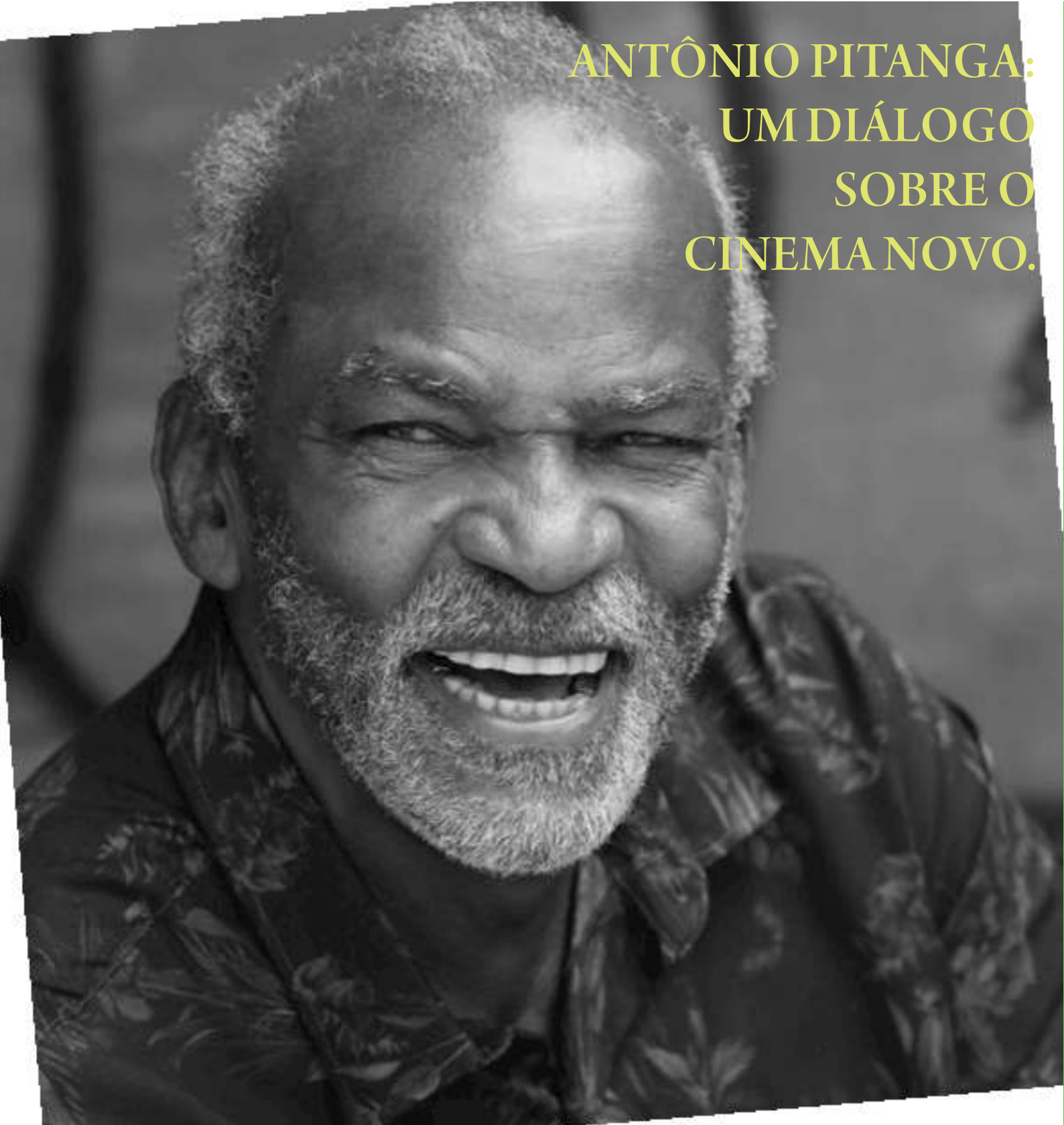


Olhares

ESCH / Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena

☆ v.8 / 1 e 2 / 2020



ANTÔNIO PITANGA:
UM DIÁLOGO
SOBRE O
CINEMA NOVO.



Revista Olhares é uma publicação da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores e a publicação de artigos e fotos foi autorizada por seus responsáveis ou representantes.

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA – ESCH

Conselho editorial

André Carreira, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil
Daniele Vianello, Università della Calabria/ Università Ca' Foscari di Venezia, Italia
Fernando Mencarelli, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Fernando Villar, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Gigi Dall'Aglio, Università Venezia, Italia
Luciana Hartmann, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Luiz Fernando Ramos, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Maria Thereza Vargas (pesquisadora teatral), Brasil
Patrícia de Borba, Universidade Regional de Blumenau (FURB), Brasil
Renato Ferracini, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Ricardo Kosovski, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil
Sílvia Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Sônia Machado de Azevedo, Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), Brasil
Walter Lima Torres, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil

Editores

Lígia Cortez
Daves Otani

Editores assistentes

Karina Almeida
Léo Pelliciar

Projeto gráfico

Joaquim Gonçalves de Oliveira

Diagramação

Talitha Mattar

Revisão

Bernadete Alonso

ISSN impresso 2176-3348
ISSN eletrônico 2595-6671

Neste volume 8 da revista *Olhares*, a Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH) mantém seu compromisso com o registro, produção e difusão de pesquisas em Artes da Cena, contribuindo para a disseminação de conhecimento na área e para a formação de artistas e professores que atuam tanto no campo acadêmico quanto no profissional.

O dossiê temático *Ações artísticas e pedagógicas para inventar novos mundos*, ano de 2020, reúne manuscritos inéditos sobre olhares e experimentações que refletem novos caminhos e ações artístico-pedagógicas em tempos de pandemia.

Publicar o texto *A tragédia de Rabinal*, escrito originalmente em língua quiché (sendo posteriormente publicado por Charles Étienne) e apresentado especialmente na seção **Dramaturgia Latino-Americana**, com tradução de Hugo Villavicenzio, é preservar a possibilidade de refletir sobre a oralidade que tanto nos constrói como acumuladores de narrativas literárias que contam histórias e encenações, além de um tempo atual que, “surge espontaneamente associada à imagem extraordinária de Tiahuanaco, única no majestoso cume andino a quatro mil metros de altura sobre o nível do mar”, segundo Manuel Galich (ver p.106). Um texto que sobrevive e reflete o teatro indígena das Américas e que nos expõe as tessituras do que temos vivido e visto sobre os desmandos e atrocidades impostas a tantas etnias brasileiras.

Na seção **Técnica**, os estímulos verbais para os exercícios vocais possibilitam a escuta e a projeção em diferentes movimentos. Exercícios desenvolvidos durante as aulas da disciplina de Estudos e Práticas Vocais, ministrada por Liana Ferraz com alunos da ESCH, reforçam a importância de fagulhas inspiradoras no processo de ensino-aprendizagem.

Na seção **Interculturalismo**, *Olhares* publica o artigo *O peso do mundo nas coisas*, a partir de uma recente conversa de Daniele Vianello com Claudio Longhi, o novo diretor do Piccolo Teatro de Milão, que iniciou uma gestão para dar início a uma terceira fase para o famoso teatro, depois de meses marcados por controvérsias e exaustivos conflitos políticos entre o município e o ministério de um lado e a região da Lombardia do outro.

Na seção **Retrato**, *Olhares* apresenta Antônio Pitanga, publicando um texto que contém trechos de depoimentos concedidos especialmente à atriz e professora Luaa Gabanini e que tecem reflexões sobre o processo de criação e filmagem de *Câncer, caminhos de Glauber Rocha*, filme em que Pitanga desempenhou importante papel como ator-criador. Os papéis distanciam-se da hierarquia entre diretor e ator. Juntos e, em troca, *Câncer* é composto por cenas com atores improvisando, em grandes planos-sequência, vivendo situações de violência entre si, incitando um debate político e social a partir de um microcosmo de um jogo de opressões: a condição do negro, do marginal, da mulher e a presença da polícia; as derivações e intersecções dessas questões.

Sabemos que, diante dos impactos do distanciamento social imposto em função da pandemia de Covid-19, o ensino, o fazer teatral e os modos de convívio da sociedade foram profundamente reorganizados. Nesse contexto histórico, artistas, professores, pesquisadores das Artes da Cena têm desenvolvido diversas estratégias de criação, trilhando caminhos para inventar novos mundos e horizontes.

Acreditamos que os textos que compõem essa edição nos despertam para possíveis ações no campo dos processos criativos e pedagógicos em Artes da Cena, criando uma rede de compartilhamento de pesquisas e referências que se configuram como um registro relevante para pesquisadores de Arte/Educação.

Em uma sociedade que se organiza diante de restrições de convívio e que ainda sofre as consequências da Covid-19, essa rede de compartilhamento é essencial para recuperar, ressignificar e nutrir as relações sociais e culturais, de modo consciente, afetivo, simbólico e criativo.

Os Editores

★ SUMÁRIO

O TEATRO QUE VEM: <i>Marcos Barbosa e Manoel Candeias</i>	6
SOBREVIVÊNCIA POÉTICA <i>Marina Caron</i>	16
DRAMATURGIAS DO FUTURO <i>Isabela Mota</i>	21
CASA INVADIDA, ARTE (RE)INVENTADA <i>Beatriz Abreu</i>	32
CORREDOR DE MEMÓRIAS <i>Maria Claudia</i>	41
UMA LUZ PARA ATRAVESSAR A ESCURIDÃO <i>Laura Carvalho</i>	52
CORPO SENSÍVEL <i>Daniela Meirelles</i>	59
BONECAS DESOBEDIENTES <i>Carolina Lobo</i>	72
<i>Interculturalismo</i>	
O DIRETOR, O PROFESSOR E O EDUCADOR <i>Daniele Vianello</i>	84
<i>Dramaturgia Latino-Americana</i>	
GRANDE TEATRO INDÍGENA: A TRAGÉDIA DE RABINAL <i>Manuel Galich (1913-1984)</i>	106
RABINAL ACHI ¹ <i>Tradução: Hugo Villavicenzio</i>	110
<i>Técnica</i>	
RODA DE CONVERSA <i>Liana Ferraz</i>	128
<i>Retrato</i>	
NAQUELA MANHÃ FANTÁSTICA O RIO DE JANEIRO AMANHECEU COM CÂNCER <i>Luaa Gabanini</i>	138

★ O TEATRO QUE VEM: UM ESTUDO DE CASO EM AÇÃO INTEGRADA DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO, EM AMBIENTE VIRTUAL

Marcos Barbosa e Manoel Candeias

Marcos Barbosa de Albuquerque, professor permanente e vice-coordenador do Mestrado Profissional em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), é doutor em artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Sua produção acadêmica inclui a publicação de títulos como *The art of cultural exchange* e *Novo drama alemão*. É tradutor, dramaturgo e roteirista, com peças encenadas e publicadas em diversos países, entre eles Portugal, Cuba, Argentina, Inglaterra e Estados Unidos, tendo recebido, por seu trabalho, prêmios como *Dramaturgia em Pequenos Formatos*, do Centro Cultural São Paulo (CCSP), em 2018, *Prêmio Literário Cidade de Belo Horizonte*, em 2015, e *Concurso Iberoamericano de Textos Dramáticos*, em Buenos Aires, no mesmo ano. Em seu trabalho de pesquisa, investiga a contemporaneidade na dramaturgia e o trânsito de narrativas entre mídias.

Manoel Candeias é professor dos cursos de Bacharelado e Mestrado Profissional da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Possui Mestrado e Doutorado em Artes da Cena pela Unicamp, com estágio de doutoramento na Universidade de Lisboa. Atualmente, realiza uma pesquisa de pós-doutorado na ECA-USP. Trabalha como ator e dramaturgo e coordena, junto com o Prof. Dr. Marcos Barbosa, o projeto de pesquisa *Ações Físicas e Virtuais*, na ESCH.

Palavras-chave

Covid-9.
Educação.
Teatro
contemporâneo.
Teatro brasileiro.

Keywords

Covid-9.
Education
Contemporary
theatre.
Brazilian theatre.

Resumo: Estudo de caso do projeto de pesquisa “O Teatro que Vem”, realizado na Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH, São Paulo), em 2020. O projeto envolveu turmas das disciplinas História do Teatro Brasileiro I e História do Espetáculo Teatral II, do Bacharelado em Teatro, na preparação de um podcast com artistas e com grupos de artistas das artes da cena do Brasil que, na visão de nossos alunos e alunas, sinalizam, desde já, os caminhos que se abrem para o futuro do teatro brasileiro. Ressaltam-se aqui, sobretudo, as particularidades decorrentes das adaptações do projeto às circunstâncias impostas pela pandemia de Covid-19 ao funcionamento da ESCH, desde março de 2020.

Abstract: Case study of “O Teatro que Vem” (“The Theatre that Comes”), a research project carried at Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH, São Paulo), in 2020. The project joined graduate students of two disciplines (History of Brazilian Theatre I and History of Theatre Performance II) of the Theatre programme, to produce a podcast interviewing individual artists and groups who, from the perspective of our young researchers, best represented now the paths that theatre in Brazil should follow in the future. Particular attention is given to the consequences of the Covid-19 pandemic to the work dynamics developed at ESCH from march 2020 onwards.

Introdução

Nesse início de 2021, apenas começamos a divisar os potenciais impactos que a pandemia de Covid-19 deixará em nosso tecido social, especialmente no campo da educação e no das artes da cena (em cujo interstício se circunscreve este artigo). Ao menos no senso comum, é notória a disseminação da ideia de que, tanto para a educação quanto para as artes da cena, o balanço foi – e segue sendo – de profunda perda. Vivemos, até março de 2020 (quando se tem em conta a realidade brasileira), na convicção absoluta de que as artes da cena e de que a formação para as artes da cena se assentavam igualmente sobre a pedra fundamental da presença, do compartilhamento de experiência em um tempo-espaço contínuo e contíguo. O crescimento inegável do ensino em modalidade à distância e a já antiga presença de dispositivos multiarte e multiplataforma no teatro contemporâneo não tinham, de modo algum, aberto brecha significativa em nosso paradigma de um espetáculo de teatro ou de um curso de teatro que sequer relativizassem a absoluta primazia da presença, compreendida de modo tradicional. Entretanto, nossa ampla incompetência de gerenciamento da saúde pública em um mundo de trânsitos globalizados abriu espaço para que, no início de 2020, um vírus nos obrigasse a reconsiderar tudo isso.

Neste artigo, adotamos a estratégia do estudo de caso para, ao menos de modo circunscrito, ler a debacle desse paradigma por uma via positiva. A uma pandemia não se deve agradecer nada, mas foi no contexto de gerenciamento de danos da pandemia de Covid-19 (e talvez caiba acrescentar: justamente em decorrência desse contexto) que professores da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH – São Paulo) produziram, como aqui se irá relatar, um projeto-piloto de ação envolvendo pesquisa, ensino e extensão junto a estudantes de um curso bacharelado em teatro e de um curso de mestrado em artes da cena, o qual intitulamos “O Teatro que Vem”.

O debate acerca da incorporação de ferramentas associadas ao ensino à distância já não era novidade na ESCH em março de 2020. Exemplo disso é que o planejamento institucional da escola já apontava, há algum tempo, para a intenção de criação de um curso de pós-graduação lato sensu em dramaturgia nesta modalidade. Assim, investimentos em tecnologia de informação associada ao ensino com mediação on-line já estavam em curso, na escola, quando decretos da municipalidade e do estado de São Paulo determinaram o fechamento do espaço físico da ESCH. A bem da verdade, não houve intervalo ocioso significativo entre a interdição das salas de aula físicas e a migração para salas de aula virtuais. Recursos de comunicação associados ao software de gestão educacional Perseus subitamente se converteram em canal preferencial de comunicação entre docentes e discentes e fomos apresentados, como que por mágica, ao Zoom, um aplicativo de reuniões virtuais que, de tão disseminado hoje em dia, transformou-se em verbo composto de uso corrente: dizemos fazer um zoom com a mesma sem-cerimônia com que dizemos dar um google ou tirar uma selfie.

Foi ainda durante o semestre letivo 2020-1 que, em paralelo a tudo isso, começamos a preparar a migração massiva de nossas atividades de ensino para o ambiente de trabalho Microsoft Teams. A ESCH já era, havia algum tempo, usuária da plataforma – que integrava o acervo de ferramentas de mediação on-line de ensino que preparávamos para uso em um futuro próximo (diante das circunstâncias, esse futuro próximo foi convertido, de chofre, em um presente imediato). Assim, já no início do semestre 2020-2 todas as nossas turmas haviam sido compatibilizadas em equipes de trabalho Teams e fomos desenvolvendo, com mais ou menos pressa, familiaridade com chats, fóruns, diretórios de compartilhamento de arquivos e mais uma miríade de recursos que não apenas serviam para emular, de modo claudicante, as possibilidades do ensino presencial, mas que vinham trazer, para nossa constante surpresa, novas possibilidades de interação e de compartilhamento de trabalho que

acabaram por moldar novas possibilidades para o ensino. Não seria exagero dizer que “O Teatro que Vem” não teria existido não fosse esse cenário de profundas mudanças.

Contexto

É próprio da missão institucional da Escola Superior de Artes Célia Helena a promoção constante da busca de interação entre ensino, de pesquisa e de extensão. Projetos de pesquisa anteriores, como o “Até debaixo d’água”¹, já haviam, com sucesso, concatenado organicamente ações de ensino e de extensão a um projeto de pesquisa que culminou com a publicação de um e-book de distribuição gratuita, que compartilha o mesmo título do projeto². Não à toa, o Grupo de Pesquisa CELIA (Criação, Ensino, Linguagens e Investigação em Artes da Cena), cadastrado pela escola no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, foi concebido para acolher, de modo abrangente, pesquisas em artes da cena e para integrar, em diversos projetos, a totalidade de docentes que atuam em nosso Mestrado em Artes da Cena, os quais, por sua vez, atuam também no ensino de pós-graduação lato sensu e na graduação.

A integração entre discentes de diversos níveis de ensino também é um traço marcante da Escola Superior de Artes Célia Helena. É comum que discentes de pós-graduação se associem a discentes da graduação na realização de seus trabalhos práticos, é comum que discentes de graduação se aproximem de disciplinas de pós-graduação na realização de estágios ou no cumprimento de atividades complementares e é também corrente que discentes de mestrado envolvam-se em disciplinas de graduação, para o cumprimento de atividades programadas (modalidade de cumprimento parcial de carga horária regulamentada em nosso Mestrado em Artes da Cena, de natureza profissional).

Todo esse ambiente de troca institucional foi intensamente dinamizado, na escola, por conta da obrigatoriedade da migração de atividades pre-

senciais para a modalidade on-line. As razões para isso são muito prosaicas (a facilidade na compatibilização de agendas de trabalho, a possibilidade de participar de aulas sem sair de casa, o recurso a aulas assíncronas, entre outros), mas nem por isso menos importantes. A conversão das salas de aula em equipes da plataforma Teams passou a permitir, por exemplo, o compartilhamento de arquivos, de rotinas e de atividades em um nível não experimentado até então. Se era inviável (pouco viável?), anteriormente, que docentes acompanhassem de perto o trabalho de colegas, agora isso se tornava uma possibilidade real e concreta. Se o diálogo e a colaboração entre discentes de turmas diferentes era dificultoso, agora surgia a possibilidades de integrar mais de uma turma em uma mesma equipe de trabalho. Se estudantes de mestrado encontravam imensa dificuldade em compatibilizar a execução de seus projetos com o cronograma de aulas da graduação, agora suas agendas eram mais dinâmicas e flexíveis. A própria incorporação de atividades assíncronas a disciplinas de graduação e a reformulação de procedimentos de avaliação (bem como o estímulo à interação fora do contexto direto das aulas) abriu brechas no planejamento semanal que puderam ser usadas como espaço para a realização de experimentos.

Se o semestre letivo de 2020-1 cobrara de toda a comunidade ESCH uma mudança paradigmática com relação à nossa compreensão do ensino de teatro, o semestre letivo de 2020-2 se anunciou como um grande campo de experimentações de dinâmicas de trabalho. E foi o que aconteceu.

O projeto

O projeto de pesquisa “O Teatro que vem” foi concebido como uma ação de pesquisa acadêmica a ser realizada no âmbito das disciplinas de graduação “História do Espetáculo Teatral II” e “História do Teatro Brasileiro I”, do Bacharelado em Teatro da Escola Superior de Artes Célia Helena (semestre letivo 2020-2), sob a coordenação dos profes-

sores doutores Marcos Barbosa de Albuquerque e Manoel Levy Candeias, responsáveis pelas disciplinas.

Com atenção à importância da problematização dos sentidos de contemporaneidade para a compreensão do fenômeno teatral, bem como com atenção à percepção do teatro brasileiro como fenômeno em contínua transformação (e cuja compreensão histórica cobra esforço acadêmico dirigido constante), o projeto se dispôs a acessar objetos, conteúdos e referências de disciplinas de história do teatro³⁴ para produzir, em um trabalho de pesquisa-ação coletivo, um levantamento de artistas e de coletivos teatrais que, na visão de nossos alunos e alunas, apontassem os caminhos que maapeiam o teatro brasileiro do futuro.

Como resultado principal, o projeto mirou a realização de um podcast a ser disponibilizado para consulta pública⁵, contendo entrevistas concebidas, conduzidas e editadas pela equipe de pesquisa, com nomes relevantes para a compreensão do teatro brasileiro em sua rota para importantes realizações futuras. Esta pesquisa-ação, associada à concepção, à realização e à publicação de um podcast, valeu-se, como aparato metodológico principal, da pesquisa bibliográfica e videográfica e do ferramental da entrevista semi-estruturada.

Dinâmicas de trabalho

Para de fato acionar, em conjunto, ensino, pesquisa e extensão, “O Teatro que Vem” foi apresentado como um projeto de pesquisa a ser conduzindo no seio de duas disciplinas de graduação – e não como uma atividade voluntária, paralela a essas disciplinas. Assim, passaram a integrar a equipe de pesquisa a totalidade do corpo discente das disciplinas de história do teatro ofertadas ao segundo semestre do curso de Bacharelado em Teatro (o que incluía a participação, em modalidade de Atividade Programada, de discentes do Mestrado em Artes da Cena). O engajamento no projeto foi, inclusive, avaliado e convertido em nota bimestral para a dis-

ciplina História do Espetáculo Teatral II, de modo que a participação na pesquisa suprisse a realização de mais uma atividade de avaliação (desafogando demandas acadêmicas das turmas, até porque os estudos conteudísticos e o desenvolvimento de capacidades previstos nos objetivos das disciplinas eram não só alcançados como potencializados pela realização do projeto)⁶.

Abrimos, para isso, canal específico em nossa equipe Teams, que se converteu em um espaço centralizador de compartilhamento de informação e em via preferencial de comunicação. Durante todo o semestre letivo, o canal foi visitado, portanto, por dois professores, por cerca de 60 discentes de graduação e por duas discentes de mestrado, que aí interagiram de diversas formas. Para garantir maior vínculo com o campo do ensino, aulas específicas foram dedicadas ao projeto, na programação das duas disciplinas envolvidas, visando tanto a concepção e a execução propriamente de estágios da pesquisa quanto a apresentação e o debate de seus resultados parciais.

A pesquisa demandava, por exemplo, que se estabelecesse um formato e um aporte metodológico para as entrevistas que realizaríamos. Para isso, dedicamos uma aula síncrona da disciplina de História do Espetáculo Teatral II. Ali, as turmas puderam compartilhar suas preferências e suas expectativas com relação a podcasts em geral e com relação ao podcast que iríamos produzir, especificamente, e foi assim que estabelecemos a entrevista semi-estruturada como metodologia de trabalho e o formato que tomava quarenta minutos de áudio como limite máximo de duração de cada episódio.

Turmas do turno matutino e do turno noturno puderam interagir para refinar contribuições e foi assim que chegamos a um roteiro preliminar de entrevista que se resumiria a quatro perguntas principais:

Quais suas principais referências artísticas?

A que público o grupo se dirige e que espetáculo melhor ilustraria essa relação?

Como se viabilizam os trabalhos do grupo?

Que sonho de futuro o grupo tem para o teatro brasileiro?

As turmas foram divididas em grupos menores, que se responsabilizaram, então, pela pesquisa preliminar acerca do trabalho dos grupos a serem entrevistados, pelo contato com esses grupos e pela realização das entrevistas (todas conduzidas e registradas através do aplicativo Zoom, na presença de um dos professores responsáveis pelo projeto). O trabalho dos grupos, outra vez, foi dinamizado constantemente através do canal da pesquisa, o que facilitou, por exemplo, o levantamento de informações específicas sobre grupos entrevistados ou mesmo formas eficientes de contatá-los. (o Word tira esses acentos)

Quem representa o futuro do teatro no Brasil?

O projeto “O Teatro que Vem” merece maior atenção na forma como foi levada a cabo uma de suas principais demandas de pesquisa: precisávamos, em conjunto, definir que grupos entrevistariamos – e o porquê. O recurso ao estudo de caso para a compreensão de grandes panoramas históricos já era uma ferramenta recorrente às metodologias de trabalho das duas disciplinas relacionadas e havia uma familiaridade da equipe com essa estratégia de trabalho, mas, para chegarmos a um consenso com relação a que entidades deveriam ser objeto de nossa investigação, acionamos uma série de ferramentas que se faziam disponíveis a partir da interação on-line, driblando uma operação que seria extremamente dificultosa em um contexto de trabalho presencial tradicional.

A um debate, em sala de aula, sobre os sentidos do termo contemporaneidade, migramos para o trabalho assíncrono, apresentando às turmas a seguinte demanda:

Cada equipe deverá indicar um mínimo de 3 (três) e um máximo de 5 (cinco) sugestões de nomes. Valem referências a artistas com trajetória independente

em quaisquer áreas da arte teatral (dramaturgia, cenografia, direção, atuação, música para cena etc.), valem coletivos dos mais diversos arranjos (grupos, cooperativas, agremiações etc.), valem instituições (escolas, festivais, movimentos etc.)

O importante é que esses nomes representem uma aposta que fazemos quanto ao futuro do teatro no Brasil. No início dos anos 1960, o Théâtre do Soleil⁷⁸ ainda não era objeto de estudo mundo afora, mas um olhar cuidadoso já teria percebido que ali havia uma força a ser notada, um fenômeno em formação a ser acompanhado.

Tenham em mente que o Brasil é um país vasto e múltiplo em sua dimensão cultural. Há teatro para além do centro das grandes cidades, há teatro para além das capitais, há teatro para além dos centros econômicos.

O resultado dessa interpelação foi cheio de surpresas. Não só porque uma geografia artística expandida do Brasil, diferente da que costuma figurar em nossos livros de história do teatro, aparecia finalmente em nossa lista, mas, sobretudo, porque a busca pelos grupos destacou nomes que até então haviam escapado à atenção da maioria da equipe. Embora isso não estivesse previsto, a lista também apontou grupos de dança (alguns dos quais de fato foram entrevistados por nós) e até produtoras de espetáculos – indicações que foram incorporadas ao projeto, com os devidos ajustes. Esse primeiro levantamento de entrevistáveis trouxe à nossa atenção um impressionante total de cinquenta e um nomes⁹.

Um trabalho de redução dessa lista, de cinquenta para vinte nomes (era essa a nossa meta de realização de entrevistas) seria virtualmente impossível se precisássemos chegar a um veredito através de um debate presencial – e não abríamos mão de chegar a uma lista que de fato representasse o interesse do conjunto da turma. Por isso, escolhemos recorrer às ferramentas de levantamento de opinião disponíveis na plataforma de trabalho e, primeiramente, convidamos as equipes que haviam

proposto os nomes a apresentá-los através de um pequeno parágrafo; depois, organizamos essas informações em um formulário e estabelecemos um critério de grau de interesse que cada participante da pesquisa deveria indicar por cada um dos nomes da primeira lista.

Ao seu tempo, discentes de três turmas e de dois turnos acessaram o formulário e avaliaram seus graus de interesse por cada grupo apresentado, contribuindo não só para refinar a lista de entrevistáveis, mas aproveitando a oportunidade para conhecer mais sobre coletivos das artes da cena do Brasil dos quais jamais haviam ouvido falar. O cumprimento de uma rotina de trabalho de pesquisa servia, então, como ação de ensino diretamente conectada com o contexto disciplinar ao qual estávamos associados.

De todos os grupos avaliados, o primeiro lugar em avaliação de interesse coube ao Teatro Cego¹⁰ [Facebook @teatrocego], que foi apresentado, no contexto da pesquisa, através do seguinte parágrafo:

A companhia convida o público a abdicar de sua visão e ter a possibilidade de explorar outros sentidos durante as apresentações, oferecendo um espetáculo completamente no escuro, com sons e vozes precisas, muita música e aromas que tornam a compreensão da trama rica em sensações e clara em seu decorrer. Em 2012, o grupo foi a público pela primeira vez, estreando com a peça “O Grande Viúvo” de Nelson Rodrigues. A proposta é diversificar o teatro brasileiro, expandindo o campo de trabalho e oferecendo novas oportunidades para deficientes visuais que, sendo atores, produtores ou técnicos, tenham a possibilidade de trabalhar juntos e serem parte da comunidade teatral e para construírem uma visibilidade artística. O senso de coletivo do grupo é essencial para o teatro que vem, para o teatro que é, e para o teatro que já foi. A importância da inclusão de pessoas com deficiência nos dá a oportunidade de explorar um ambiente ainda pouco conhecido e transformar a imagem “frágil” sobre aquilo que se julga “faltar” em alguém, para poder enfatizar e

valorizar “o que se tem”. Expandindo esse ambiente puro, forte e resistente para tenham, finalmente, seu devido valor.

Desconhecido de praticamente todos nós, até ali, o Teatro Cego pontuou em nossa enquete com um grau de interesse de 32,1 (a pontuação máxima sendo 35,0)¹¹. Não é exagero dizer que, sem esta pesquisa e sem esta metodologia de trabalho – diretamente marcada pelo contexto de transformação que vivemos – teríamos, a maior parte de nós, para nosso demérito, permanecidos definitivamente cegos para trabalhos tão relevantes quanto esse.

Resultados

Entre o refinamento da lista de entrevistáveis pelo grau de interesse das turmas e a realização propriamente dita das entrevistas, a necessidade de ajustes finais (decorrentes de particularidades de agenda e similares) cobrou ajustes posteriores que permitiram a realização definitiva de dezoito episódios de podcast, totalizando cerca de dez horas de áudio editado, em diálogos com grupos de dança e de teatro de cinco estados (e de oito cidades) da federação.

O podcast em si, entretanto, é apenas a ponta do iceberg de uma longa cadeia de realizações de ensino, de pesquisa e de extensão¹² que relatamos nesse estudo de caso. No caminho de realização de “O Teatro que Vem”, toda uma leva de estudantes da ESCH pôde experimentar, coletivamente, a formatação de um projeto de pesquisa, seu planejamento em fases de trabalho e a implementação de seus ajustes de execução. O levantamento bibliográfico e videográfico da pesquisa trouxe à nossa atenção a existência de coletivos de artes da cena cujos trabalhos surpreendentes costumam escapar aos livros de história do teatro e mesmo aos veículos correntes de divulgação das artes da cena no Brasil. A participação direta na condução das entrevistas abriu espaço para que discentes no início de

suas formações pudessem conversar diretamente com artistas estabelecidos, em um diálogo aberto e criativo.¹³

Um voo rasante pelas dezoito entrevistas editadas – e que, em breve, estarão disponíveis para consulta pública – permitiu, também, que o projeto de pesquisa anunciasse a possibilidade de escrita de uma peça acadêmica acerca do panorama de futuro que traçamos para as artes da cena do Brasil. O teatro que vem – a pesquisa já nos permite afirmar – está marcado por valores como pluralidade de referências, busca de construção de laços solidários, visão inclusiva e articulação política – entre outros. E já se anunciam, assim, possibilidades de desdobramento desse trabalho experimental na investigação qualitativa do acervo de depoimentos que sistematizamos.

Considerações finais

Na travessia de um tempo em que, acudados pelas consequências de uma pandemia, docentes e discentes de todo o mundo se empenham na invenção de novos mundos possíveis para a manutenção de ambientes pedagógicos, este artigo apresenta, em relato de caso, uma ação experimental em ensino, pesquisa e extensão levado à cabo na Escola Superior de Artes Célia Helena, durante o semestre letivo de 2020-2.

Não se pretende neste artigo, de modo algum, apresentar um modelo de trabalho a ser fielmente replicado em outros contextos pedagógicos, similares ou não (embora a possibilidade não esteja, obviamente, descartada). Do contrário, o que se procurou foi estimular a inventividade do trabalho pedagógico em meio à crise em que a educação mundial se viu lançada desde o ano de 2020

– menos pela insurgência de um novo coronavírus e mais pela incapacidade de governos de agirem em solidariedade e em consonância com as melhores práticas defendidas por médicos e cientistas. Nesse sentido, a realização do projeto que, para nós, transcende a ideia de um processo tradicional de ensino-aprendizagem, pode, de qualquer forma, ser vista como uma metodologia pedagógica ativa, centrada no estudante, inserindo-se nas linhas mais recentes de trabalho pedagógico, promovendo maior autonomia e responsabilidade nas escolhas da turma e também promovendo o trabalho para as decisões em grupo, construindo um pensamento plural sobre o objeto da pesquisa. De um trabalho assim, as turmas não apenas “tiram” algo (em termos de aprendizagem), mas também “deixam” algo, um material de referência que interessará a outras turmas e a uma vasta gama de pessoas envolvidas na pesquisa acerca do teatro brasileiro. Desestimula-se, assim, a posição passiva de quem está à espera de “absorver” algo, promovendo-se o estímulo à construção de perguntas e à agência na produção de conhecimento e de trabalhos concretos para a comunidade.

A educação, como todas as dinâmicas sociais, está sempre em curso e, de agora em diante, seremos, cada vez mais, confrontados com contextos extremos que nos obrigarão a rupturas paradigmáticas graves. Seguiremos em curso. Assim como está em formação um teatro que vem, está em formação uma educação que vem – e sempre vêm. Na troca de experiências, ainda que de natureza tão particular quanto a que relatamos aqui, reside um importante caminho para a superação conjunta de crises que, por maiores que sejam, não podem ser maiores do que as possibilidades anunciadas por uma pedagogia da autonomia e do sonho.¹⁴ ☆

Notas

- 1 Projeto financiado pelo edital ANA-CAPES 18/2015, voltado para a produção de material didático para o ensino fundamental, tendo como objeto o consumo consciente de água. [<https://www.celiahelena.com.br/extensao/projeto-ate-debaixo-dagua/>], acessado em 14 de fevereiro de 2021.
- 2 [<https://www.celiahelena.com.br/wp-content/uploads/2014/10/Ate-debaixo-dagua.pdf>], acessado em 14 de fevereiro de 2021.
- 3 FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- 4 AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argós, 2007.
- 5 Prevê-se, ainda par ao primeiro semestre de 2021, tornar-se público o podcast através do Célia Helena Digital [<https://www.celiahelena.com.br/podcasts/>], acessado em 14 de fevereiro de 2020.
- 6 Uma consequência não inicialmente prevista para esta ação contígua de ensino e pesquisa foi sua potencialidade para motivar discentes de graduação à adesão à plataforma Lattes [lattes.cnpq.br], com a consequente vinculação oficial de seus nomes ao projeto, o que deve acontecer em fase posterior dos trabalhos.
- 7 O Théâtre du Soleil, um dos principais grupos de teatro em atuação na contemporaneidade, começa seu trabalho de modo bastante circunscrito, na Paris dos anos 1960, como um empreendimento de jovens que até pouco tempo atrás não tinham qualquer atuação artística fora do contexto universitário. Uma observação atenta de suas premissas de trabalho e da qualidade de sua prática criativa e investigativa, entretanto, já poderia apontar que havia, ali, um embrião das imensas realizações artísticas que o grupo viria a produzir por décadas a fio. Cf. PICON-VALLIN. **O Théâtre du Soleil: os primeiros cinquenta anos**. São Paulo: SESC SP / Perspectiva, 2017.
- 8 A referência ao Théâtre du Soleil na proposição da atividade decorria, ainda, do fato de o grupo ter sido objeto de extenso estudo da turma. Chegamos até a contar com a participação virtual da Profª. Dra. Deolinda Vilhena (UFBA), referência brasileira na pesquisa acerca do grupo parisiense, para discorrer sobre os modos de produção do Théâtre du Soleil.
- 9 28 Patas Furiosas, A Barca dos Corações Partidos, Antônio Araújo, As Bacurinhas, Balé Folclórico da Bahia, Bando de Teatro Olodum, Benvinda Cia., Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela, Centro Teatral Etc e Tal, Christiane Jatahy, Cia Casa Circo, Cia de Dança Inclusiva Corpo em Movimento, Cia dos Atores, Cia Hiato, Cia Marginal, Cia Mugunzá, Cia Teatro do Incêndio, Cia Teatro Do Lado de Cá, Cia Teatro Transforma, Cisne Negro, Coletiva Ocupação, Coletivo Corpo Rastreado, Coletivo Sementes, Companhia Brasileira de Teatro, Edivaldo Zanotti, Fragmento_Urbano, Grupo Bagaceira de Teatro, Grupo Carmin, Grupo Clariô, Grupo Galpão, Grupo Magiluth, Grupo Pano, Inestética Companhia Teatral, Janaina Leite, Matteo Bonfitto, Mel Lisboa, Núcleo Bartolomeu, Núcleo Experimental, Os Crespos, Os Filhos de Alba, Os Geraldos, Os Satyros, Parlapatões, Projeto Ator Sérgio Barreto, Singulari, Teatro Cego, Teatro do Concreto, Teatro do Osso, Teatro Imaginário Maracangalha, Teatro Oficina, Vaca Profana.
- 10 Mais sobre o Teatro Cego em [<http://caledocultura.com.br/teatro-cego/>], acessado em 23 de fevereiro de 2021.
- 11 Tivemos a oportunidade de realizar a entrevista com o grupo em 03/11/2020.
- 12 A dimensão extensionista do projeto se completará com a eventual publicação do material para acesso universal e gratuito.
- 13 Aliás, nesse aspecto, seria importante observar que a demanda de isolamento social associada à proliferação das vias de contato com mediação on-line (tão próprias do mundo marcado pela pandemia) ajudaram a criar um ambiente mais propício para que artistas de referência se dispusessem a ceder um pouco de seu tempo para a participação em um projeto de pesquisa dessa natureza.
- 14 FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

★ SOBREVIVÊNCIA POÉTICA

Marina Caron

Marina Caron é Mestra em Artes da Cena pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), especialista em Corpo: Dança, Teatro e Performance (ESCH) e especialista em Dança Contemporânea pela The Place - London Contemporary Dance School (LCDS), em Londres. Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É professora de Expressão Corporal no Teatro-escola Célia Helena (TECH) desde 2004. Atuou como bailarina, criadora e diretora de dança junto ao Estúdio Nova Dança e a Cia.Oito Nova Dança de 1998 a 2011.

Palavras-chaves:

Arte.
Expressão Corporal.
Pandemia de
Covid-19. Corpo.
Ensino remoto.

Keywords

Art.
Body Expression.
Covid-19 Pandemic.
Body.
Remote education.

Resumo: Este é um ensaio-relato, um texto sobre as ações artísticas na pandemia do Covid 19 de 2020 e o surgimento de novas estratégias pedagógicas para o trabalho de Expressão Corporal. Nele abordo minha experiência com estudantes do Célia Helena Centro de Artes e Educação, considerando a vital importância do trabalho profundo de consciência corporal, assim como, o encontro e a troca criativa com o outro, ainda que pelas plataformas virtuais. O texto destaca a essência do fazer artístico entendendo que sua continuidade é uma questão de sobrevivência poética.

Abstract: This is an essay-report, a text about artistic actions in the 2020 pandemic of Covid 19 and the urgency of new pedagogical strategies for Body Expression work. In it, I report my experience with students at the Célia Helena Centro de Artes e Educação. I consider the importance of the deep work of body awareness as vital, as well as, the meeting and the creative exchange with other people, even through virtual platforms. I highlight the essence of artistic making considering its continuity is a poetic survival.

Sobre a ação artística na pandemia

Em março de 2020, o mundo se viu mergulhado em uma experiência inédita e assustadora. A pandemia do novo coronavírus chegou violenta e duradoura. Passamos por fases diferentes e tentamos, dia a dia, elaborar o que isso significava, que impacto essa ameaça teria nas nossas vidas e nas nossas produções artísticas.

Em abril de 2020, o jornal O Estado de S. Paulo me procurou para uma entrevista publicada no caderno especial intitulado “Na Quarentena”. Naquele momento eu dizia que não devíamos nos

costrar pela produtividade em um momento tão difícil. Afirmava que via potencial para ser um momento forte de expressão como, normalmente, os momentos de crise são. Enfatizava a importância de estarmos atentos às sensações corporais e finalizava dizendo que o essencial era manter os vínculos afetivos.

Ainda penso exatamente assim, mas tinha, naquele momento, uma perspectiva de viver uma quarentena, quarenta dias em isolamento. O tempo se prolongou, e muito. E passamos a enfrentar o vírus, em um momento político e social especialmente tenso no Brasil. Nós nos defrontávamos com tantas ameaças e retrocessos, nos deparáva-

mos com a grande desigualdade social do nosso país, a imensa miséria e todas as atrocidades consequentes desse trágico cenário.

Ficamos em casa. Mas não descansados. Ficamos aflitos, lidando com o medo da doença e da morte. Ficamos indignados e feridos. Ficamos sem perspectiva de futuro. Ficamos, ainda, sem contato, sem toque, sem arte.

Se corpo é relação, como pode um corpo se entender sem o outro? A pele foi perdendo a sensibilidade. O corpo estava perdendo as forças de vagarinho. Deixando de ter vontade. Jogado de um sofá para outro. De uma cama para outra. Exigido a permanecer, imóvel, longos períodos, enquanto, por dentro, vivíamos uma intensa movimentação. A espera foi se tornando penosa e infinita.

Era preciso respirar

E respirar significava trocar os ares. Trocar com o outro. Procurar o encontro, seja lá o que significasse encontro nessa situação.

Muitos espaços de arte, escolas, museus, teatros, galerias abriram suas portas em plataformas virtuais. Começamos a ser alimentados por uma enorme quantidade de vídeos, visitas virtuais e lives, que permitiram, minimamente, que as pessoas pudessem se encontrar, mesmo que on-line e compartilhar momentos, ideias, registros desse novo modo de ser e estar.

Artistas da dança, de peso na cena paulistana, como Juliana Moraes,¹ Diogo Granato² e Henrique Lima³ mobilizaram-se para disponibilizar seus próprios materiais para além de seus estúdios e suas casas. Juliana Moraes em seu projeto Dança para afastar a peste, fez projeções em vídeo na parede do prédio vizinho: imagens dela e de outros bailarinos dançando. Imagens lindas de movimento que ganharam amplitude e alcance. Diogo Granato lançou o vídeo Home casa, em que ele dança com muita energia e vitalidade, rompendo o espaço diminuído da casa e desafiando o próprio corpo às adaptações e transgressões. Henrique Lima fez

uma live pelo Instagram a partir de seu trabalho solo Brutos que respiram, onde dançava com muita intensidade frente a uma câmera, sozinho, em seu estúdio de criação.

O material do artista do corpo é o corpo. O mesmo corpo ferido, indignado, amedrontado. Um corpo que privado de contato e troca direta, ainda sente necessidade imensa de transbordar, expor-se, manifestar-se. Frente à doença e à morte, o corpo dançante grita a sua vida.

Nesse período, também senti essa necessidade de seguir com minha pesquisa de Mestrado Profissional em Artes da Cena, realizada na Escola Superior de Artes Célia Helena⁴. Nesta pesquisa, investigo vias de acesso internas do corpo que favorecem a expressão do artista da cena. Me interessa saber **como** o criador dá vazão à sua rede de afetos e se expressa fisicamente.

Trabalho com dois artistas da cena: Marcelle Lemos⁵ e Mateus Menoni⁶ que acompanharam minha pesquisa de Mestrado, intitulada Corpo, transborda. Ambos formados pelo Teatro-escola Célia Helena e com formação complementar em Dança Contemporânea. Fiz para eles a pergunta: no espaço restrito e no isolamento o corpo também “vaza”, se expressa? E pedi a resposta em forma de partitura corporal. Essa prática, que nomeio depoimento corporal, é uma prática recorrente na minha pesquisa e, portanto, familiar para ambos. A movimentação que surgiu é carregada de desejo de vida e de esperança.



A sensação de fazer esse improviso/relato foi bem diferente de qualquer outra. Têm sido alguns meses em que pareço estar em um estado de anestesia criativa; as sensações estão ali, os impulsos estão ali, mas o

corpo parecia não reagir. Efeitos da quarentena. Um pouco antes de gravar, estava na sala de casa, próximo à porta, e resolvi colocar a música e ficar ali, disponível para quando essa “anestesia” minimamente passasse e então conseguisse deixar transbordar o que

estava sentindo. Quanto à sensação que tive de fazer esse relato e enquanto dançava, acho que foi como se estivesse pondo para fora um grito, mas ao mesmo tempo, como se fosse um grito embaixo d'água, desses cujo barulho não é o foco, mas sim a sensação de alívio de pôr para fora. (MENONI, 2020, n/p).⁷



O improviso se deu em um momento que meu corpourgia estar em cena e não necessariamente a cena do palco. Era a cena do dia a dia, de caminhar com função e propósito, de estar presente, de ser ferramenta

de afeto nos espaços e entre as pessoas. Um corpo que foi obrigado a se calar, abriga uma mente aprisionada e traz à tona emoções que a gente não entende de onde vêm e que racionalmente não fazem sentido, eram apenas emoções de um corpo que não agia mais sobre o mundo. Foi então que vi uma faixa de parede vazia com um foco de luz do sol entrando pela janela acima e coloquei-me a mover. O corpo rígido e sem significado lembrou que existia, o que era e o que fazia. E ficou sacramentado para mim que o existir não está atrelado ao pensar, mas sim a ter um corpo e com ele sentir o mundo. Eu não sei bem o que aconteceu, mas me encontrei viva e capaz de novo. O curioso, no entanto, foi ver o vídeo depois. Toda aquela sensação de pertencimento e liberdade não se encontrava fielmente reproduzida naquele corpo que estava parado a um tempo. Aparentava-se completamente diferente de como se apresenta durante a rotina normal com o trabalho de corpo constante. Mas naquele momento nada importava, pois o corpo lembrou. (LEMOS, 2020, n/p).⁸

Era preciso sentir

Em seu relato, Mateus Menoni traz a importância de acordar os sentidos e se refere a um estado de anestesia. Uma anestesia não só de sentir, mas de expressar. Desse “grito” contido e abafado

dentro de nós. O corpo, que sem contato com o outro, perde-se de si mesmo. Fica sem contorno e sem referência. Fica sem acalanto e diminui a percepção, desabilita os sentidos. Tenho pensado muito nisso. Na pele, no olhar, no encontro presencial, que são vitais para que a gente reconheça o que se passa dentro de nós. Falo sobre mim, mas também sobre o outro. Os outros que nos mantêm vivos.

A maneira pela qual uma pessoa é levada a modificar-se para participar do “Outro” faz com que, ao mesmo tempo, conheça o “Outro” e se conheça, conheça sua própria maneira de ser, suas próprias personalidades (BÉZIER, 1992, p.146).

Também o deslocamento é muito importante. Sair de um lugar e chegar ao outro, possibilita o tempo necessário para a elaboração do novo momento, o próximo acontecimento. Quando estamos em casa, no mesmo lugar, esse deslocamento fica confuso, as bordas se fundem, e temos a sensação de estar sempre rodando em círculos, em torno de nós mesmos, procurando uma saída, sem destino. Há como que um desconcerto espacial e temporal. Uma espécie de desequilíbrio.

Recentemente na live *Papo no Ar*, da *Escola no Ar*, me perguntaram como eu via o corpo ausente mediado por computadores. O corpo não está ausente e sim em plena batalha, em movimento forte e obstinado por reencontro.

Marcelle Lemos diz, no final de seu relato: “Mas naquele momento nada importava, pois o corpo lembrou”. Temos memória impressa no corpo, são inscrições de experiências e sensações que tivemos que ficam guardadas e latentes. No momento em que acessamos o corpo e o movimento expressivo, também convocamos esses registros que nos relembram nossa história e, com ela, nossas relações, nossos vínculos. Dessa pesquisa do Mestrado e do depoimento corporal desses dois artistas, ficava cada dia mais forte para mim a importância de reabitar a casa-corpo e a casa-moradia.

Sentia em mim mesma e nas minhas alu-

nas e alunos um desejo por continuidade mesmo quando tudo parecia ter sido interrompido. Procurávamos algum modo para elaborar o medo e o luto. Sabíamos que, ainda que cada um em sua casa, era possível estar presente e juntos. Era necessária a experiência dessa nova presença.

Seguia com minhas aulas de Expressão Corporal no Teatro-escola Célia Helena (TECH), curso técnico do Célia Helena. Seguir as aulas era vital. Não poderíamos nos deixar, nem nos afastar nesse momento duro. A prioridade era manter vínculos afetivos, mas os questionamentos eram muitos. Como, se corpo é relação, se é presença, se é olho no olho, podemos dar continuidade a um trabalho expressivo on-line, remotamente? O que é importante nesse momento? O que precisa ser deixado de lado? Como nos reorganizar e nos reconhecer de novo? Queremos conforto? Queremos ser desafiados?

A opção foi retomar os encontros virtualmente pela plataforma Zoom. E os primeiros encontros eram cansativos demais. Estávamos ali, mas não nos sentíamos. Estávamos tristes e derrotados.

Era preciso fechar os olhos

Fechar os olhos e mergulhar dentro. Procurar de novo, até achar a sensação impressa no corpo. Preencher o corpo de sentidos. Não era só um resgate de memória, de conexão, de relação com o outro, mas um novo caminho para ser de um novo jeito.

Passamos o primeiro mês trabalhando com automassagem e reestruturação corporal. Sentia que minhas alunas e alunos precisavam se tocar e voltar a sentir a pele, percutir e voltar a sentir ossos, com suas próprias mãos eles se davam contorno, desenhavam suas imagens e devolviam tridimensionalidade e volume para aquele rosto enquadrado pela tela.

No mês seguinte, novo desânimo. O confinamento e o distanciamento social geravam ansie-

dade ou depressão. A falta de perspectiva negava a vida presente e nos colocava em modo de espera.

Era preciso transbordar

Era urgente começar uma criação que gerasse experiência. Era uma questão de sobrevivência poética.

A experiência não está do lado da ação, da prática, da técnica e, sim, do lado da paixão. Por isso, a experiência é atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, vulnerabilidade, exposição. (BONDÍA, 2006, p.108, tradução da autora).⁹

Cada turma a seu modo e no seu tempo, foi descobrindo, junto comigo, um universo simbólico para explorar. E essas experiências foram registradas, inicialmente, pelas câmeras dos celulares. Em um determinado momento recebia muitos vídeos por dia. Impulsos pequenos, às vezes, que me mostravam a necessidade de pesquisa, de um olhar específico para esse material, que apesar de filmado, era corpo, corpo vivo e pulsante. E sabia que era importante conservar uma certa artesanania, um fazer verdadeiro e experimental. No mundo virtual as edições, os filtros, as sobreposições, a fusão de imagens, nos colocam em outro lugar, distinto da sensação interna do corpo.

Passei a sugerir temas e apoios bem concretos, como objetos: cadeiras, cordas, lentes, óculos, que funcionassem como prolongamentos dos corpos ou como “outros corpos” com os quais se pudesse contracenar.

Em uma turma pedi que se amarrassem todos, com cordas, em cadeiras. Amarrados lidavam com a câmera, com entradas e saídas, com as explorações de movimento improvisado pelos outros. A dificuldade de estar preso trouxe agressividade e violência no olhar. Enquanto planejavam estratégias de movimentação, mudavam o olhar, observavam os outros. A ação vinha abrupta e desgovernada.

É difícil controlar um movimento com as mãos e braços amarrados. Isso colocava os outros corpos em estado de alerta. Por um momento tínhamos a sensação de que poderíamos nos apoiar fisicamente, como se estivéssemos bem perto.

Na outra turma, a opção foram lentes de óculos, garrafas, taças, que deformavam a imagem e nos davam profundidade, camadas, texturas, cores. Essa oscilação entre imagens turvas e límpidas trouxe lentidão ao movimento. Cada gesto parecia vindo de uma trajetória comprida e dava espaço para o outro olhar e responder. A cumplicidade entre corpos era profunda, um entre tentar enxergar e se dar a ver.

Na terceira turma, o tema escolhido, inicialmente, era animalidade versus humanidade. Havíamos começado a explorar uma prática corporal inspirada no kempô indiano,¹⁰ que trata do estudo da locomoção dos animais. E como seria isso dentro de casa? Sem espaço? Sem energia? Aos poucos fomos entendendo que, nós, seres humanos, somos, nesse momento, bichos confinados. A nossa procura por um pouco de natureza nunca foi tão latente.

A descoberta de que o corpo tem vida própria e capacidade de curar a si mesmo traz esperança. A percepção de que o corpo tem sabedoria e lógica próprias inspira um novo respeito pelas forças instintivas da vida. (LOWEN, 2019, p.202).

Minhas alunas e alunos relataram a necessidade extrema de tomar um pouco de sol, de olhar pela janela, de tomar longos banhos, de se alimentar de sabores novos, de ver o pôr do sol e a lua. Qual seria esse nosso lado selvagem, instintivo, intuitivo, que não suportava mais ficar confinado? E por onde o corpo acharia algum alívio?

As investigações, se iniciaram com registros em vídeo de imagens do corpo preso para novas experiências como comer com as mãos, andar rastejando, nadar na água do chão da varanda, escorregar no sabão, colocar a cabeça embaixo da água

da pia. Os exercícios cênicos finais eram obras de videodança, de dramaturgia física, muito elaboradas e potentes.

No segundo semestre, tínhamos aprendido muito e sabíamos que era preciso: **respirar, sentir, fechar os olhos e transbordar.**

Era preciso reinventar

Reinventar maneiras de criar e fazer poesia nesse momento pandêmico, diante de tanta dor e tanta restrição. As pesquisas geraram novos territórios de exploração, que geraram novas experiências e novas poéticas.

Temos um novo corpo. Um corpo que se comunica pelas telas e se apoia na memória de seus encontros. Um corpo que requer mais cuidado e muita consciência de si. Um corpo que vive intensamente sentimentos desconhecidos e que precisa, urgentemente, colocar-se em movimento para processá-los. Um corpo que busca incessantemente se ver de novo, se reconhecer de novo, ser de novo. Um corpo mais adaptável e resistente.

Vejo um esforço enorme para que as rotinas acomodem atividades distintas. Essa autodisciplina nos deu outra dimensão de nossa própria escuta, desde necessidades básicas como dormir e comer, até necessidades expressivas que precisaram ser garantidas, achar modos de existir. Limites exigem espaços internos maiores e mais fluidos. E, se dentro do corpo, essa busca acontece e é fundamental, também, o espaço externo, agora da casa, se transforma. O espaço ordinário precisou se transformar em um espaço extraordinário e, para isso, tivemos que imaginar, inventar e mudar o nosso olhar em busca de cantos, frestas, quinas, luzes, que nos inspiraram em composições e movimentos.

É preciso validar a trajetória e assumir a mudança. Vejo ganhos, e não são poucos. O resultado dessas pesquisas foi um material muito vivo. Registro de um momento histórico, de susto e imobilidade. Mas também de resistência e invenção.

Esse momento foi, a meu ver, um mergulho

lho profundo dentro de nossas casas, de nossos corpos-casa, de nossos corpos expressivos. Todas e todos nos perguntamos: o que mesmo ainda temos para dizer diante do incontrolável? E eu vi, vivi e revivi, produções cheias de símbolos e significados. A imaginação supre os espaços reduzidos e nos deu novos lugares, novas metáforas.

No final de 2020, nove meses mais tarde, uma gestação inteira, tínhamos muitas peças teatrais e de dança on-line em São Paulo. Trabalhos como *Alucinações sem idade*, da Cia. Nova Dança 4 ou *Corpo descabido*, do Núcleo Cinematográfico, para citar alguns dos trabalhos de dança contemporânea. Peças que acontecem ao vivo, ou no formato híbrido, entre gravações e imagens em tempo real. No Célia Helena, também vimos produções inovadoras e ousadas que refletem e expressam esse novo tempo e constroem uma nova maneira de fazer arte hoje.

Em 2021, vemos um público grande de pessoas assistindo, comentando e se emocionando com as produções. A arte resiste e se reinventa mais uma vez. E a busca não é só pela manutenção do fazer artístico, mas também pela emoção, pela profundidade, pela intensidade vital.

Fico com as imagens belíssimas, que vimos na volta parcial das salas de espetáculo. Víamos as cadeiras dos teatros cheias de bexigas de ar coloridas simbolizando os espectadores, ou, a plateia de 1500 lugares, representada por figurinos no Teatro Castro Alves na Bahia.

Ocupações que nos lembram que não há um novo normal que possa substituir a presença humana. Mas também, quase contraditoriamente, nos provam que as sensações e as emoções irão transbordar onde tiver arte. Artistas que seguem nos reafirmando a força dos corpos, das histórias vividas, do universo simbólico, dos afetos e das relações. ☆

Referências

- BÉZIERS, Marie Madeleine. **A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem**/ Marie-Madeleine Beziérs e Suzanne Piret; tradução Angela Santos. São Paulo: Summus 1992.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Sobre la experiencia**. Espanha: Aloma-Universitat de Barcelona, 2006.
- BORGES, Fernanda Carlos; CARON, Marina; PACHECO, Beatriz. Live no YouTube - Papo No Ar #4 (03/08/20) - **O corpo ausente**

e as relações e ensino e aprendizagem mediadas por computadores – Entrevista com Marina Caron e Fernanda Carlos Borges, Agosto de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZB34fk_YU2A

- CARON, Marina. Caderno especial Na quarentena - entrevista com Marina Caron. In **Jornal O Estado de S. Paulo** (13/04/20). págs. H 6,7, Abril 2020.
- LOWEN, Alexander. **O corpo traído**. São Paulo: Summus, 2019.

Notas

- 1 Juliana Moraes – Bailarina, coreógrafa, pesquisadora de corpo. Autora do projeto “Para afastar a peste” em 2020, que dá continuidade à sua pesquisa autoral. É professora Dra. do curso de Dança na UNICAMP.
- 2 Diogo Granato – Bailarino, performer e preparador de corpo. É professor de dança contemporânea e improviso cênico em seu estúdio Espaço e em diversas outras escolas de dança e teatro. Atua na Cia. Nova Dança 4. Faz a direção do coletivo Silenciosas, além de outras pesquisas na área de corpo.
- 3 Henrique Lima – Bailarino, coreógrafo e diretor de dança com espaço próprio de ensaio e criação, Treme Galpão. É professor de dança contemporânea e autor da dança-chão.
- 4 Célia Helena Centro de Artes e Educação (Brasil) – Escola de formação em Artes da Cena, fundada pela atriz Célia

Helena (1977) e sob a direção artística e pedagógica de Lígia Cortez desde 1997, oferece curso de teatro para crianças e adolescentes (Casa do Teatro), curso Técnico profissionalizante (Teatro-escola Célia Helena – TECH), Graduação (Bacharelado e Licenciatura), Pós-graduação Lato Sensu e Mestrado Profissional em Artes da Cena (Escola Superior de Artes Célia Helena – ESCH).

- 5 Marcelle Lemos (Brasil) – bailarina certificada pela Royal Academy of Dance. É formada pelo Arts Umbrella e Vancouver Community College. Em 2017, concluiu o curso técnico de teatro pelo Teatro-escola Célia Helena (TECH), onde atualmente cursa o Bacharelado em Teatro da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH).
- 6 Mateus Menoni (Brasil) – bailarino contemporâneo, fez aulas de dança no Estúdio de Dança Beatriz de Almeida em Campo Grande/MS. Em 2015, formou-se em Teatro pelo

Teatro-escola Célia Helena (TECH). Participou do projeto Imersão dirigido por Marina Caron.

- 7 Depoimento concedido por Mateus Menoni para a minha pesquisa de mestrado, intitulada *Corpo Transborda*. Pesquisa realizada sob orientação da Profª. Dra. Sonia Machado de Azevedo, defendida em maio de 2021, no programa da Mestrado Profissional em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH).
- 8 Depoimento concedido por Marcelle Lemos para a minha pesquisa de mestrado, intitulada *Corpo Transborda*. Pesquisa realizada sob orientação da Profª. Dra. Sonia Machado de Azevedo, defendida

em maio de 2021, no programa da Mestrado Profissional em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH).

- 9 Texto original: La experiencia no esta del lado de la acción, o de la práctica, o de la técnica, sino del lado de la pasión. Por eso la experiencia es atención, escucha, apertura, disponibilidad, sensibilidad, vulnerabilidad, exposición.
- 10 Kempô indiano é uma arte de luta inspirada nos movimentos dos animais e ritmos da natureza. Acredita-se que sua origem venha de mais de 5000 anos.

★ DRAMATURGIAS DO FUTURO

Isabela Mota

É educadora, artista e pesquisadora. Formada em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), pós-graduada em Direção Teatral na Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Dirigiu o espetáculo A Ilha com a Cia. Baleias Grupo de Teatro e é autora da publicação independente Doradillos. Atualmente faz parte do quadro de educadores do Sesc Interlagos. Mestre em Artes da Cena pela ESCH com a pesquisa Dramaturgias do Brincar, sob orientação da Profa. Dra. Giuliana Simões.

Resumo: O presente artigo parte da pesquisa em processo “Dramaturgias do Brincar”, na qual foi realizada observação e registro regular dos dias de Livre Brincar de duas turmas de crianças participantes do Programa Curumim, no Sesc Interlagos, por uma educadora que integra a equipe socioeducativa dessa unidade do Sesc São Paulo. Durante a investigação, a pesquisa foi atravessada pela pandemia e seus desdobramentos ligados à necropolítica instaurada no Brasil hoje, esse fator interferiu no olhar destinado ao material. A relevância da liberdade dos corpos ao brincar tomou lugar de destaque, junto à relação de semelhanças entre o brincar e a performance, especialmente no que diz respeito à construção dos corpos e suas experiências. A proteção de corpos e, por consequência, dos saberes neles guardados é um movimento de resistência frente ao número de vidas perdidas nesse contexto. A preservação para o futuro de espaços que permitam esses corpos existirem coletivamente é essencial na reinvenção da sociedade que está por vir.

Abstract: This article is part of the work-in-progress “Dramaturgies of Playing”, a research in which two classes of children from the “Curumim Program” at SESC Interlagos were observed and recorded by a teacher who is part of the socio-educational team at this branch of SESC São Paulo. The pandemic and its consequences linked to the necropolitics established in Brazil nowadays crossed the research and interfered with the view on this material. The relevance of the body’s freedom when playing took a prominent position, along with several similarities between playing and performing, especially in what concerns the construction of bodies and its experiences. The protection of bodies and, consequently, of its knowledges, is a movement of resistance considering the number of lost lives in the current context. The conservation of spaces that allow those bodies to exist collectively is essential for the reinvention of the society about to come.

Palavras-chave

Livre Brincar
Performance.
Programa
Curumim.
Arte Educação.
Corpo.

Keywords

Freely Playing.
Performance.
Curumim Program.
Art Education.
Body.

As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios.

Ana Cristina César

Futuro do Presente

Após um ano de pandemia com isolamento social e agravamento da situação sanitária no Brasil, beirando o colapso do sistema de saúde em meio ao negacionismo das autoridades governamentais, o cenário é indescritível e brutal. Apesar da falta de controle que nos impõe o vírus que circula entre nós, existem medidas de segurança que funcionam para impedir a disseminação da doença e a vacina que tem sua eficácia comprovada, porém existem escolhas deliberadas por parte da presidência do país para que sigamos nesse caos. Essas escolhas fazem parte da necropolítica, que aniquila “material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018, p.10). Estamos vivendo um luto sem precedentes e sem expectativa de mudança tanto com relação à própria condição pandêmica, quanto com relação ao que será do futuro quando, e se, isso tudo passar. A situação é de ruptura, aparentemente o modo de vida que conhecemos antes da pandemia é irrecuperável.

Imersa nesse contexto, como educadora e artista, penso que faz parte da natureza dessas profissões seguir criando possibilidades de futuro, sonhos e utopias. É nossa função social tornar possível a imaginação de um mundo porvir para todos nós, mas principalmente para crianças e jovens que estão iniciando suas experiências de vida. Quando se fala em mundo, se fala em coletivo. É preciso fazer algo pelo todo, pois o momento nos mostra que não é possível salvar apenas a própria pele. O colapso é geral, nosso sistema político e econômico se revelou de forma exponencial como insuficiente para cuidar de nossas vidas.

Afastada de meus alunos, de outros artistas e de todo mundo, afinal, o isolamento social é a única saída de proteção contra a contaminação para aqueles que ainda podem fazê-lo, preocupo-me em como não fazer desse momento uma invenção individual. O que me proponho em primeiro lugar é acreditar que sim, haverá um futuro depois desse presente e me inspiro nas palavras de Krenak: “Para

combater esse vírus, temos que ter primeiro cuidado e depois coragem”. (KRENAK, 2020, p.6).

O tempo verbal utilizado para se referir a algo que poderia ter acontecido posteriormente a uma situação do passado é o futuro do pretérito. Acredito que no passado ninguém imaginava que esse seria o futuro, tamanha a transformação da realidade. Trago meu momento como pesquisadora para essa mesma condição. Planejava observar meus alunos em seus momentos de brincar livremente por um ano inteiro e na sequência experimentar exercícios teatrais pensados a partir daquilo que tivesse surgido na observação. Porém, com o afastamento das atividades, não houve possibilidade desse plano seguir sua rota inicial. Por um momento senti que minha pesquisa estava esvaziada de sentido, agora creio que ela é uma ode ao que sonho para o amanhã. Então, tomo a liberdade de contar o passado, seu contexto e suas histórias após ser atravessada pelo presente. Trago essas memórias escritas, sendo memória uma ferramenta política, para que sejam, além de lembranças, parte daquilo que não pode faltar na invenção do futuro.

Sou integrante da equipe socioeducativa da unidade de Interlagos do Sesc São Paulo. Faço parte do Programa Curumim, um programa de educação não formal frequentado por dois grupos de crianças com idade entre sete e doze anos no contraturno escolar, no caso específico desta unidade, às quartas, quintas e sextas-feiras. O Programa Curumim tem como uma de suas finalidades garantir tempos e espaços de brincar livre. Por brincar livre, entendemos que é o brincar espontâneo das crianças, que parte de seus desejos, propostas e organizações, sem direcionamento adulto (SAURA, 2014). Toda quarta-feira é dedicada ao brincar livre, as crianças escolhem em que local da unidade irão brincar e ali se auto organizam de forma independente dos adultos. Observar essas brincadeiras com intencionalidade atravessa minha experiência como educadora, já que em educação a observação nunca é aleatória e observar é um dos papéis do educador nesse contexto.

Apesar de ter um dia dedicado ao brincar livre, todos os outros momentos tem o brincar como substrato. O Programa Curumim é composto de ações educativas de natureza edificante com foco na formação integral do indivíduo, partindo do mesmo para criação das propostas metodológicas e de conteúdo, considerando o brincar e o lúdico como base para esse caminho, sem esquecer que o foco é educar para a liberdade e potência daquele que aprende considerando quem ele já é (HOOKS, 2013).

O brincar é um momento importante na vida de qualquer criança, muitas vezes se esquece, mas ele é um direito previsto no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) (1988)¹. O brincar é um dever da criança, faz parte de sua natureza e de sua forma de se constituir enquanto indivíduo. Expressão do mundo interno da criança, o brincar é vazão de criatividade, sendo esta a pulsão mais significativa do ser humano. (WINNICOTT, 2019).

O estado brincante é um estado muitas vezes difícil de definir. Este estado está associado à completude, a viver com verdade, prontidão, concentração, junção de corpo e mente, relacionar-se com o tempo presente. Brincar é fazer, por mais que envolva imaginar, brincar é uma ação. Este estado não parte da razão, ele a utiliza, mas não passa pela elaboração de um pensamento, e sim da conexão entre aquilo que está sendo vivido, pensado, sentido e uma resposta em tempo real às situações em que está inserido. Esse estado permite e potencializa a relação e/ou entre pessoas e/ou com o espaço e/ou com estímulos que estão ao redor. Este estado que o brincar proporciona é tão importante que Winnicott (2019) o considera mais importante do que o conteúdo da brincadeira.

Importante ressaltar que quando falo deste estado não separo mente e corpo e o corpo é o protagonista. O brincar é um grande terreno de aprendizado do saber corporal. No momento da brincadeira “o corpo, primeiro lugar do ser no mundo” (RUFINO, 2019, p. 132.), está em jogo, em relação com o espaço, com outras crianças, objetos

e tudo que atravessa o instante presente, isso me chama muita atenção. Ao observar, participar e ler os corpos em seus momentos de brincadeiras percebo o entrecruzamento entre os gestos do brincar e os aspectos performativos, entre a criação autônoma e comprometida da brincadeira e os aspectos das proposições artísticas atuais. O teatro é uma lupa através da qual eu olho para o brincar, com isso o brincar parou de ser ponto de partida para chegar a uma experiência teatral e passei a ver o que de performativo havia naquilo que eu observei.

O brincar se aproxima muito da experiência performática para todos que a vivem como performer/brincante ou espectador/educador. A performance é um acontecimento único mesmo que haja a tentativa de reproduzir algum tipo de programa, ela acontece no encontro entre uma variedade de fatores e existe a impossibilidade de que ela se repita de forma idêntica, bem como ela acontece para cada indivíduo que está ali de uma forma exclusiva, já que cada indivíduo vai vivê-la por si mesmo através de seu ponto de vista, com o brincar não é diferente.

É impossível dois indivíduos possuírem exatamente a mesma experiência, pois cada um só consegue ver o mundo a partir de si mesmo, isso sempre foi uma questão importante para minha pesquisa, já que no tempo em que pude estar presencialmente com as crianças, antes da pandemia, somei registros imagéticos e textuais daquilo que eu vi nos dias de livre brincar, mas meu desejo sempre foi que a criança fosse sujeito na minha pesquisa e em nenhum momento eu gostaria de falar por ela. Com esse desejo, consigo a cada dia encontrar e reencontrar o meu lugar no meio de todas aquelas crianças, sabendo que eu faço parte das duas turmas do Programa Curumim e me transformo na relação afetiva com as crianças, não falo por elas, mas sim com elas e com clareza de que esse é o meu ponto de vista dentro daquelas vivências.

A partir disso escrevi as “Dramaturgias do Brincar”, pequenas dramaturgias, narrativas textuais, que contam um pouco sobre as experiências

observadas nos dias de livre brincar com a ideia de ser uma pista de trabalho para quem lê, mostra o modo como certos gestos foram realizados, não para ensinar, mas para inspirar caminhos. Certamente não substituí a vivência original e portanto não tento fazê-lo, esses escritos pretendem ser uma nova experiência que partiu da primeira. Essas dramaturgias/relatos tem intenção de capturar e transpor aquilo que observei no livre brincar das crianças com quem convivo. Por dramaturgia considero o texto que precisa ser completado de alguma forma, então o formato que coloco busca essa relação. Ainda cabe dizer que essas dramaturgias partiram de experiências corporais e foram realizadas de forma processual, esse caminho me faz considerá-las vivas e de certa forma coletivas.

Me importa pensar dramaturgia com uma definição ampliada: “A palavra ‘texto’ deve ser entendida em seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais”. (COHEN, 2013, p. 29). Tudo que está em cena gera naquele que vê, significados, cada ação, objeto, gesto, figurino, som, trilha sonora e fala expressa algo. Tudo é carregado de significado e é passível de ser absorvido e interpretado pelos espectadores. Considero também uma cena sem hierarquia, onde um gesto não vale mais que um objeto, uma ação não vale menos que uma fala.

A unidade do Sesc em Interlagos é um pouco diferente da maioria das unidades da cidade de São Paulo que são, em sua maioria, prédios. Assim como a unidade de Itaquera, o Sesc Interlagos é uma unidade campestre, são quinhentos mil metros quadrados de predominante área verde à beira da Represa Billings. A maioria dos dias livres acontece sem uso de brinquedos, que acabam por direcionar a brincadeira. Estimula-se assim a interação com o espaço da unidade e toda a natureza presente, a criação de intimidade com galhos, pedras, sementes e flores. Com lógica própria, a brincadeira, seus objetos e tudo o mais que pertence à realidade externa fica a serviço da realidade interna do brin-

cante como uma forma de significar aquilo que essa realidade interna é. “Ao brincar, a criança manipula fenômenos externos e os coloca a serviço do sonho, atribuindo a esses fenômenos significados oníricos e sentimento.” (WINNICOTT, 2019, p. 89). O brincar é terreno para o simbólico. A leitura que faço das brincadeiras que vi considera, assim como a dramaturgia contemporânea, que tudo que se apresenta junto aos corpos das crianças, suas ações, suas falas, todo o espaço em que ela escolhe estar, com que materiais escolhe interagir e como se dá essa interação pode gerar significados.

Na observação que realizei durante seis meses notei que algumas brincadeiras se repetiam e tomei a liberdade em dividi-las em três categorias: Guerras, Famílias e Desafios do Corpo. Ao trazer essas narrativas e gestos realizados pelas crianças do Sesc Interlagos, minha intenção não foi fazer uma discussão moral sobre esse brincar, mas sim contar um pouco das histórias que essas crianças estão contando sobre si e o entorno onde habitam. Se ser criança é um marcador social, sendo a criança cidadã e sujeito de direitos, a criança que brinca ocupa seu lugar de fala e é preciso muito cuidado para não interpretar e reproduzir significados dessas brincadeiras impregnando-as de uma visão pessoal. Minha tentativa foi relatar aquilo que vejo e não aquilo que pode estar por trás das ações, pois isso só quem poderia dizer é a própria criança. Faço uma suposição ou outra sempre neste formato de possibilidade, já que a verdadeira motivação de uma atitude só poderia ser explicada por aquele que a tomou, isso quando de fato é possível contornar o motor que levou a determinado comportamento.

Essas dramaturgias são uma forma de registro, sendo este de grande importância em educação, já que cada experiência nesse campo é única, mas seus caminhos podem servir como via a ser percorrida por outros educadores, não como regra, mas como possibilidades. Essa é uma forma de tornar nossas práticas públicas e fazer da educação uma tarefa realmente coletiva. No caso do brincar, o registro serve como recorte histórico comunitário de crian-

ças, já que o brincar faz parte da cultura sendo um conhecimento passado de criança para criança, geração para geração. “Existe uma evolução direta dos fenômenos transicionais para o brincar, do brincar para o brincar compartilhado e, em seguida, para as experiências culturais” (WINNICOTT, 2019, p. 89). Com isso ele faz parte do conhecimento tradicional que se transmite de forma oral, pois mesmo que existam manuais que escrevam como funcionam certas brincadeiras, esses manuais teriam a mesma função que a minha pesquisa pretende que é registrar historicamente, já que não é em nenhum desses manuais que as crianças aprendem a brincar.

Como coloca Luís Antônio Simas no livro “O corpo encantado das ruas”:

Alguém há de perguntar se brincadeiras infantis têm lugar em um debate sobre cultura. Eu devolvo de prima: é claro que sim. Cultura não se restringe a evento nem é um terreiro onde só os adultos dançam. Cultura é a maneira como um grupo cria ou reelabora formas de vida e estabelece significados sobre a realidade que o cerca: as maneiras de falar, vestir, comer, rezar, punir, matar, nascer, enterrar os mortos, chorar, festejar, envelhecer, dançar, silenciar, gritar e brincar. (SIMAS, 2019, p 134).

Ao mesmo tempo em que considero o brincar um conhecimento que é passado de criança para criança, também penso que existe algo que transcende essa ideia. Muitas vezes parece que a criança já nasce desenvolvendo o brincar assim como desenvolve outras características como aprender a andar, falar, comer. O brincar “traz elementos da cultura onde a pessoa está inserida, mas traz elementos da própria humanidade que nos assola” (SAURA, 2015, p 3), essa é a descrição que Soraia Chung Saura traz junto a relatos específicos de meninos que construíam piões no Amazonas. Além disso, a autora amplifica o olhar sobre a brincadeira considerando que “são muitos piões diferentes em forma e em matéria discorrendo em muitos diferentes lugares. No entanto todos eles giram sob

si mesmos, enigmáticos, e fazem com que muitos meninos de diferentes regiões do mundo repitam o mesmo gesto do lançamento e das possibilidades de jogo.” (SAURA, 2015, p. 3).

Acredito que as colocações coexistem. O brincar é parte de um imaginário humano, mas também é construído de forma local, através de sua prática. É interessante pensar tudo que o brincar pode significar, suas funções e sua importância para várias áreas do conhecimento, mas não devemos esquecer de considerar o brincar em si mesmo. Ninguém brinca para aprender ou para se desenvolver, ainda assim quando brinca aprende e se desenvolve, mas esse não é o motivo que leva crianças a brincar. O brincar intriga, pois não estamos acostumados a fazer coisas por elas mesmas, somos movidos por ser produtivos e gerar resultados.

Ao observarmos uma criança engajada em brincar, dedicando tempo e tendo prazer em fazer algo que não está a serviço de nada, podemos negligenciar sua importância, pois os olhos adultos se voltam para a finalidade dos fazeres. É preciso defender que brincar educa e edifica, mas na verdade a criança só está querendo existir. “Pedagogia infantil, insisto, é deixar a criança brincar e desenvolver aptidões ludicamente. O resto é formar gente triste para os currais do mercado de trabalho.” (SIMAS, 2019, p. 136)

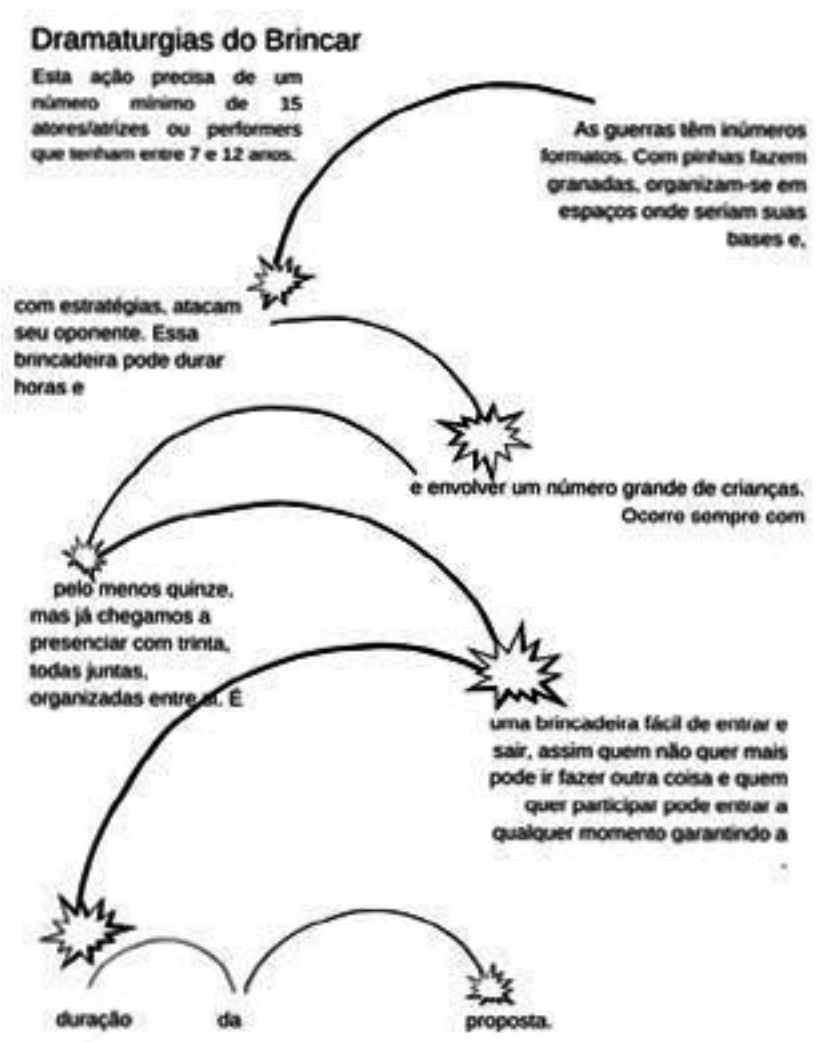
Importa a mim pensar nas possibilidades de transgressão de uma lógica hegemônica que não fique apenas no campo das ideias, é preciso experimentar essas transformações. Não existe brincar e nem performance sem corpo e sem prática. Essa é uma das dimensões políticas de encontro entre o brincar espontâneo e a performance. “Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora” (FABLIÃO, 2009, p. 245), esse mesmo corpo que a performance busca trazer para

a cena, é também o corpo do brincar, um corpo vivo e presente que se desenvolve, inclusive biologicamente, durante essa experiência.

Por dramaturgia, também considero um texto cuja construção e seus sentidos precisam da interação com um leitor/público que preencha seus significados. É a partir dessa ideia de uma dramaturgia que é tecida coletivamente que leio as brincadeiras que observo. Não é sobre um texto feito na solidão de um escritório, mas sim algo construído em relação e feito para que outros se relacionem. Com isso é importante considerar o que a obra proporciona enquanto experiência para aquele que a lê. Não a vejo apenas como ferramenta para um trabalho que se tornará um espetáculo teatral, por exemplo. Considero que a dramaturgia pode ser teatral em sua forma gráfica e que pode se bastar em si mesma, não sendo obrigatoriamente desdobrada em cena para ser completa.

Minha intenção ao fazer meu relato de memória em formato de dramaturgia é reposicionar as brincadeiras observadas no campo cotidiano e aproximá-las ainda mais do campo da performance, isso talvez nos possibilite uma percepção deste brincar com outra qualidade. Durante uma performance é possível que consigamos re-direcionar possibilidades de olhar que se realizam a partir da experiência, considerando que “essa é a potência da performance: des-mecanizar, des-habitar, escovar à contra-pelo” (FABIÃO, 2008, pp 237). A performance é lugar de reinvenção de mundos. Minha intenção é que ao

entrar em contato com o brincar através desse trabalho o leitor/espectador possa ressignificá-lo e que seu formato performático possa reiterar assim o valor político das infâncias e do brincar. A proteção de corpos e, por consequência, dos saberes neles guardados é um movimento de resistência frente ao número de vidas perdidas nesse contexto de pandemia, a preservação para o futuro de espaços que permitam esses corpos existirem coletivamente é essencial na reinvenção da sociedade que está por vir. Os corpos guardam conhecimentos e memórias de seus grupos, são como arquivos de saberes e histórias (RUFINO, 2019). A busca por espaços que preserve os corpos e valorize sua liberdade é um movimento de resistência dentro da necropolítica a qual estamos impostos.



Figurino: com folhas secas grandes fazem suas caudas ou penachos sobre a cabeça.

A guerra também acontece entre:

DN
IO

perseguem uns aos outros na tentativa de destruir a indumentária do amigo.

S
S
A
U
R
O
S

Essa versão acontece mais com as crianças mais novas e também em pequenos grupos.

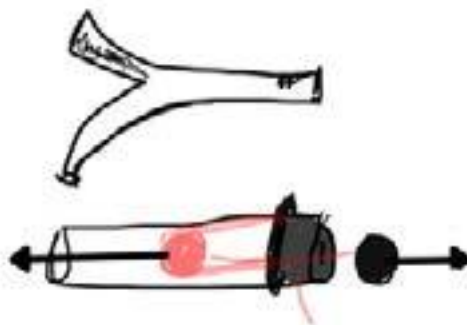
Outra guerra que ocorre bastante é entre:

POLÍCIA

X

LADRÃO

É como uma brincadeira de polícia e ladrão, mas que envolve elaborada trama, maiores estratégias e discussões que vão para além do simples correr e colocar "preso" em um espaço.



Exemplo de estilingue

Confeção: dentro do que está sendo chamado de guerra também percebemos a invenção de muitas armas de fogo com galhos, canos e pedras. E armas mais ancestrais como flechas, arpões e espadas.

Já as famílias são bastante
inusitadas.
Sempre imaginamos
o clichê mamãe e filhinha
entre crianças e bonecas, mas
quando soitas desse objeto
impregnado de vícios
de brincar
podemos ver outros universos.

Já tivemos uma mãe do jacaré
(nosso escorregador gigante)
que o alimentava com outras crianças,

Já presenciamos as mães
das árvores do Linhão
(campo aberto com torres de energia),
cada menina desse grupo
tinha uma árvore, a regava, presenteava com flores
e batizava
com um nome de seu gosto
como Valentina, Roberta e até uma que tinha um nome
para cada galho mais protuberante.

(Nesse dia uma das crianças queria muito pegar um cocô de
animal para dar de presente à filha dela para que crescesse
mais forte.)

Famílias com vinte filhos onde
os pais já não sabem mais quem
é quem
e estão ficando loucos
entre o que chamam de escola, parque e campo de futebol
tentando reunir todas
as crianças em casa,
o que dura todo o tempo da atividade
com muitas risadas e, claro,
sem sucesso.

O que estamos chamando de desafios do corpo são as brincadeiras que envolvem desafiar o próprio corpo sem nenhuma motivação fantasiosa, porém não menos lúdica. Todas as brincadeiras envolvem corpo e imaginação e separamos aqui algumas ações físicas, isolando-as dando a elas ênfase.

Pular de alturas diversas

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

e pensar formas de cair.

saltam de árvores,

muros,

corrimãos

e escadas.

Saltar entre uma distância e outra

para atravessar para o outro lado

e aí tomar a saltar para o lado anterior.

Referências

- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Sala Preta, 8, 235-246. 2008. <https://doi.org/10.111606/issn.2238-3867v8i0p235-246>
- HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- KRENAC, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- PARK, M.B. FERNANDES, R.S. (2015). **Programa Curumim: memórias, cotidiano e representações**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- SAURA, Soraia Chung. **A pedagogia do movimento na perspectiva do lazer**. In: territoriobrinca.com.br 2015.
- SAURA, Soraia Chung. **O imaginário do Lazer e do Lúdico anunciado em práticas espontâneas do corpo brincante**. São Paulo: Revista Brasileira de Educação Física e Esporte. Ed. número 20. 2014.
- SIMAS, Luis Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- WINNICOTT, D. W. (2019). **O brincar e a realidade**. trad. Breno Longhi. São Paulo: Ubu Editora. Originalmente publicado em 1975.

Nota

- 1 Marco legal que visa garantir direitos a crianças e adolescentes no Brasil

★ CASA INVADIDA, ARTE (RE)INVENTADA

Beatriz Abreu

Formada em Letras (Português/Inglês) pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Itapetininga. Pós-Graduada em Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa e Estrangeira, pelo Centro Universitário Internacional, e mestranda em Artes da Cena na Escola Superior de Artes Célia Helena, sob orientação da Profa. Dra. Liana Ferraz. Desde 2015, leciona Língua Portuguesa numa escola da rede SESI-SP, onde criou o projeto didático Trocas Literárias, que une Literatura Clássica e Artes da Cena. Escritora luso-brasileira, residiu 10 anos em Portugal e, em 2021, lançou o livro *Cansei de ser delegacia*.

Palavras-chave

Casa.
Cortázar.
Bachelard.
Stanislávski.
Covid-19.

Resumo: Este artigo utiliza o conto “Casa Tomada”, do escritor argentino Júlio Cortázar, como escopo de discussão. Além disso, relaciona conceitos de Gastón Bachelard e Constantin Stanislávski para falar de “casa” e seus elementos arte-políticos. Exemplifica os temas abordados, a partir de produções artísticas divulgadas em redes sociais durante a pandemia da Covid-19, sobretudo no Instagram. Trata do direito à moradia como responsabilidade social.

Keywords

House.
Cortázar.
Bachelard.
Stanislavski.
Covid-19.

Abstract: This article uses the short story “Casa Tomada”, by the Argentine writer Júlio Cortázar, as a scope of discussion. In addition, it relates concepts by Gastón Bachelard and Constantin Stanislavski to speak of “home” and its art-political elements. It exemplifies the topics covered, based on artistic productions published on social networks during the Covid-19 pandemic, especially on Instagram. It deals with the right to housing as a social responsibility.

Introdução

Desde março de 2020, quando a atenção da mídia brasileira se voltou para a propagação do coronavírus, o conselho “Fique em casa” ganhou espaço nas telas, nas páginas e nos diálogos. O confinamento, fortemente recomendado por autoridades médicas, ainda repercute nas formas de interação humana, que precisou contar cada vez mais com aparatos tecnológicos. As linguagens artísticas reinventaram-se: o hibridismo permeia o universo cênico. Lives em redes sociais, como o Instagram, tornaram-se um marco das relações

digitais ao longo da pandemia. Além disso, vídeos acerca da rotina, gravados em aplicativos como o TikTok, alteraram o conteúdo divulgado nos perfis dos usuários.

Ao passo que a incerteza e o medo adentram as casas de milhões de famílias, a arte reinventa-se com a perspectiva de invadir lares com um sopro de alento, consciência e esperança. Somados aos problemas sanitários, o Brasil enfrenta uma crise política instaurada a partir de fake news, ódio e negacionismo. A agressividade verbal e atos contra a democracia ocuparam o país e as notícias que chegam às casas da população. Permanecer em casa tornou-se um desafio e, ao mesmo tempo, um compromisso. Sabe-se que muitos, lamentavel-

mente ignorados por representantes políticos, não usufruem o direito de se resguardar – necessitam de transportes públicos superlotados para se locomover ao local de trabalho e/ou estão em contato direto e intenso com o público; outros nem sequer possuem um teto. Nesse cenário perturbador, a arte não se reduz a passatempo – desempenha um papel relevante de denúncia e resistência.

Este artigo propõe um diálogo entre o conto “Casa Tomada”, de Júlio Cortázar, contextualizado à época da ditadura peronista, os conceitos poéticos de Gastón Bachelard, sobre a casa, e alguns elementos citados por Stanislávski em obras como “A preparação do ator” e “A construção do personagem”. O intuito não é limitar as ideias ao teatro, mas basear-se nos estudos do intelectual russo a fim de sugerir quatro elementos arte-políticos do espaço-lar: memória, criatividade, improvisado e adaptação. Trabalhos apresentados no Instagram e em outras plataformas digitais, como o projeto musical “Ô de Casas” – criada por Monica Salmaso, as leituras performativas de “Luto(a)” e a peça virtual “Onde estão mãos, esta noite” (Direção de Moacir Chaves, dramaturgia de Juliana Leite e atuação de Karen Coelho), servirão como exemplos para as proposições feitas.

Conexões entre “Casa tomada” e elementos arte-políticos do espaço-lar

Meu quintal é maior do que o mundo.
 (Manoel de Barros)

O conto fantástico “Casa Tomada”, do argentino Júlio Cortázar, narra a história de dois irmãos que vivem juntos e, gradualmente, sentem o seu domicílio ser invadido. Ao longo do enredo, os personagens limitam-se aos espaços ainda vazios da residência – até que são obrigados a abandoná-la por completo. Tal necessidade mostra-se pungente, visto que existem relações de afeto pelo lar. No início do texto, lê-se “Gostávamos da casa porque, além de espaçosa e antiga (...), guardava as recorda-

ções de nossos bisavós, o avô paterno, nossos pais e toda a infância.” (CORTÁZAR, 1986, p. 11, grifo nosso) Assim, a casa constitui-se lugar de registros visuais e psíquicos que concernem a aspectos familiares e a reminiscências. Tem-se, portanto, o primeiro elemento artístico tratado neste artigo: a memória. “Casa” é o espaço físico onde a história de um indivíduo ou de um pequeno núcleo social se acomoda. Segundo Gastón Bachelard,

Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. (BACHELARD, 1978, p. 201)

De fato, todas as casas habitadas por um sujeito tornam-se parte inerente ao seu passado e despertam-lhe emoções e sentimentos. Constantin Stanislávski, ao fazer registros acerca da “memória das emoções”, aponta que “O tempo é um esplêndido filtro para os nossos [sic] sentimentos evocados. (...) é um grande artista. Ele não só purifica, mas também transmuta em poesia até mesmo as lembranças dolorosamente realistas.” (STANISLÁVSKI, 2020, p. 213, grifo do autor) Com o passar do tempo, as lembranças ficam impressas, também, nas paredes, nos cantos de cada cômodo e nas formas dos objetos. Bachelard observa:

Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí “alojados”. Nosso inconsciente está “alojado”. Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das “casas”, dos “apartamentos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas. (BACHELARD, 1978, p. 197)

A não-linearidade da memória reforça o caráter poético das imagens, uma vez que não possui compromisso com a sequência cronológica dos fatos. Logo, as casas narram uma biografia romancada – há um entrelaçamento entre realidade e ficção, objetividade e subjetividade. O universo onírico encontra morada nos compartimentos do lar e da mente, desde o “faz de conta” até os desvarios existenciais que acometem a trajetória humana. É em casa que o indivíduo dá os primeiros sinais de outro elemento artístico – a imaginação. Em suas anotações, Stanisławski escreve:

- A imaginação cria coisas que podem existir ou acontecer, ao passo que a fantasia inventa coisas que não existem, nunca existiram nem existirão. E, no entanto, quem sabe talvez um dia elas passem a existir. Quando a fantasia criou o tapete mágico, quem iria pensar que nós um dia estaríamos voando através do espaço? Tanto a fantasia quanto a imaginação são indispensáveis para o pintor.
- E para o ator? – perguntou Paulo.
- O que é que você acha? (...) Nesse processo criador a imaginação o conduz. (STANISLAVSKI, 2020. pp. 88, 89)

Referenciada a importância da imaginação, nota-se a sua presença desde a infância: nas brincadeiras, seres inventados ganham voz, expressão e ação; na falta de uma cabana de camping, utilizam-se cabos de vassoura e lençol, à medida que a sala, o quarto ou o quintal tornam-se o cenário propício para o alojamento improvisado; a terra do jardim transforma-se em bolo de chocolate e, se não houver terra nem jardim, o “nada” ganha cor, cheiro e textura. Na fase adulta, a casa recebe uma porção de soluções improvisadas, seja no que diz respeito à elétrica, hidráulica ou funcionalidades de objetos. Dessa forma, o improvisado dá palco à imaginação e à originalidade. Na obra *A Construção da Personagem*, encontra-se o apontamento: “(...) o inesperado¹ e o improvisado são sempre o melhor impulso para a criatividade”. (STANISLAVSKI, 2001,

p. 178, grifo nosso) Logo, o improvisado constitui-se como o terceiro elemento artístico do espaço-lar. Casa, portanto, transpassa a sua atribuição de residência a fim de acolher processos criativos e interpessoais.

Em “Casa Tomada”, o narrador expõe a rotina de limpeza e afazeres domésticos cumpridos por ele e sua irmã, que estreitavam seus laços sanguíneos:

Habitamo-nos, Irene e eu, a permanecer nela sozinhos (...). Fazíamos a limpeza pela manhã (...). Almoçávamos ao meio-dia, (...) então não ficava nada por fazer além de uns poucos pratos sujos. Era para nós agradável almoçar pensando na casa ampla e silenciosa e em como nos bastávamos para mantê-la limpa. Às vezes chegamos a pensar que foi ela que não nos deixou casar. (...). Entramos nos quarenta anos com a inexprimível ideia de que o nosso, simples e silencioso matrimônio de irmãos, era o fim necessário da genealogia fundada por nossos bisavós em nossa casa. (CORTÁZAR, 1986, p.11)

As relações entre os que habitam a mesma casa carregam questões de ordem privada. Enquanto hábitos de procedência antepassada reforçam as tradições familiares, tarefas de praxe fazem surgir rituais de convivência. A interação adquire contornos informais e espontâneos típicos do cotidiano – que, muitas vezes, verificam-se atemporais: mesmo que um indivíduo passe a viver sozinho, é comum que ainda disponhada naturalidade coloquial com pessoas que, durante algum tempo, fizeram parte de seu convívio diário.

A pandemia da Covid-19, causada pelo SARS-CoV-2, trouxe novos hábitos de higiene, além de afetar profundamente as relações humanas. O confinamento em massa foi recomendado pelas autoridades de saúde e por governos que demonstram alguma responsabilidade ao lidar com a situação. As pessoas permanecem – ou deveriam permanecer – mais tempo em casa e o home office foi adotado como forma segura de trabalho². As famílias que

vivem sob o mesmo teto experienciaram os desafios da convivência integral. Durante os primeiros meses da chamada “quarentena”, diversos usuários de redes sociais, como o Instagram e o TikTok, compartilharam a rotina através de fotografias e vídeos, por vezes humorísticos. Atividades corriqueiras como limpar a casa e cozinhar transformaram-se em conteúdo digital. Lives variadas, exibidas tanto por anônimos quanto por celebridades, propagaram-se rapidamente como um fenômeno tecnológico diretamente vinculado ao período pandêmico.

A série “Ô DE CASAS”, criada em março de 2020 por Mônica Salmaso, reúne músicos convidados pela cantora, a fim de que, juntos, interpretem canções brasileiras. Nomes como Guinga, Vanessa Moreno, Teresa Cristina, Mestrinho e Edu Lobo marcaram presença. Os 150 vídeos já produzidos³ podem ser encontrados no Instagram – nos perfis oficiais @monicasalmasooficial⁴ e @_o_de_casas⁵ –, e no YouTube, através do canal de Monica Salmaso⁶. Os encontros ocorrem com distanciamento – cada artista executa a peça musical em sua casa – e, com o auxílio de gravações e técnicas de edição, os vídeos são compartilhados com o público. Os espetáculos possuem elementos tipicamente caseiros: além do cenário e da produção intimista, o tom aconchegante, hospitaleiro e amistoso – próprio de quem recebe amigos em seu lar – reverbera a cada apresentação invade as casas de quem ouve e assiste, transmitindo sensação de acolhimento. A partir de agosto de 2020, Salmaso publicou em seu Instagram o “Ô DE CASAS EM PANOS, FIOS E PONTOS”. Trata-se de um projeto criado por artistas que decidiram bordar episódios do projeto musical, desenhando conexões entre a arte e o universo domiciliar. Os bordados podem ser apreciados no perfil @bordandoodecasas⁷. A dialogicidade dos trabalhos evidencia a ação do sensível e como a tecnologia possibilitou aproximar artistas e público, gerando uma recepção mais ativa e, em alguns casos, simultânea. Os projetos citados retratam as intersecções entre música, performance, tecnologia e artesanato, além de se fazerem valer

dos elementos artísticos tratados até aqui: memória – inclusive afetiva, criatividade – imaginação em sons e linhas, e improviso – durante as apresentações e na união de música e artesanato. Além destas, Stanislávski fala também sobre adaptação:

“De agora em diante usaremos essa palavra (...) para significar tanto os meios humanos internos quanto externos, que as pessoas usam para se ajustarem umas às outras, numa variedade de relações e, também, como auxílio para afetar um objeto. (STANISLAVSKI, 2020, p. 268, grifo do autor)

Foi necessário adaptar-se às novas maneiras de fazer e apresentar arte. Os versos de Manoel de Barros parecem traduzir a essência da circunstância: “Porque eu não sou da informática:/ eu sou da invencionática./ Só uso a palavra para compor meus silêncios.” (BARROS, 2015, p. 149) Assim como Salmaso, muitos artistas resignificaram objetos como celular, tablet, computador, câmera e microfone. Outros adquiriram e/ou aprenderam a utilizar equipamentos, como tripé e ring light, e programas de edição de vídeo. Companhias de teatro, performers, profissionais da dança e do circo, além de músicos, apropriaram-se de plataformas digitais como Zoom e Google Meet, para citar apenas alguns exemplos. A suspensão de eventos presenciais em teatros e espaços de cultura levou diversos espetáculos para o meio virtual – o que, além de dar exemplo quanto a seguir as recomendações da OMS (Organização Mundial de Saúde) – proporcionou uma reelaboração na forma de se fazer e apreciar arte. A peça “Onde estão as mãos, esta noite”, sob direção de Moacir Chaves, texto de Juliana Leite e atuação de Karen Coelho, estreou em março de 2020 e destacou-se como um grande sucesso de repercussão internacional. O enredo trata sobre o isolamento, a partir das divagações de uma mulher confinada. A personagem narra a sua rotina numa tentativa de se descobrir viva, apesar da distância com o mundo externo. Ao passo que estabelece contiguidade entre as

relações sociais interrompidas e a subjetividade, provoca, no público, um sentimento de identificação. De um espaço intimista, mais precisamente, a sala de casa, surge um relato cotidiano atravessado por solidão, insegurança e silêncio. A memória dos tempos em que o contato físico era possível e corriqueiro permeia a obra e questiona qualcura é necessária – se a do vírus, a da humanidade ou ambas. Além disso, numa anamnese histórica, remete a outras situações nas quais esconder-se era o que garantia a sobrevivência da espécie. (PORTAL DE NOTÍCIAS SOPA CULTURAL, 2021, on-line). O processo criativo durou aproximadamente dois meses, conforme informações encontradas no perfil @ondeestaoasmaos⁸ no Instagram, e demandou imaginação e improviso, afinal, espaços e objetos domésticos transformaram-se em cênicos: sala de estar, plantas, abajur, mesa, telefone, taça de vinho, porta; ao passo que uma pequena webcam serviu como foco. Para tanto, foi necessário repensá-los e redescobri-los. O enquadramento da câmera, que não permite uma visão do todo – diferente do que ocorre num palco – foi assumido como um espelho defeituoso cujo reflexo e campo de visão é somente parcial. Tal recurso permitiu ao público imaginar as arestas de fora, enquanto estamos enclausurados em nosso universo interior. (AZEVEDO, 2020). O trabalho de adaptação não se limitou à mera transposição dos palcos para as telas, mas exigiu uma pesquisa acerca da dramaturgia, atuação e recepção em tempos pandêmicos. Os gestos ora contínuos, ora paralisados, evidenciam o ritmo cadenciado e interrompido dos dias pandêmicos. O conceito de tempo também sofreu adaptações: enquanto o passado mostra-se nostálgico, o presente funde-se à vontade e à incerteza do futuro. Ademais, o ser humano, tão habituado a se concentrar na imagem e vida alheias, passou pela crua adequação de habitar a si próprio: sua pessoa, seu corpo, sua casa. De modo poético, Bachelard diz que “A casa (...) mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma.” (BACHELARD, 1978, p. 201) A reinvenção da

arte faz-se necessária para que um sopro de alívio e esperança invada as casas, como um respiro em meio ao caos instaurado pelas crises política e sanitária.

Contudo, a arte não renuncia o seu papel de denúncia social e resistência frente a um governo que ataca a cultura e a vida. O cantor e compositor Chico César rebateu o pedido de um seguidor, o qual sugeriu que o músico evitasse canções “de cunho político ideológico”. Segue a resposta do artista:

(...) por favor, todas as minhas canções são de cunho político- ideológico!! Não me peça um absurdo desse, não me peça para silenciar, não me peça pra [sic] morrer calado. Não é por “eles”. É por mim, meu espírito pede isso. E está no comando. Respeite, ou saia. Não veja, não escute. Não tente controlar o vento. Não pense que (...) a fúria luta contra as opressões pode ser controlada. Eu sou parte dessa fúria. Não sou seu entretenimento, sou o fio da espada da história feito músico pescoco dos fascistas. E dos neutros. Não conte comigo para niná-lo. Não vim botar você pra [sic] dormir, aqui estou para acordar os dormentes. (CÉSAR, 2021⁹.)

A arte é um exercício político capaz de mobilizar a sociedade. Portanto, não surpreende que, diante do aumento considerável de infecções e mortes pelo coronavírus, tenha sido publicada a Portaria nº 124, de 4 de março de 2021, limitando os recursos da Lei de Incentivo à Cultura, conforme fica evidente no Art. 1º:

Considerando as diversas medidas de restrições de locomoção e de atividades econômicas, decretadas por estados e municípios, só serão analisadas e publicadas no Diário Oficial da União as propostas culturais, que envolvam interação presencial com o público, cujo local da execução não esteja em ente federativo em que haja restrição de circulação, toque de recolher, lockdown ou outras ações que impeçam a execução do projeto. (BRASIL, 2021. p. 142, on-line, grifo nosso)

O governo Bolsonaro tem-se mostrado inimigo de toda forma de expressão e pensamento críticos. Desde sua candidatura, o presidente e os seus apoiadores invadem as casas da nação brasileira por meio de fake news e discursos de ódio. Ao promover e participar de aglomerações – inclusive de cunho antidemocrático –, Jair Messias

Bolsonaro propaga o negacionismo e torna o risco de infecção pelo coronavírus mais iminente.

Em “Casa Tomada”, o narrador-personagem conta como se deu a invasão sorrateira e as ações que se seguiram a partir do acontecimento:

O som vinha impreciso e surdo, como o tombar de uma cadeira sobre o tapete ou um abafado murmúrio de conversação. E o ouvi, também, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que vinha daquelas peças até a porta. Atirei-me contra a porta antes que fosse demasiado tarde, fechei-a violentamente, apoiando meu corpo; felizmente a chave estava do nosso lado e, além disso, passei nessa porta o grande ferrolho para maior segurança. Fui então à cozinha, fervia água da chaleira e, quando voltei com a bandeja do mate, disse a Irene:

— Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte dos fundos. (CORTÁZAR, 1986, p. 14)

Na sequência, nota-se que os irmãos se limitaram aos cômodos vazios e adequaram a rotina de afazeres. É possível associar as reações e os sentimentos dos personagens aos vivenciados por grande parte da população que aderiu ao confinamento:

“Os primeiros dias nos pareceram penosos porque ambos tínhamos deixado muitas coisas que amávamos na parte tomada. (...) Mas também tivemos vantagens. A limpeza ficou tão simplificada (...). Irene estava contente porque lhe sobrava mais tempo para tricotar (...)” (Ibidem, p. 15)

Na trama, o cotidiano sucede calmo e monótono, até que, numa determinada noite, ruídos geraram a constatação de que os invasores estavam cada vez

mais próximos, como se observa nos trechos:

Ficamos ouvindo os ruídos, notando claramente que eram deste lado da porta de carvalho, na cozinha e no banheiro, ou mesmo no corredor (...) Apertei o braço de Irene e a fiz correr comigo até a porta, sem olhar para trás. Os ruídos ficavam mais fortes, mas sempre abafados, às nossas costas. Fechei de um golpe a porta e ficamos no saguão. (...)

— Tomaram esta parte – disse Irene. (...) Estávamos com o que tínhamos no corpo. (...). (...) Cingi com meu braço a cintura de Irene (eu acho que ela estava chorando) e saímos assim à rua. Antes de nos afastarmos senti tristeza, fechei bem a porta de entrada e joguei a chave no bueiro. Não fosse algum pobre-diabo resolver roubar e entrar na casa, a essa hora e com a casa tomada. (Ibidem, pp. 17, 18)

Para escapar dos invasores, Irene e seu irmão abandonaram a casa. O contexto histórico do conto remete à ditadura militar que a Argentina viveu sob o poder de Juan Domingo Perón. A liberdade de expressão e a cultura foram cerceadas, como é típico em regimes totalitários. Através de suas obras literárias, Cortázar critica e delata os abusos cometidos na época, de modo que, assim como os invasores enigmáticos do conto, Perón e suas forças intimidaram, pressionaram e expulsaram os cidadãos de seus próprios lares. Cabe, aqui, o conceito do poeta francês: “(...) a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo.” (BACHELARD, 1978, p. 196) Sendo assim, o regime peronista encolheu e reprimiu as liberdades civis individuais. No Brasil contemporâneo, ante as tomadas funestas que dizem respeito à política e à saúde, ficar em casa é mais do que cuidado – é posicionamento. Novamente, as redes sociais têm servido de suporte para manifestações populares e processos criativos. No Instagram, o perfil @luto_luta¹⁰ apresenta o projeto de um grupo de artistas dispostos a “dar nomes aos números”. Num ato performativo dentro do ambiente doméstico, a partir de uma ambientação fúnebre e ritualística,

acendem uma vela e gravam a leitura dos nomes e das descrições de vítimas da Covid-19. Há, nesse trabalho, dor, respeito e denúncia. Além disso, percebe-se o emprego dos elementos arte-políticos do espaço-lar, resgatando a memória – afinal não são meros dados estatísticos, mas vidas e histórias perdidas –, a criatividade, o improviso e a adaptação.

“Se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1978, p. 201). Contudo, nem todos os brasileiros têm uma casa. Quando as esferas municipal, estadual e federal usurpam o direito humano básico à moradia, tiram a licença do sonho – substituindo-a pela aspereza do concreto, como fez a Prefeitura de São Paulo ao instalar pedras sob viadutos para afastar indigentes. (G1 SP, 2021, on-line.) Num país cuja população de rua ultrapassou a marca de 200 mil pessoas, segundo o IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, (IPEA, 2020, on-line) “residir” sob um tetocarrega uma responsabilidade social. Mais do que habitar, é preciso resistir e reinventar – sobretudo pelos que não podem fazê-lo – para invadir as casas dos brasileiros com lufadas de ar fresco, apesar desta atmosfera apneica.

Conclusão

O confinamento em massa, também chamado de “isolamento” ou quarentena”, apesar de criticado pelo Presidente da República, estabeleceu-se como um dos modos mais eficazes para a contenção do novo coronavírus. A casa, portanto, tornou-se espaço de convivência, tarefas corriqueiras, trabalho e manifestações artísticas. A partir das ideias de Bachelard, nota-se que o lar possui forte relevância no processo de formação do indivíduo. De forma poética, o autor registra o quanto as lembranças e os afetos são permeados pelas casas já habitadas. O narrador-personagem do conto “Casa Tomada”, de Júlio Cortázar, cita o carinho e os laços que ele e a irmã nutrem pela residência, confirmando, assim,

as ideias de Bachelard. Já Stanisłowski, ao escrever as obras “A preparação do ator” e “A construção da personagem” enumera alguns aspectos relevantes para a linguagem cênica. Este artigo, selecionou quatro elementos, aos quais chamou de arte-políticos, e que estão associados à casa: memória, criatividade, improviso e adaptação.

A menção a alguns trabalhos artísticos desenvolvidos no Instagram e Zoom durante o período pandêmico, como os encontrados nos perfis @monicasalmasooficial, @_o_de_casas, @bordandoocasas, @luto_luta e @ondeestaoasmas dialogou tanto com as referências teóricas de Bachelard e Stanislavski, quanto com as circunstâncias sanitárias e políticas enfrentadas pelo Brasil. A contextualização de “Casa Tomada” – a saber, a ditadura de Perón – atravessa a realidade brasileira sob uma ideologia que avança contra a democracia. O posicionamento de Chico César reafirmou o caráter político da arte – que não deve se limitar ao entretenimento alienante. Diante dos ataques à cultura e à vida, feitos e apoiados pelo Governo Federal, a casa enquanto espaço poético adquire, também, função social de reinvenção.

Assim, nota-se que a discussão ultrapassa a superficialidade de questionar se lives, de fato, espetáculos musicais ou performáticos ou se teatro que não acontece ao vivo é realmente teatro. Vivemos a experiência antitética de valorizar através da perda. Contudo, a privação faz efervescer a capacidade de potência criativa. Na ausência de liberdade, abraços, contato, pele, palcos, a arte demonstrou-se imprescindível num movimento de inspirar e expirar – o que falta: vida, esperança e fé, e o que sobra: morte, indignação e medo. Em vez de nos apegarmos a aspectos meramente puristas e a uma memória nostálgica de um falso “normal”, a adaptação aos tempos e aos formatos\ permite a dialogicidade entre o humano e o tecnológico, já liquefeitos e fusionados desde a Revolução Industrial. A aproximação entre artistas e público tornou-se mais efetiva: seja através de comentários em postagens ou debates pós-espetáculo, como os

que ocorreram em “Onde estão as mãos, esta noite”. A imaginação faz-se ainda mais presente quando não se possui a visão do todo e não se dispõe de todos os aparatos para a construção de um cenário tradicional. Simultaneamente, o improvisado atravessa as ações –o isolamento acústico caseiro não inibe as conversas vizinhas, os latidos e os ronc dos motores, de modo que passam a fazer parte da apresentação. Reinventar a arte significa entender que não é possível controlá-la, pois está a favor das circunstâncias – tempo, espaço e condições escorrem das mãos.

Além disso, é relevante perceber que as Artes da Cena não sucumbem à decodificação e tradução da vida. A poesia reside na urgência, na necessidade, no prazer. Habita no hibridismo das plataformas sociais e da voz humana, da estaticidade e do gesto,

do silêncio e do som que, em tempos de pandemia e negacionismo, necessita de um grito, muitas vezes, mudo, para expressar a angústia, o desejo e o caos. O caráter poético acompanha a ausência da interação, ressignifica o vazio e provoca a consciência. A Arte faz identificar quem, neste país, entende a casa como possibilidade de segurança, cuidado e civilidade, e quem, por outro lado, ataca os direitos essenciais e usurpa o Brasil – que deveria ser o lar de todas e todos nascidos e/ou acolhidos por este solo – a fim de torná-lo uma morada insalubre. As linguagens artísticas, assim como a História, registrarão na memória nacional os fatídicos dias vividos sob uma política de extermínio, em que um futuro saudável parece imaginação. Para isso, improvamos maneiras de combater o poder mazelado. Afinal, adaptar-se a ele não é uma opção. ☆

Referências

- AZEVEDO, Amilton. Das lacunas entre gesto e angústia. **Ruína acesa**. São Paulo, 11 de jun. 2020. Disponível em: <<https://ruinaacesa.com.br/onde-estao-as-maos/>>. Acesso em: 12 de maio de 2021.
- BACHELARD, Gastón. A poética do espaço. In: (org.). **Os pensadores**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Traduções de Joaquim José Moura Ramos (et al). São Paulo: Abril Cultural, 1978. pp. 180-354.
- BARROS, Manoel. **Meu quintal é maior do que o mundo**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015, p. 149.
- BORDANDOODECASAS. Ô de casas em panos, fios. 2020. @bordandoodecasas. Disponível em: <<https://www.instagram.com/bordandoodecasas/>>. Acesso em 20 de mar de 2021).
- BRASIL. Portaria nº 124, de 4 de março de 2021. Estabelece normas para o direcionamento dos recursos da lei de incentivo à cultura no período pandêmico. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**. Brasília, DF, 5 de mar. de 2021. Seção: 1p. 142.
- CÉSAR, Chico. **Pisadinha**. 2021. @oficialchicocesar. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CJlxDn0B-ku/>>. Acesso em 20 de mar. de 2021.)
- CORTÁZAR, Júlio. Casa Tomada. In: _____ (org.). **Bestiário**. Tradução (revista) de Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986. pp. 9-18.
- IPEA – INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **População em situação de rua cresce e fica mais exposta à Covid-19**. Brasília: Ipea, 2020. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=35811>. Acesso em 29 de mar. de 2021.
- LUTO(A). **luto_luta**. 2020. @luto_luta. Disponível em: <https://www.instagram.com/luto_luta/>. Acesso em 21 de mar. de 2021.
- GESTÃO Covas instala pedras sob viadutos na Zona Leste de SP, mas retira após acusações de higienismo. **GI SP** – São Paulo, 02 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/02/02/gestao-covas-instala-pedras-sob-viadutos-na-zona-leste-de-sp-e-retira-apos-acusacoes-de-higienismo.html>>. Acesso em: 01 de maio de 2021.
- ONDEESTAOASMAOS. **Onde estão as mãos**. 2020. @ondeestaoasmaos. Disponível em: <<https://www.instagram.com/ondeestaoasmaos/>>. Acesso em: 15 de maio de 2021.
- ONDE estão as mãos, esta noite', com Karen Coelho, direção Moacir Chaves. **PORTALDE NOTÍCIAS SOPA CULTURAL** – Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://www.sopacultural.com/teatro-e-danca/onde-estao-as-maos-esta-noite-com-karen-coelho-direcao-moacir-chaves/>>. Acesso em: 12 de maio de 2021.
- _O_DE_CASAS. Ô de Casas**. 2020. @_o_de_casas. Disponível em: <https://www.instagram.com/_o_de_casas/>. Acesso em: 30 de mar. de 2021.
- SALMASO, Monica. **Monica Salmaso**. 2019. @monicasalmasooficial. Disponível em: <<https://www.instagram.com/monicasalmasooficial/>>. Acesso em 30 de mar. de 2021.
- SALMASO, Monica. **Monica Salmaso**. YouTube. Canal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/MonicaSalmasoOficial/videos>>. Acesso em 30 de mar. de 2021.
- STANISLAVSKI, Constantin. Vestir a personagem. In: _____ (org.) **A construção da personagem**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, pp. 35-48.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 39ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

- 1 Valendo-se do termo empregado por Stanislávski, surge o questionamento: Quem esperava que os dias, a partir de 2020 – quando a pandemia da Covid-19 se alastrou pelo mundo –, fossem tão atípicos?
- 2 Em contrapartida, muitos trabalhadores – especialmente advindos das camadas economicamente desfavorecidas – não tiveram a opção do resguardo. Continuaram expostos a aglomerações e, conseqüentemente, ao vírus. O home office firmou-se como um privilégio de classe
- 3 Até a data de 31 de março de 2021.
- 4 (Disponível em: <<https://www.instagram.com/monicasalmasooficial/>>. Acesso em: março de 2021.)
- 5 (Disponível em: <https://www.instagram.com/_o_de_casas/>. Acesso em: março de 2021.)
- 6 (Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/MonicaSalmasoOficial/videos>>. Acesso em março de 2021)
- 7 (Disponível em: <<https://www.instagram.com/bordandoodecasas/>>. Acesso em março de 2021). É interessante lembrar que na história de Cortázar, a personagem feminina também executa uma atividade manual, de certa forma, análoga ao bordado – o tricot. (CORTÁZAR, 1986, p.12)
- 8 (Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CJlxDn0B-ku/>>. Acesso em março de 2021.
- 9 (Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CJlxDn0B-ku/>>. Acesso em março de 2021.
- 10 (Disponível em: <https://www.instagram.com/luto_luta/>. Acesso em março de 2021.)

★ CORREDOR DE MEMÓRIAS

CORPO, CASA E OBJETO

Maria Claudia

Cantora e atriz formada pelo Teatro-escola Célia Helena (TECH), pós-graduada em Corpo: Dança, Teatro e Performance pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Mestranda em Artes da Cena na ESCH, sob orientação da Profa. Dra. Sonia Machado de Azevedo.

Resumo: Apresenta-se um memorial analítico do processo de criação de um exercício cênico que entrelaça arte e vida, desenvolvendo interlocuções com referências das Artes da Cena e da Filosofia. Estabelece-se um paralelo entre o espaço da casa e o espaço cênico, investigando a expressividade do corpo em relação aspectos específicos da voz, do som, do vídeo e de objetos. Objetiva-se o compartilhamento de determinados aspectos do processo de criação, com o desejo de compor uma trama de sentidos que emergem de elementos simbólicos que mobilizam a pesquisadora e a pesquisa.

Abstract: Art and life are intertwined in the creation process of a stagecraft, which is presented as an analytical memorandum, developing intersections between references from the Performing Arts and Philosophy. A parallel is established between the house space and the scenic space, investigating the expressiveness of the body regarding specific aspects of the voice, sound, video and objects. It is intended to share certain aspects of the creation process, aiming to compose a plot of meanings that emerge from symbolic elements that mobilize the researcher and the research.

Palavras-chave

Processo criativo.
Corpo.
Voz.
Instalação.
Expressividade.

Keywords

Creative process.
Body.
Voice.
Installation Art.
Expressiveness.

Introdução

Já se passaram 12 meses após o registro do primeiro caso da Covid-19 no Brasil.

No início de 2020, eu estava iniciando o último semestre da pós-graduação em Corpo: Dança, Teatro e Performance na Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Estava em processo de abertura da pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso, para desenvolvimento de uma investigação que dependia, presencialmente, de outras artistas. Com o início da quarentena, devido à pandemia causada pela Covid-19, todos encontros presenciais foram suspensos. Ficamos

quase todos dentro de casa. Com os prédios escolares fechados, a maior parte das aulas aconteceram de forma remota, por encontros via Zoom. Mudei o foco da pesquisa. Passei a investigar a relação do meu corpo ao ocupar artisticamente os espaços da casa.

Achei mais espaço para estudar o meu fazer artístico. Eu fico pensando o que teria sido do meu trabalho de conclusão de curso se não tivesse acontecido a pandemia. O que esse trabalho ganharia, o que não ganharia? Eu me interessei pelos espaços que a casa me mostrou.

Vivi muitos “tempos” dentro do tempo da pandemia. Passei pelo tempo que passa rápido. Dia

começa e em seguida termina. O tempo que é sempre o mesmo por dias sucessivos, se parecem todos iguais. Vivi dias de um tempo arrastado pela falta de apetite, corpo sem contorno ou vontade de sair da cama.

Eu me desencontrei algumas vezes do corpo, um fantasma pela casa. Passei a não olhar o que estava me nutrindo. Falo de nutrir de maneira geral, os estímulos que o corpo absorve por todos os sentidos. Um dia o corpo cansou, enjoou dos desejos confusos. O cansaço resolveu fazer perguntas.

Preciso de um banho ou de uma caneca de café?

O que eu tenho para esse corpo? Busca: um corpo em entendimento com a casa, com pausas. Um corpo, talvez, mais generoso consigo mesmo, talvez mais vivo e mais consciente. **Questão de sobrevivência?** Um corpo que se incomoda com as frequências das notícias, descasos de governantes e estatísticas. Sem esquecer que privilégios me permitiram seguir.

O fato é que me tornei presente nesse tempo, respirando, meditando, ativando pesquisa. Gestei perguntas praticamente o tempo todo, encontrando lugares na casa que não pareciam por mim habitados. Percurso em uma casa nunca vista, uma casa vista por um corpo em isolamento social.

Por necessidade, para comunicar descobertas com a Karina Almeida¹, orientadora do meu TCC, registrei textos, vídeos, áudios, boa parte das investigações em um blog, um diário de bordo. A escrita, naturalmente, seguiu o tom de páginas de diário.

6 de junho de 2020 - Isolamento

Hoje me recordei de alguns momentos no início da pós-graduação em Corpo. Aulas de Elisa Otake² e de Eduardo Fukushima³. Nas aulas da Elisa, recorde-me da performance que levei nas cinco semanas de aula. Iniciei a investigação enquanto lavava meus cabelos. Nas aulas, eu tirava fios de cabelo da cabeça e amarrava um fio no outro. O movimento era obrigatoriamente lento para conseguir juntar as duas pontas e formar um nó. Nas aulas do Eduardo Fukushima trabalhamos com a prática de Thai Chi e Qi Gong, prática que

considera a Forma do movimento, a Respiração e a Intenção Mental, coordenadas simultaneamente. Fukushima sempre nos provocava com a ideia do movimento mais lento do mundo. Lembrei disso tudo pois tenho saboreado o movimento, a dilatação corporal em movimentos lentos, aproveitando o fluir da respiração, vivenciando a pausa respiratória como fluxo. Alimento.

“É preciso encontrar o ponto de vista da coisa, pois cada modo de existência possui seu ponto de vista.” (LAPOUJADE, 2017, p. 48).

Mas como preencher o corpo em casa, um corpo preenchido de sentidos poéticos? Estimulada pela leitura de *As existências mínimas* de Lapoujade (2017), começo a assistir a minha rotina por outra perspectiva, a perspectiva do que acontece. **Cato feijão ou o feijão que se apresenta para ser escolhido? Qual a perspectiva do feijão que brota para alimentar?**

Utilizo a casa como o local, a instalação para os “rituais que merecem futuro”⁴. Vivo nas horas de banho um momento ritual privado, particular, um tempo outro que também pode ser visto num modo que apresente a existência de cada momento de criação. **Mas qual parte do trabalho merece futuro?**

Ao instaurar um processo de criação é preciso instaurar tempo de presença, questionando-se o porquê de estar ali, absorvendo e compondo as questões do universo que se passam e se materializam ao criarmos mundos. De acordo com Lapoujade, é preciso compreender que “não temos uma perspectiva sobre o mundo, pelo contrário, é o mundo que nos faz entrar em uma de suas perspectivas.” (LAPOUJADE, 2017, p. 47).

É preciso nos colocar em contato com novas percepções, reduzir, abrir mão dos nossos próprios pressupostos. Um novo olhar que habita uma casa até então não percebida.

Temos, então, um primeiro momento que consiste em empurrar para fora do plano todos os pressupostos, os preconceitos, as ilusões que bloqueiam essa

renovação da percepção. A redução é, primeiramente, uma operação de limpeza. É preciso purificar o campo da experiência de tudo aquilo que impede de ver. (LAPOUJADE, 2017, p. 48).

Deparei-me com uma fala de Januzelli sobre os “processos de limpeza”, algo que ele sugere aos seus atores com muita clareza e que se relaciona à arte do trabalho do ator:

A arte do ator é a mais contundente. Porque ela é exercida a partir do corpo, do meu corpo. Só que teatro é coletivo, eu na briga com o outro e daí a gente começa a se desvendar como indivíduo. E o primeiro conflito é o conflito das psiques, dos egos. E o caminho mais longo... porque o ego, ele quer coisas menores, e somos potências. E esse exercício que eu chamo de laboratório. Laboratórios são os exercícios que a gente desenvolve. Nada é decorar um texto, qualquer um pode falar esse texto. Nosso corpo é um instrumento vibracional. Mas como a gente usa a carga intelectual ela não nos libera. Estamos na área que pode salvar. Salvar o próprio e salvar o outro. Tem duzentas pessoas e você está fazendo um monólogo. Se você faz pra valer o ator instaura um campo magnético. E se ele está dentro de um diapasão profundo, é um imã. Esse trabalho é um trabalho sobre o indivíduo, tirar toda a sujeirinha que não faz parte dele. Para chegar nessa essência dele como indivíduo. E nós do teatro é que podemos chegar mais próximo, por esses dois motivos, porque é uma arte do corpo e uma arte do contato dos corpos (JANUZELLI, 2020, s/p).⁵

Ao longo desse processo de investigação, adotei exercícios respiratórios como aquecimento, um voltar para a pesquisa, exercitando o corpo, um início de prática possibilitando reduções, propiciando distâncias do ego, limpando o campo de pressupostos e tudo o que poderia me impedir de ver, ouvir ou perceber o que se apresenta durante o exercício de criação.

Dentro do curso de pós-graduação, encontrei

a Andrea Drigo⁶, que ministrou o conteúdo específico O corpo como palavra poética, em 2019. Na mesma época, iniciei atendimentos individuais com ela. Também participo de um grupo de estudos, dirigido pela Andrea, chamado Criação em Ato onde conheci o livro *As Existências Mínimas* de Lapoujade, sobre o trabalho de Souriau. Andrea desenvolveu diversos conceitos, ao longo de 30 anos, num trabalho com uma metodologia própria que ela chama de O Caminho do Canto. A provocação principal de O Caminho do Canto é a pergunta quem canta em mim?; e, também, Andrea Drigo utiliza termos que criou em sua metodologia, como Corpo Diapasão, as regiões de frequências no corpo R1, R2, R3, entre outros. Em conversas que tivemos em aulas, percebi que alguns conceitos filosóficos vão dando base a uma voz que, por sua vez, passa a ser nutrida por um corpo-pensamento.

7 de abril de 2020 Padrões de tensões

Destaco aqui a leitura da dissertação de Oliveira (2013), que tem contribuído com minha pesquisa. Ele propõe alguns exercícios que chamou de O trabalho sobre as tensões desnecessárias. Os exercícios partem de sua pesquisa pessoal sobre seus padrões e os padrões de seus alunos também. Reconheci no meu próprio corpo o que Oliveira (2013) chama de padrões de tensões. Achei interessante que o texto, junto ao processo de pesquisa, instigou-me a olhar para meus próprios padrões

Ele diz que “um dos padrões que percebo ser mais recorrente é o movimento de levantar a cabeça, comprimindo a região posterior do pescoço. Esse padrão é justificado normalmente pela dificuldade em se cantar uma nota aguda ou em projetar a voz.” (OLIVEIRA, 2013, p. 23)

Passei a observar padrões que meu corpo construiu ao longo do tempo. No lugar de lutar contra esses padrões, comecei a compor, refletir sobre a voz dessas articulações, investigar o que

elas me dizem quando estão, ou não estão, em movimento. Descreverei isso um pouco mais adiante.

Ao longo dessa pesquisa, tenho iniciado meus aquecimentos corporais com exercícios respiratórios diversos. Quando inspiramos e expiramos conscientemente, fazendo movimentos corporais, o corpo sugere uso da voz. De acordo com Oliveira,

(...) no campo de sua materialidade, voz e corpo se afetam continuamente, afetando por sua vez todo um sistema de imagens, sentidos e percepções em um fluxo que segue se retroalimentando. Justamente por compreender o corpo e a voz como forças relacionais interdependentes a todas as forças da corporeidade, outras hierarquias presentes nos processos de criação e experimentação artística também deverão ser questionadas. (OLIVEIRA, 2013, p. 16).

Segui com os questionamentos identificando minhas tensões corporais e meus padrões sem me preocupar, desta vez, com o passado, atenta ao presente. Deixei de lado a queixa sobre o que dói. Agora, quando falo de dor em determinada parte do corpo, falo em gatilho disparador de pesquisa. Mas falo numa pesquisa que sai das razões físico-emocionais e sugere a abertura de perspectiva do movimento dessas partes do corpo. Em outra camada, a escuta física do som dessas articulações que são produzidas a medida que eu falo ou canto. Percebi o desejo de ouvir essa fala ruidosa dos ossos. O que meu corpo fala? Qual a perspectiva das articulações e não somente do som e suas frequências?

A pergunta **Porque essa cabeça pesa assim?**, nasceu durante uma das aulas da Profª. Dra. Sônia Azevedo⁷. Fui arrebatada pela provocação: **Qual a sua pergunta?** Comecei a investigar. “Como formular as melhores perguntas, aquelas que nem sempre terão uma pronta resposta? Ou que talvez nem tenham resposta alguma?” (AZEVEDO, 2014, p. 2). Lembranças foram acordadas.

Quando cursei Técnico em Teatro no Célia Helena, eu sentia meu corpo na forma de uma ca-



Imagem 1 – Boneco que confeccionei para a peça *Entre espelhos e gavetas* (2013), realizada no encerramento do Curso Técnico Profissionalizante (TECH) do Célia Helena, em São Paulo.

beça com braços e pernas.

Relembrei que sentia imobilidade no centro do meu corpo. Será que o tronco correspondia à forma cartesiana que eu pensava o mundo naquela época? Existia sempre um esforço para um entendimento racional da cena. Esse entendimento colaborou para que eu me identificasse com o boneco que confeccionei. Reparei os primeiros estímulos para um corpo querendo compreender a unidade corpo-mente. Começava a desconsiderar a cisão entre corpo e mente que dividia o meu corpo dois mundos, um mundo racional (com maior peso) e um mundo sensível que começava a despertar.

Partindo dos ruídos articulares e dores na ATM, cervical e escápula, nasceu a o desejo de dar voz à pergunta **Por que essa cabeça pesa assim?** No movimento de atualização da memória, somado a reflexões sobre o meu corpo no final do Curso Técnico, cheguei a uma nova pergunta. Com essa pergunta sigo em busca de movimento num corpo-pensamento, corpo-movimento, em que a ideia de cisão começa a perder voz para ganhar corpo-voz.

6 de abril de 2020

Prática na casa-ocupação

Passei a conduzir minhas práticas dentro de casa. Durante as conduções, comecei a perceber espaços da casa que nunca havia, de fato, ocupado com meu corpo. Movimentos, aquecimentos, gravações em áudio e vídeo, improvisos e pequenas performances tomaram conta da minha rotina durante o isolamento social.

Diversas vezes, ao desvendar novos espaços corporais ao ocupar a casa, lembrei-me, meu corpo

se lembrou, das oficinas do Campo de Visão⁸ que fiz no Espaço Elevador⁹. Marcelo Lazzaratto, criador do Campo de Visão, me despertou um novo olhar para a prática da improvisação, inspirando-me em minhas práticas artísticas. De acordo com Lazzaratto:

Improvisar é alcançar a liberdade. Não uma liberdade utópica, romântica, mas sim, instaurar-se em um plano poético onde a impossibilidade não existe. A sensação dessa possibilidade leva o ator a conectar-se com prazeres até então não revelados, abrindo potencialidades de significação e compreensão que não advém necessariamente da racionalidade. Improvisar faz o corpo pensar. Abole a divisão corpo/mente. Razão e sensibilidade juntas processando os mais variados estímulos e respondendo a eles de maneira criativa; pois nesse estado (corpo pensando), não há certo e errado, não há juízo de valor, muito menos maniqueísmos e dicotomias; o que há é o processo da dualidade, constante, entrelaçando-se em espiral como o DNA, como o anel de Moebius, onde não há distinção entre o interno e o externo, significado e dependendo do outro. (LAZZARATO, 2011, p. 29).

Durante as práticas dentro de casa, refleti sobre a necessidade de rigor, contato com o pulso do tempo e a insistência até o encontro com a repetição. Muitas vezes, para o corpo conhecer um trajeto e a relação com o espaço-tempo, necessita repetir o que foi inicialmente imaginado como traço, investindo no movimento. De acordo com Lazzaratto:

Acredito que a melhor maneira para investigar a Improvisação não é um método e sim um sistema. A sistematização leva em conta a ideia de repetição, não fechando portas, mas permitindo a existência de lacunas originadas nas repetições, para que ocorra nova sistematização, num processo constante e ininterrupto. É por isso que há a necessidade de treinamento, elaboração e reflexão constantes. (LAZZARATO, 2011, p. 28).

Das diversas práticas de estudo realizadas durante a pesquisa da pós-graduação, cheguei na elaboração de um exercício cênico.

30 de junho de 2020 Casa instalação

Estabeleço e apresento aqui relações criativas que atuaram como ponto de partida para o entendimento do que chamei de Casa Instalação.

No início da pandemia de Covid-19, num dos primeiros encontros on-line de orientação de TCC redigimos, cada um dos orientandos do Núcleo de Pesquisa em Improvisação e Performatividade, um programa performativo para os demais colegas. Segundo Eleonora Fabião:

Programa é o motor de experimentação porque cria a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são **iniciativas**. (FABIÃO, 2013, p.4, grifo da autora).

Luiz Villamen, integrante do Núcleo de Pesquisa, criou para nós um programa performativo, em que era preciso vestir uma roupa “desconfortável” de festa, acompanhada de sapatos. No momento em que fui escolher um vestido e sapatos de salto, comecei a escolher o lugar da casa que seria ocupado. Reparei na Amora, minha cachorra, deitada sob o banco da penteadeira que fica num corredor, entre o quarto e o banheiro. Pensei o que seria ocupar os espaços que ela ocupa, utilizar a perspectiva da Amora. Eu me perguntei: **Como será olhar e vivenciar o espaço na perspectiva da Amora?**

Separei um momento do dia, vesti o figurino escolhido, posicionei a câmera e ocupei o espaço pela primeira vez. Durante cerca de 30 minutos,

buscava ocupar o espaço, investigando o peso da cabeça, movida pela pergunta: **Porque essa cabeça pesa assim?** Investigava, também a relação com a bacia (pelve) numa experiência em movimentos lentos, atenta a respiração e as expansões, contrações, torções necessárias para a exploração do espaço reduzido. Retirei algumas fotos do vídeo registro e, coincidentemente, encontrei a ilustração de Alice, personagem literária que tanto expande como reduz e ocupa espaços e tempos poéticos que até hoje nos auxiliam no entendimento da criação potente de sentidos e significados. O trecho da história é a que segue:

Ela continuou crescendo sem parar e precisou se ajoelhar no chão. Logo, não havia mais espaço nem para isso, e ela tentou deitar com um dos cotovelos contra a porta e o outro braço enroscado na cabeça. Mesmo assim não parava de crescer e, como último recurso, colocou um dos braços para fora da janela, um dos pés na chaminé e constatou: “Não há mais nada que possa fazer agora, aconteça o que acontecer. Ai, o que será de mim?” Para sorte de Alice, o líquido da garrafinha mágica atingira o efeito máximo, e ela parou de crescer. De todo modo, a situação não era nada boa e, como **parecia não ter jeito de um dia sair daquele cômodo**, não era de se admirar que Alice estivesse triste. (CARROLL, 2019 e 61, **grifos meus**).

E, bem aqui, eu relaciono o não sair do cômodo com a impossibilidade, ou possibilidade mediada pela real necessidade, de sair de casa. Alice passa a sentir falta de casa. Eu passo a sentir mais casas dentro de casa, mais corpo no corpo.

24 de junho de 2020 O que sai da cabeça?

Redigi, para os colegas de turma uma proposta de programa performativo, com o tema **O que sai da cabeça?** A ação consistia em lavar e recolher cabelos do corpo durante o banho. Antes de encaminhar as instruções, executei a proposta a ser enviada para os colegas. O efeito da escrita somado a ação performativa durante o banho, movimentou a memória já escrita no meu corpo, assim como todo o trajeto criativo percorrido nas aulas da Elisa Ohtake. Acionou o desejo de instaurar novamente uma experimentação ao lavar os cabelos. Com rigor e liberdade iniciei com um aquecimento: Respiração com movimento de espreguiçar. Inspiração expandindo todo o corpo, expiração fechando o corpo. Peso do corpo no chão, movimentos lentos, circulares, explorando espaços, gravidade.

Durante toda a experiência eu me concentrei na respiração. Experimentei colocar o movimento das mãos e cabelos na coluna. Pés enraizando no chão. O chuveiro ligado provoca vento. Vapor. Perguntas: **Como respirar com a mão? Como respirar a mão? Como a mão respira?** Quando retiro o cabelo da pele, sinto o trajeto que provoca um movimento. Fiz o movimento devagar. **Pode ser ainda mais devagar? Qual o tempo para descolar o cabelo da pele?** Sequei os cabelos e coloquei na caixinha. Resquícios do corpo, agora guardados e emaranhados.



Imagem 3 – Ilustração do livro Alice no país das maravilhas (CARROLL, 2019, p. 61)

Imagem 4 – Execução do Programa Performativo proposto por Luiz Villamen em abril de 2020.



Imagem 5 – registro do exercício realizado em julho de 2020.

Quando terminei a experiência, podia sentir os deslocamentos, a tranquilidade que se instaura antes de uma nova inquietação. O que sai da cabeça, que pesa, fala comigo. Mas qual são as frequências, a voz desse mover? Registrei a ação em vídeo e esse material foi posteriormente utilizado na performance que foi apresentada como exercício cênico deste TCC.

7 de junho de 2020 **Estudo cadeira de balanço**

As mulheres da minha família não morrem.

O objeto, cadeira de balanço, chegou nesse projeto de criação de maneira imprevista. A cadeira foi da minha avó paterna e depois de minha mãe. Eu nasci e a cadeira de balanço já estava lá, no corredor do apartamento. Fez parte da minha casa de infância até 2019, quando veio para minha casa. Parece que a cadeira aguardava pelo dia em que eu ficaria em casa. Ficou num canto da sala por meses, até ganhar vida em novo corredor. A cadeira de balanço é o entre, a passagem, o espaço que fez crescer, deu volume e evidência a frequência dos ecos. Vejo conexões com a ideia de anáfora, trazida por Souriau. “Chamamos de anáfora a determinação do ser como crescimento contínuo de realidade; e promoções anafóricas as operações que dizem respeito diretamente à promoção do ser instaurado em direção a sua patuidade.” (LAPOUJADE, 2017, p. 75)

A cadeira de balanço, trouxe simbologia, sentidos, existências que apontaram e alinhavaram as experimentações, que nasceram do mover do corpo feitas na quarentena. Perguntas do corpo foram intensificadas e percebidas. A cadeira de balanço

deu voz às experiências que pareciam soltas, distintas, sem sentido. O processo de criação foi intensificado. E, de acordo com Lapoujade, a intensificação

(...) consiste ora em permanecer em um mesmo plano de existência, ora em reunir dois planos cujos modos de ser são radicalmente distintos. (...) Em um plano de existência, coisas e psiquismos; em outro plano, virtuais e pontos lúcidos. (...) Em um plano, uma conversa durante o jantar; Em outro, um germe de narrativa. São como falhas profundas no Ser que mostram que cada um dos planos que os limitam estão inacabados. O que a anáfora percorre e reduz é a distância que separa esses planos. (LAPOUJADE, 2017, p. 76).

O objeto cadeira de balanço também me apontou o fio dramático para tudo que apresentei até aqui, como se todas as perguntas não formuladas encontrassem respostas. Mas é tudo sempre muito sutil, o encontro com as perguntas do corpo, as perguntas não formuladas, o estado constante de reduzir.

A cada ponto do estudo, idas e vindas, encontro com passados, com elementos e camadas pessoais dentro da pesquisa. Fico muito atenta às vozes que acolho. Quais delas afetam o corpo-voz-pesquisa com mais potência? Quais práticas e sentires merecem futuro? Quais fazem parte desta escrita dramática? Um ir e vir de afetos com práticas, objetos, minhas próprias memórias, pessoas, notícias, tudo com o que me relaciono durante esse período de quarentena. A cadeira de balanço me mostra perguntas ainda não formuladas, um encontro com novas perspectivas, uma cadeia de sensações e moveres expressivos. Um recorte, mas que apresenta a voz de todo o meu percurso.

Para essa etapa da pesquisa, iniciei o estudo da criação da performance na cadeira de balanço.

Lembrei da indicação que recebi em uma das reuniões de orientação de TCC, sobre o material em vídeo que criei a partir da programa performático O que sai da cabeça?, sobre a ação feita com as

mãos, de tirar, cuidadosamente, o cabelo do corpo. Minha orientadora me provocou: Que qualidades expressivas desse gesto poderiam ser experimentadas na relação de seu corpo com a cadeira? Então, corri as mãos pela cadeira com a mesma ideia que tinha enquanto manipulava os cabelos. Percebi o corpo todo se movendo, a conexão entre pelve e cabeça, que acontecia após aquecimento, que rememorou-me de acionar meus espaços internos. Passei a me questionar sobre o tempo de movimento mais lento. Ao me questionar, me convidei a fazer outra performance, usando a lentidão, explorando a gravidade.

Para mim, a cadeira tem algo de refúgio, de lar, de aconchego. Penso em tudo o que esse objeto carrega em termos afetivos, o quanto de DNA pode ter ali, assim como os cabelos colados e descolados do meu couro cabeludo. Nas duas partes do trabalho cênico, no estudo da cadeira e no estudo dos cabelos no banho, a ideia de DNA se apresenta de forma parecida. A instauração de um mundo se apresenta na imagem de uma fila de ancestrais, à minha frente. Um corpo que carrega essa imagem.

Em algum momento, somos da mesma matéria, artista e objeto. Questiono essa relação. Na foto abaixo apresentada, senti a memória correndo em minhas veias. Corpo e objeto percorrendo a mesma história, um corredor de lembranças.

Reverenciei a cadeira. Foi o mesmo que celebrar todo o meu corpo. Corpo matéria física, mental e emocional do que vivi, de todas que sou e todas

as ancestrais que estão à minha frente. Como transformar isso tudo em narrativa, em dramaturgia?

Todas às vezes que estou presente no estudo que me proponho a fazer, sinto o bem estar que o movimento propicia. No tempo performativo, a mente visita ainda outros estados de saúde.

08 de junho de 2020

Dançar com a cadeira de balanço

Nessa pesquisa, por diversas vezes eu questionei o que senti durante as práticas com a cadeira. A pergunta que correu em meus poros diversas vezes foi: a emoção é do trabalho? Faz parte da pesquisa? Ou se trata de um envolvimento outro, uma emoção minha, pessoal, uma parte do corpo tocada que liberou/libertou algum “nó” que não faz parte do estudo de dramaturgia corporal?

Pensei se era hora de analisar como “lugar comum” algo na pesquisa: o ato de passar por dentro da cadeira em analogia ao ato do nascimento. Parecia uma associação óbvia. Usar a cadeira num balanço inverso, arrastar a cadeira como se fosse casa-casco-concha, me causavam mais curiosidade. Mas o fato é que me emocionei ao pensar em passar pelo centro da cadeira como um parto. A cadeira sou eu, minha mãe e avó paterna. Em outros textos que já escrevi, essas mulheres também aparecem.

Identifiquei-me com um molusco levando a sua concha. Massageei as costas na madeira da cadeira. Encontrei relação entre tornozelo-cervical, calcanhar-cabeça, que tanto circularam meu corpo-pensamento nas diversas vezes que me perguntei: **Porque essa cabeça pesa assim?**

Quando relaciono os movimentos com imagens, quando movo o corpo e me relaciono com o objeto cadeira de balanço, é como se naquele instante eu encontrasse resposta às perguntas ainda não formuladas, como sugere o texto de Lapoujade (2017) sobre o trabalho de Souriau. O mesmo aconteceu com a ocupação dos espaços da penteadeira. Ao encontrar a ilustração da Alice, um portal



Imagem 6 – Registro da performance Corredor de Memórias – 10/12/2020

de novas respostas se abre. Seria um bom momento para problematizar?

Ao ler *O narrador* (1987), de Walter Benjamin, entrei em contato com as relações com o tempo. No início do texto, ele lança a provocação “a arte de narrar está em vias de extinção” (p. 197). E complementa “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1987, p. 198).

No período que estamos vivendo, ainda em isolamento social, como propiciar os encontros, as relações com o outro? Como fazer da narrativa que tenho descoberto e descortinado nos cômodos da casa e do meu corpo reverberarem no outro as relações com o tempo que estamos vivendo? Aqui me recordo do que Benjamin fala sobre o que ocorreu no final da guerra:

(...) observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre guerra, nada tinha em comum com uma experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. (BENJAMIN, 1987, p. 198).

Benjamin me faz pensar: Qual a fala do tempo que estamos vivendo?

Na composição com a cadeira de balanço procuro entender outros tempos, outros pesos, nas relações de equilíbrio, no peso da cabeça. O que é pesquisar o corpo em relação a um objeto que tira o equilíbrio ao mesmo tempo que o faz ninar? É gostoso o balanço, mas até quando? Quando trago a cadeira para o centro da pesquisa eu proponho uma mudança de centro de gravidade? O que seria o centro de gravidade na voz do narrador?

A voz do narrador, neste trabalho, é o corpo em relação com o objeto. A cadeira de balanço carrega frequências anafóricas, de vidas e experiências anteriores a qualquer solo. O objeto dando materialidade ao que até então era virtual. A anáfora, para Lapoujade,

(...) os reúne levando-os a um acabamento mútuo, assim como um escultor define os contornos de uma forma de partir de uma porção de argila, ao mesmo tempo em que, no outro plano, vai se definindo o projeto virtual do qual ele faz parte. No princípio, real e virtual estão tão indeterminados um quanto o outro, os dois no estado de esboço. Cabe ao processo anafórico determina-los um no outro, um pelo outro. A anáfora é o processo de determinação do ser através do acréscimo contínuo de realidade até que seja totalmente abolida – ou quase – a distância que os separa. (LAPOUJADE, 2017, p. 76).

Existe uma composição de camadas de histórias, espaços, tempos, relações e afetos testemunhados pela cadeira de balanço. No momento em que me coloco em relação, as frequências ganham densidade, voz.

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1987, p. 221).

Pensei no figurino quase como se fosse um contorno, um fantasma do corpo que comecei a habitar em pensamento. Pendurei entre a porta do banheiro e a penteadeira, de frente para a cadeira. Passei perto e a performer se apresentou com alguma questão ainda não definida. A imagem é do entalhe, como de um camaféu, levando o tempo necessário para o trabalho, sentindo a matéria inicial, o contato com a ferramenta, o tempo sem pressa. A pessoa que entrar em contato com o meu mover pode passar pelo meu corpo, um pouco diferente, quase o inverso do ator que entrega seu corpo para um texto. Estou imaginando que a pessoa que assistirá à essa performance faça o próprio texto passando pelo meu corpo, pela experiência, no mover de suas perspectivas.

Qual é a narrativa desse corpo que quer permitir que o leitor-espectador faça o texto

passar por si como experiência inversa? Quais seriam as frequências dessa narrativa?

26 de fevereiro de 2021 Considerações finais

Durante o tempo de elaboração do exercício cênico, solicitei à coordenação que eu apresentasse de casa, via Zoom, usando 3 câmeras. O meu pedido decorreu da nossa decisão de que o contexto “pandemia” ficaria sempre visível no trabalho. Quando finalizei o texto do TCC, estávamos numa fase da quarentena em que poderíamos ir até a escola, mas com restrição do número de pessoas na plateia. Apresentaria o exercício para a banca e poucos familiares e amigos. Achei que seria mais verdadeiro “sair de casa” para apresentar. Por conta da restrição do número de pessoas, abrimos uma sala no Zoom para poder apresentar para mais pessoas.

Apresentei o exercício cênico para banca no dia 10 de dezembro de 2020.

Seguimos com os cuidados necessários. Arrumei as sacolas e levei a “casa” para um novo espaço. Cadeira de balanço, figurino e outros objetos. Máscara, marca de um cotidiano? Corpo na espera de diálogo, um contar história dentro da história de quem viveu em pesquisa no ano de 2020, sem sair

na rua. Incorporei na performance as frequências sonoras da tigela de cristal de quartzo e do piano. Corredores de luz foram acesos. O exercício cênico conquistou uma nova camada. Apresentei o exercício para banca e para um grupo de quatro convidados presenciais. Abrimos uma sala no Zoom e minha orientadora acompanhou o exercício utilizando um iPad para filmar e fazer a transmissão em tempo real da performance, deixando a experiência viva para quem estava em casa. A equipe da escola gravou a apresentação, mas ainda sinto na pele todo o processo enquanto estou aqui, em casa, com a cadeira de balanço ao meu lado.

Durante a realização da performance, em minha mente, uma frase da Clarice Lispector conversava comigo. “Depois que descobri em mim mesma como é que se pensa, nunca mais pude acreditar no pensamento dos outros” (LISPECTOR, 2020, p. 114). A frase se mesclava a pergunta **porque essa cabeça pesa assim?** com lembranças e percursos que o mover levava o corpo a narrar a história.

Ao refletir sobre o processo de criação realizado nesta pesquisa de TCC, reparo desejo de continuidade, um abrir portas para estreitar relações. Desejo de dialogar com outras pessoas, estudar o tempo que vivemos e os conceitos de memória. Quando me pergunto sobre o espectador fazer



Imagens 7, 8 e 9 – Registro da performance Corredor de Memórias – 10/12/2020

seu próprio texto passar por meu corpo, imagino a riqueza do encontro com outras mulheres me contando sobre seus corredores, objetos e o desenho de lembranças, texturas e tessituras de tempo.

Camadas passando também na minha pele, meus ossos num entrelaçar de raízes. Uma despedida ou um novo começo? ☆

Referências

AZEVEDO, Sônia Machado de. “Os desenhos vivos do desejo.” In **Corpo cênico: entre o teatro e a dança**. Unirio, 2014.
 BENJAMIN, Walter. “O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In **Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Vol. 1. 3ª edição. São Paulo, 1987.
 CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. DarkSide Books, 2019.
 FABIÃO, Eleonora. “Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência. In **ILINX Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP**. Campinas, 2013.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
 LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. 1ª edição – São Paulo: n-1 edições, 2017.
 LAZZARATTO, Marcelo. **Campo de visão – exercício de linguagem cênica**. 1ª edição - São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.
 LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Edição digital – Rio de Janeiro: Editora Rooco, 2020.
 OLIVEIRA, Lineker Henrique de. **Por uma experimentação interdisciplinar do artista da cena**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2013

Notas

- 1 Karina Almeida é artista da dança, Bacharel e Licenciada em Dança, Mestre e Doutora em Artes da Cena pela Unicamp. Parte de sua pesquisa de doutorado foi desenvolvida na Barnard College Department of Dance, Columbia University, Nova York. Atualmente é coordenadora do Mestrado Profissional em Artes da Cena e da pós-graduação lato sensu em Corpo: Dança, Teatro e Performance da ESCH. Pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes da USP.
- 2 Elisa Ohtake é professora, performer, diretora de teatro e dança. Professora da ESCH, ministrou o conteúdo específico A Performatividade na Cena Contemporânea no curso de pós-graduação em Corpo: Dança, Teatro e Performance, em 2019.
- 3 Eduardo Fukushima trabalha como coreógrafo, dançarino e professor de Tai Chi. Ministrou o conteúdo específico Experimentações em corpo: expressividade e potência artística, no curso de pós-graduação em Corpo: Dança, Teatro e Performance da ESCH, em 2019.
- 4 Expressão que Rafaela Sahyoun utilizava em suas aulas para dizer quais práticas de estudo mereciam mais atenção. Ela ministrou o conteúdo específico Experimentações em corpo: expressividade e potência artística, via Zoom, de 05/05 a 11/06/2020, no curso de

- pós-graduação em Corpo: Dança, Teatro e Performance da ESCH.
- 5 Palestra virtual do Prof. Dr. Antônio Januzelli – Presença e Transfiguração para a 1ª Jornada Teatral Existirmos por que coisa?, em 12 de agosto de 2020.
- 6 Andrea Drigo é pesquisadora vocal há trinta anos. Vem desenvolvendo e aplicando uma metodologia autoral, O Caminho do Canto, pela qual tem formado artistas-pesquisadores das mais diversas linguagens, inspirados pela pergunta: Quem canta em mim?
- 7 Profª. Dra Sônia Machado de Azevedo é pesquisadora, atriz, consultora e escritora. Professora da ESCH, ministrou o conteúdo específico, Corpo e contemporaneidade: Laban e outros estudos, no curso de pós-graduação em Corpo: Dança, Teatro e Performance, em 2019.
- 8 Campo de Visão é um exercício improvisacional desenvolvido por Marcelo Lazzaratto, pesquisador, ator, diretor artístico da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico.
- 9 Espaço Elevador é teatro na região do Bexiga, na cidade de São Paulo, sede a Cia. Elevador de Teatro Panorâmico.

★ UMA LUZ PARA ATRAVESSAR A ESCURIDÃO

A ARTE, UM REFLETOR PARA A EDUCAÇÃO EM TEMPOS DE PANDEMIA

Laura Carvalho

Atriz e professora de teatro, graduada em Comunicação e Artes do Corpo pela PUC-SP em 2004, com especialização em Teatro. Mestranda em Artes da Cena na Escola Superior de Artes Célia Helena, sob orientação da Profa. Dra. Liana Ferraz. Iniciou sua carreira profissional em 1998 no Paraná, onde se formou na Escola Municipal de Teatro de Londrina. Em São Paulo, trabalhou como atriz com diversos diretores e grupos como Brian Penido, Le Plat du Jour, Alexandre Reinecke e Luís Antônio Pilar.

Palavras-chave

Arte.
Educação.
Evasão.
Escola.
Pandemia.
Covid-19.
Coronavírus.

Resumo: Esse artigo reflete sobre a pandemia da COVID-19 e algumas de suas consequências na educação, como a paralisação das escolas, a utilização do ensino on-line e o retorno gradual às aulas presenciais. Nesse quadro obscuro, a arte é pensada como uma ferramenta que contribua para o acolhimento e pertencimento de alunas e alunos no ambiente estudantil e uma forma de evitar uma maior evasão escolar.

Keywords

Art.
Education.
School Dropout.
Scholarship.
Pandemic.
Covid-19.
Coronavirus.

Abstract: This article reflects on the pandemic of COVID-19 and some of its consequences on education, such as the schools shutdown, the use of online teaching and the gradual return to face-to-face classes. In this obscure scenario, art is thought as a tool that contributes to the sheltering and the sense of belonging of students in the scholar environment and a way to prevent further school dropout.

“Enquanto todo mundo espera a cura do mal
E a loucura finge que isso tudo é normal
Eu finjo ter paciência...
O mundo vai girando cada vez mais veloz
A gente espera do mundo
E o mundo espera de nós...”
(Lenine, Paciência)

Em 30 de janeiro de 2020, a Organização Mundial da Saúde declara o surto de Covid-19 uma Emergência de Saúde Pública de Âmbito Internacional (ESTADÃO, 2020). No 11 de março de 2020, é declarada a pandemia do coronavírus (MOREIRA; PINHEIRO, 2020).

No momento em que este artigo é escrito, mais de 200 mil brasileiras e brasileiros já morreram em decorrência de complicações da Covid-19. O país bate recorde de casos e óbitos, sem contar as subnotificações. O Brasil oscila entre a segunda e a terceira posição mundial junto aos povos mais infectados pelo coronavírus (BBC BRASIL, 2021).

Enquanto um governo negacionista decreta, pela voz do seu presidente, que a covid-19 é apenas uma “gripezinha”, no final de março de 2020, todos os estados brasileiros são forçados a suspender as aulas, gerando um desafio inédito para a nossa educação (SPERB et al., 2020). Essa paralisação e o retorno gradual e não generalizado, que teve início em agosto, atingiram todas as crianças e jovens estudantes do país. Mas todos esses alunos foram impactados de forma equivalente?

Blackout

Em tempos de pandemia, um método de ensino até então pouco disseminado, o Ensino à Distância (EAD), tornou-se uma exigência e escancarou mais ainda a desigualdade educacional brasileira. Com a suspensão das aulas, o ensino por meio de plataformas virtuais surgiu como o grande “salvador da pátria”, para quem pode ter acesso a ele. Para servir-se das aulas on-line é preciso ter um dispositivo eletrônico para acesso à internet e uma boa conexão, o que não é a realidade de muitas famílias no nosso país.

Indicadores da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) apontaram que mais de 20% dos lares no Brasil não tinham acesso à internet. Desses lares, apenas 48,1% possuíam

um microcomputador, tornando o ensino remoto inacessível para grande parte da população brasileira. A desigualdade social e a falta de acesso a essas tecnologias agravam o abismo educacional entre os que podem acessar e ter continuidade a um ensino remoto e aqueles que sequer possuem um dispositivo eletrônico com conexão à internet (IBGE, 2020b).

Para discutirmos o reflexo da pandemia na educação é fundamental, também, observar outras pesquisas do instituto (IBGE, 2020a) e a pesquisa Juventudes e a Pandemia do Coronavírus, idealizada pelo Conjuve – Conselho Nacional de Juventude (CONSELHO NACIONAL DE JUVENTUDE, 2020).

A PNAD Educação divulgou, pela primeira vez, dados sobre evasão escolar. A pesquisa mostra que a passagem do ensino fundamental para o médio é um divisor de águas na questão do abandono escolar. Aos 14 anos, 8,1% dos alunos estão fora da escola, aos 15, esse percentual quase dobra, chegando a 14,1%. Essa porcentagem continua aumentando, chegando a 18,0% entre pessoas com 19 anos ou mais. Das 50 milhões de pessoas entre 14 e 29 anos, no Brasil, 20,2% estão em defasagem escolar, abandonaram os estudos ou nunca frequentaram uma escola. São 10,1 milhões de pessoas, brasileiros e brasileiras. Deste total, 71,7% são pretas ou pardas. Por meio desses dados, podemos concluir que a evasão escolar não é apenas uma consequência socioeconômica, é também racial (IBGE, 2020a).

O fator mais decisivo na evasão escolar é econômico, 39,1% dos jovens abandonam os estudos para trabalhar, sendo essa a razão declarada por 50% dos homens e 23,8% das mulheres, empatando com o percentual de alunas que evadiram por gravidez. Outro motivo para evasão estudantil salta aos olhos: 29,2% dos alunos e alunas abandonam a escola por falta de interesse. Esse é o principal motivo do abandono entre as mulheres (24,1%) e o segundo entre os homens (33%) (IBGE, 2020a).

Em matéria da revista Carta Capital, assi-

nada por Ana Luisa Basilio, o chefe de educação do Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef), Ítalo Dutra, fala da sua preocupação com o aumento da evasão escolar por conta da pandemia do coronavírus:

Nós fechamos as escolas sem planejamento. Na maioria dos estados, o que vimos foi recesso, férias e depois ensino remoto. E essas atividades evidenciaram as desigualdades educacionais que o País tem”, afirma. “Em São Paulo, menos da metade dos alunos tinha acesso ao conteúdo on-line em maio, e estamos falando do estado mais conectado e rico do País, entende? A não manutenção deste vínculo pode impactar o abandono escolar (BASILIO, 2020).

A Pesquisa Juventudes e a Pandemia do Coronavírus também alerta para um possível aumento da evasão escolar durante a pandemia causada pela Covid-19. Promovida pelo Conselho Nacional de Juventude, essa pesquisa envolveu estudantes de todo o Brasil. Três, em cada dez jovens, afirmam que já pensaram em não retornar aos estudos. Sobre o que seria importante ser trabalhado nas aulas durante a pandemia, 57% apontou atividades para lidar com as emoções, estresse e ansiedade, sendo este o item considerado mais relevante entre todos os outros (CONSELHO NACIONAL DE JUVENTUDE, 2020).

Os impactos do isolamento social prolongado no desenvolvimento pedagógico e saúde mental das crianças e jovens são imensos e duradouros. Segundo Guilherme Polanczyk, do Departamento de Psiquiatria da Faculdade de Medicina na Universidade de São Paulo, embora crianças e adolescentes não sejam o foco de maior preocupação no contexto da pandemia que vivemos, com manifestações da doença mais brandas, em comparação com adultos e idosos, “o impacto sobre a saúde mental desse grupo deverá ser da mesma magnitude, talvez maior” (POLANCZYK, 2020).

Se as escolas não tiverem um olhar atento para

o que esses dados significam, elas irão se distanciar cada vez mais deste público jovem, gerando mais desinteresse e aumentando, de forma drástica, a evasão escolar. Como diminuir a dívida educacional e emocional para com esses jovens em idade escolar? A Pesquisa Juventudes e a Pandemia do Coronavírus aponta um caminho: é preciso um olhar para atividades que acessem os estados emocionais e trabalhem o estresse e a ansiedade dessa população.

Afinar os refletores

[...] a arte capacita um homem ou uma mulher a não ser um estranho em seu meio ambiente nem estrangeiro no seu próprio país. Ela supera o estado de despersonalização, inserindo o indivíduo no lugar ao qual pertence (BARBOSA, 1998, p. 16).

A realidade atual é de distanciamento social, paralisação das escolas por um período longo e um provável retorno com ensino híbrido, aulas presenciais com grupos e horários reduzidos e complementadas pelo ensino on-line. A isso, somam-se os protocolos de segurança que exigem um afastamento dos outros corpos em um mesmo ambiente, aumentando a sensação de despertencimento nas crianças e jovens no espaço estudantil.

Em 1996, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira (LDB 9394/96) incluiu a obrigatoriedade do ensino das artes no currículo da educação básica nas escolas do país, assumindo a arte como uma área de conhecimento. Em maio de 2016, a Lei 13.278 determina a inclusão das quatro áreas das artes – as artes visuais, a dança, a música e o teatro – nos currículos dos diversos níveis da educação e estabelece o prazo de cinco anos para a formação de professores e a implantação destes componentes curriculares no ensino infantil, fundamental e médio (BRASIL, 2016).

Será uma luz no fim do túnel? A lei precisa se tornar uma prática e uma realidade para todas as crianças e jovens do Brasil. Caso contrário, a arte,

somada à exclusão digital, será mais um meio de criação, educação e expressão que é negado para grande parte da população escolar.

Edgard Morin afirma que “a condição humana deveria ser o objeto essencial de todo ensino”, trabalhando as esferas individual, social, a diversidade cultural e a pluralidade dos indivíduos. Quem, se não a arte, poderia aprofundar essas questões, com amplitude e reverberação, em uma ação prática, para além da reflexão?

O ser humano é, a um só tempo, físico, biológico, psíquico, cultural, social, histórico. Esta unidade complexa da natureza humana é totalmente desintegrada na educação por meio das disciplinas, tendo-se tornado impossível aprender o que significa ser humano. É preciso restaurá-la, de modo que cada um, onde quer que se encontre, tome conhecimento e consciência, ao mesmo tempo, de sua identidade complexa e de sua identidade comum a todos os outros humanos (MORIN, 2018, p. 15).

Em entrevista à revista *Época*, Ana Mae Barbosa afirma a importância do contato com a arte para crianças e adolescentes. “Primeiro, porque no processo de conhecimento da arte são envolvidos, além da inteligência e do raciocínio, o afetivo e o emocional, que estão sempre fora do currículo escolar.” (MORRONE, 2016). Mas, como ela mesma diz em outra entrevista, para Nova Escola (PERES, 2019), “falar com um burocrata da Educação sobre o emocional não vai ter efeito”. Como diz o Pequeno Príncipe na obra homônima de Antoine de Saint-Exupéry, “as pessoas grandes adoram os números” (SAINT-EXUPÉRY, 2013, p. 13) `”title”:”O pequeno príncipe”,”type”:”book”,”locator”:”13”,”uris”:”[”http://www.mendeley.com/documents/?uuid=464f3cde-4367-4e00-9770-d275ca4077cc”]”,”mendeley”:{”formattedCitation”:”(SAINT-EXUPÉRY, 2013, p. 13.`

Ana Mae Barbosa coloca mais um ponto, que pode agradar burocratas: “a arte estimula o desenvolvimento da inteligência racional, medida pelo

teste de QI” (MORRONE, 2016). Pesquisa sobre o efeito das artes nos estudos, coordenada pelo professor James Catterall, da UCLA (Universidade da Califórnia, em Los Angeles), aponta que estudantes expostos a artes têm notas melhores, mais concentração, criatividade e espírito de colaboração (CHIARETTI, 2005).

É urgente a implementação dessas quatro áreas artísticas na educação básica. Em tempos de pandemia, onde gestos e corpos estão mais contidos e o distanciamento é a regra, é preciso um olhar mais atento para as artes que trabalhem a expressão corporal, como a dança e o teatro. Enquanto a Lei 13.278/2016 não é totalmente implementada, o que ocorre é um protagonismo das artes plásticas, ofuscando as outras formas de manifestação artísticas. Marcia Strazzacappa problematiza esta questão no artigo “A Educação e a Fábrica de Corpos: A Dança na Escola”.

Os cursos de Educação Artística, cujo caráter ‘menos formal’ poderia possibilitar uma maior mobilidade das crianças em sala de aula, tendem a priorizar os trabalhos em artes plásticas (desenho, pintura e algumas vezes escultura), atividades onde o aluno acaba tendo de permanecer sentado (STRAZZACAPA, 2001, p. 71)

Não se trata de um ataque às artes plásticas. É inegável a importância desta manifestação artística e seu poder na educação, no despertar da sensibilidade estética e no estímulo à criatividade. Trata-se de uma luta pela equidade entre as diversas formas de expressão artística dentro do espaço escolar, inclusive para as outras formas de artes visuais. Dança, música, teatro e artes visuais juntas e inteiras, com a potência de suas particularidades, iluminando caminhos para alunas e alunos.

Marcia Strazzacappa pontua a importância das atividades corporais artísticas nas escolas:

A dança no espaço escolar busca o desenvolvimento não apenas das capacidades motoras das crianças e

adolescentes, como de suas capacidades imaginativas e criativas. As atividades de dança se diferenciam daquelas normalmente propostas pela educação física, pois não caracterizam o corpo da criança como um apanhado de alavancas e articulações do tecnicismo esportivo, nem apresentam um caráter competitivo, comumente presente nos jogos desportivos. Ao contrário, o corpo expressa suas emoções e estas podem ser compartilhadas com outras crianças que participam de uma coreografia de grupo (STRAZZACAPA, 2001, p. 71)

O distanciamento, sendo ele presencial ou virtual, não impede o trabalho do corpo nas artes, o ser humano tem uma capacidade enorme de se adaptar. Em meio à pandemia, com beijos e abraços abolidos e encontros restritos, novas forma de toques físicos e proximidades foram criadas (cotovelo com cotovelo, pé com pé, encontros e comemorações virtuais). Para além do toque, temos nossas percepções internas e externas, o outro, o espaço, o jogo e a coletividade como pontos importantes a serem trabalhados. Somos corpos potentes e criativos, capazes de gerar conexões e novas possibilidades dentro das capacidades artísticas.

Strazzacappa (2001) relata que nas instituições onde a dança começou a ser trabalhada, professores e diretores perceberam mudanças positivas no comportamento das alunas e alunos, como diminuição das faltas, aumento das participações nas atividades escolares e maior interesse pelo ensino. É como se a dança tivesse recuperado o prazer de estarem naqueles espaços.

O teatro e os jogos teatrais são outras ferramentas potentes para trabalhar a sensibilidade, a percepção de si e do outro, do entorno e a inter-relação com o mundo, em um trabalho coletivo e estético. Para além disso, podem ser aliados da escola no desenvolvimento da autonomia criativa e expressiva, como um espaço de criação e reflexão, a partir de uma atividade de vivência prática.

A experiência com o teatro resgatou o interesse das alunas e alunos do Colégio Estadual Walter

Orlandini, em São Gonçalo, RJ. A escola teve as melhores médias do Enem de 2012 entre todas as da rede pública da cidade. De forma extracurricular, o teatro diminuiu a evasão escolar e melhorou o desempenho dos alunos (BARRETO, 2014).

A taxa de evasão caiu 36% em cinco anos, e hoje é de 7%, menor que a da rede estadual (9,6%). No Enem, as médias do colégio em 2012 foram a maiores desde que o exame foi iniciado, 507,61 nas provas objetivas e 555,09 na redação — as melhores médias entre as 77 escolas regulares de ensino médio da rede pública de São Gonçalo (BARRETO, 2014)

No artigo “O Teatro, o Jogo e a Educação Escolar”, Abel Xavier afirma, em plena pandemia, a urgência do teatro na escola para darmos às crianças e jovens “oportunidades de aprendizagem fundamentadas na experiência estética do corpo como elemento íntegro, integral e integrador”. Neste momento “em que a experiência virtual toma conta das relações, o ataque toma o espaço do diálogo e a polarização sobrepõe a ponderação, parece-nos muito importante insistir em práticas agregadoras, dialogadoras, de percepção e de espaço de falar e ouvir.” Abel Xavier coloca o jogo teatral como um contraponto ao momento político e social trágico que estamos vivendo (XAVIER, 2020).

É urgente sermos contaminados pela arte quando temos um vírus infectando o país e vermes atacando as políticas públicas no Brasil, exterminando as difíceis conquistas implementadas em décadas passadas, principalmente na saúde, educação e cultura.

É inegável a vantagem da arte-educação nas escolas e as potências do contato com ela. Mas, mesmo com o seu poder de interdisciplinaridade, o fazer artístico não pode servir, apenas, como uma complementariedade a outras disciplinas. A arte precisa ser entendida e respeitada como uma atividade com um fim em si mesma.

Como defende Ingrid Koudela no livro “Jogos Teatrais”, dentro da linha “essencialista”, a arte,

com seu valor intrínseco e único, não precisa de justificativas externas para sua aplicação na educação. E nem merece que isso seja feito de forma “instrumental”, apenas com objetivos psicológicos (KOUDELA, 2009).

Para a arte não ser vista apenas como um veículo para extravasar as emoções, é essencial professores preparados, com embasamento teórico e profundo conhecimento prático e pedagógico para tratar cada uma das áreas das artes com responsabilidade. Em *Tópicos Utópicos*, Ana Mae Barbosa alerta para esta “instrumentalização”.

Aqueles que defendem a arte na escola meramente para libertar a emoção devem lembrar que podemos aprender muito pouco sobre nossas emoções se não formos capazes de refletir sobre elas. Na educação, o subjetivo, a vida interior e a vida emocional devem progredir, mas não ao acaso. Se a arte não é tratada como um conhecimento, mas somente como um “grito da alma”, não estamos oferecendo nem educação cognitiva, nem educação emocional (BARBOSA, 1998).

O prazo para a implementação da Lei 13.278/2016 é previsto para maio de 2021, no entanto, perguntas de extrema importância ainda continuam em aberto. Como esta lei vem sendo implementada e como se dá a formação de professores polivalentes para que consigam abranger as quatro áreas dentro de suas distintas complexidades, são questões que, de modo específico e mais detalhado, merecem ser tratadas em uma futura abordagem.

Um ponto de luz

“É melhor acender uma vela do que amaldiçoar a escuridão.”

Para atravessar esse momento de pandemia, não basta esperar uma claridade no fim do túnel.

É preciso afinar uma luz que nos ajude a atravessar a escuridão. O “novo normal”, termo tão utilizado nos últimos meses, precisa construir uma “nova educação”, uma “nova escola”, com a ajuda das artes. Não sejamos negacionistas, não podemos voltar às aulas ignorando o momento traumático que estamos vivendo. Não sejamos parte da cegueira coletiva.

Sejamos luz, dialogando sobre as questões da pandemia, iluminando as questões individuais e coletivas. Como diz Ana Mae Barbosa, não se trata de “liberar as emoções”, mas refletir sobre elas. Essa é a grande transformação, o caminho para uma escola que acolhe e motiva a sensação de pertencimento, gerando engajamento social, político e resgatando a identidade individual e coletiva.

Em um mundo desfocado, com tantas vidas perdidas, tantas interdições, tanta ignorância institucionalizada, é imprescindível que a escola, mais do que nunca, seja lugar coletivo de afeto, acolhimento, encontro, reflexão e inclusão.

Que na escola, a arte seja luz!



Referências

- BARBOSA, A. M. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/arte, 1998.
- BARRETO, D. Escola estadual de São Gonçalo dá espetáculo e combate evasão escolar com grupo de teatro. *Extra*, 30 jul. 2014.
- BASILIO, A. L. Por que a pandemia pode contribuir com a evasão escolar? *Carta Capital*, 3 set. 2020.
- BBC BRASIL. Brasil chega a 200 mil mortes por covid-19 em dia com recorde de óbitos e casos. *BBC Brasil*, 7 jan. 2021.
- BRASIL. Lei inclui artes visuais, dança, música e teatro no currículo da educação básica. *Portal de Notícias*, 2016.
- CHIARETTI, D. A arte de educar. *Folha de S. Paulo*, 26 abr. 2005.
- CONSELHO NACIONAL DE JUVENTUDE. Juventudes e a pandemia do Coronavírus. Disponível em: <<https://www.juventude-seapandemia.com/>>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- ESTADÃO. OMS declara emergência de saúde pública global por surto de coronavírus. *O Estado de S. Paulo*, 30 jan. 2020.
- IBGE. PNAD Educação 2019: Mais da metade das pessoas de 25 anos ou mais não completaram o ensino médio. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/28285-pnad-educacao-2019-mais-da-metade-das-pessoas-de-25-anos-ou-mais-nao-completaram-o-ensino-medio>>. Acesso em: 10 jan. 2021a.
- IBGE. PNAD Contínua TIC 2018: Internet chega a 79,1% dos domicílios do país. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/27515-pnad-continua-tic-2018-internet-chega-a-79>>

- l-dos-domicilios-do-pais>. Acesso em: 10 jan. 2021b.
- KOUDELA, I. D. Jogos teatrais. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MOREIRA, A.; PINHEIRO, L. OMS declara pandemia de coronavírus. G1, 11 mar. 2020.
- MORIN, E. Os sete saberes necessários à educação do futuro. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2018.
- MORRONE, B. A importância do ensino de artes nas escolas (Entrevista com Ana Mae Barbosa). Época, jun. 2016.
- PERES, P. A arte pode beneficiar até a alfabetização nas escolas. Nova Escola, set. 2019.
- POLANCZYK, G. O custo da pandemia sobre a saúde mental de crianças e adolescentes. Jornal da USP, 11 maio 2020.
- SAINT-EXUPÉRY, A. O pequeno príncipe. São Paulo: Harper Collins, 2013.
- SPERB, P. et al. Todos os estados cancelam aulas na rede pública estadual. Folha de S. Paulo, 17 mar. 2020.
- STRAZZACAPA, M. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. Cadernos CEDES, v. 21, n. 53, p. 69–83, 2001.
- XAVIER, A. L. O teatro, o jogo e a educação escolar. Revista Piratininga, v. 2, p. 90–2, 2020.

★ CORPO SENSÍVEL

NARRATIVAS TRANSVERSAIS ENTRE A DANÇA MODERNA E ARTE DA EURITMIA

Daniela Meirelles

Graduada em Educação Física e Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001), atuou como professora de dança, lecionando para crianças e jovens da rede pública e privada de ensino. Mestranda em Artes da Cena na Escola Superior de Artes Célia Helena, sob orientação da Profa. Dra. Karina Almeida. Desde 2007, atua como professora de Eurythmy na Escola Waldorf Rudolf Steiner (EWRS) e desde 2015 dirige o Grupo de Eurythmy Jovem YggBrasil. Atualmente é docente da Faculdade Rudolf Steiner (FRS), onde também dirige o projeto de extensão Coletivo IANDÉ.

Resumo: A dança moderna e a arte da eurythmy marcaram o princípio de uma nova abordagem na linguagem do movimento e criaram concepções sobre o corpo que dança, retornando o gesto ao lugar sagrado dos tempos remotos da história. Esta ruptura com os padrões estabelecidos pelo balé clássico, buscava encontrar novamente gestos significativos para os corpos dançantes e as narrativas que desejavam contar sobre si próprios e o meio onde estavam inseridos. Assim, pretende-se apontar alguns elementos transversais destas duas artes do movimento, que foram criadas no início da modernidade.

Palavras-chave

Corpo sensível.
Dança moderna.
Eurythmy.

Keywords

Sensitive body.
Modern dance.
Eurythmy.

Abstract: Modern dance and the art of eurythmy marked the beginning of a new approach in the language of movement and created conceptions about the body that dances, returning the gesture to the sacred place of ancient history. This break with the patterns established by the classical ballet sought to find again significant gestures for the dancing bodies and the narratives they wished to talk about themselves and the world in which they were inserted. Thus, it is intended to point out some cross-cutting elements of these two movement arts, which were created at the beginning of modernity.

Introdução

Criadas no final do século XIX e no início do século XX, tanto a dança moderna como a arte da eurythmy¹, respectivamente, nasceram em um momento de grande ruptura da linguagem corporal, opondo-se à dança clássica, tradicionalmente conhecida como balé clássico, buscando uma forma de expressão mais livre. Surgem neste período

grandes transformações referentes às concepções de corpo. Segundo Nascimento:

(...) a busca por corpos treinados e idênticos se transforma na busca pela liberdade e expressividade corporal. É possível perceber que foi a partir dessas modificações que a dança retoma seu lugar original, criando um espaço-tempo possível de refletir e expor a realidade vivida no momento histórico em que ela acontece. (NASCIMENTO, 2019, p.1)

A dança como arte que utiliza, desde os seus primórdios, o corpo como matéria-prima de sua composição coreográfica e estética, vem no decorrer de sua existência se atualizando em seus movimentos e gestuais, criando e sendo criada por reflexos da cultura, das relações sociais que estabelece entre intérprete e espectador, pelas técnicas e linguagens que utiliza e pelos signos e expressões em que está inserida.

Segundo Amaral (2009, p.5) “a dança é uma arte criativa e cênica, que tem como objeto, o movimento e, como ferramenta, o corpo. Ela é imamente do corpo e é impossível separar a dança do corpo que dança”. Aqui, se faz necessário refletir sobre o uso da expressão “corpo como ferramenta” ou como instrumento, usada tão frequentemente na atuação cotidiana dos profissionais do corpo e, especialmente, da dança e da euritmia. Se, num primeiro momento, a autora afirma que o corpo é a ferramenta daquele que dança, num segundo momento, ela nos diz que dança e corpo são indissociáveis. Tal contradição, manifestada nessa frase, é comum também nas práticas de ensino e criação em dança e euritmia. É preciso um esforço constante para que o corpo não seja visto como algo à serviço de um sujeito, como um instrumento à serviço de uma mente, pois o sujeito é o próprio corpo, não há separação. Na contemporaneidade o corpo passa a ser compreendido como o próprio meio criador e atuador no âmbito das artes cênicas.

Pode-se pressupor que a dança em sua conceitualização mais abrangente de arte do movimento, relaciona o corpo dançante com os valores e crenças da sociedade em que está imersa. Esses fatores sociais poderão influenciar diretamente na sua construção artística e na estruturação dos corpos que a praticam, provocando transformações de ordem biológica, social, cultural e ética em seu vocabulário de movimentos, diversos estilos, significados e estéticas ao longo da história.

Pode-se dizer que o ser humano conta sua história por meio dos movimentos, ou seja, por meio da dança. Prandi (2020) afirma que a humanidade

desde o início dos tempos pré-históricos, não só vive sua história como também tem a necessidade de contá-la e, esta narrativa originalmente oral, pode ser expressa de diversas maneiras, como em pinturas rupestres nas paredes das cavernas, grafites, desenhos, assim como em danças, gestos, ritmos, no uso de cores, nas artes etc. Segundo Prandi:

Toda vez que o ser humano se vale de uma expressão ele está contando alguma coisa, ou seja, o ato de se contar o que faz é decisivo e ao contar evidentemente, ao transformar aquilo numa narrativa ele dota sua narrativa de elementos frutos da sua própria condição humana, que é a capacidade de imaginar, capacidade de criar. Assim, toda narrativa é uma descrição ficcional, pois não é o fato em si na hora em que está acontecendo, mas sim uma descrição posterior do evento. (PRANDI, 2020, s/p).

É pela perspectiva da narrativa que este artigo se propõe a levantar algumas questões emergentes do fim do século XIX e início do século XX, no âmbito da dança moderna e da euritmia, do corpo dançante que a cria e conta sua história, ressaltando o sagrado e o profano, o individual e o social, a criação e o criador, o signo e o significado da expressão do movimento artístico do seu tempo.

Pretendo contextualizar neste artigo algumas intersecções ocorridas nos modos de aprender-ensinar e investigar-criar dos fundamentos dessas duas artes do corpo, a dança moderna e a euritmia, a partir das investigações criativas que venho vivenciando.

Por meio da minha própria narrativa como professora-artista e pesquisadora tenho o intuito de compartilhar minha percepção acerca da transversalidade dessas artes do movimento, através dos fenômenos observados e vividos pelo e no meu corpo durante os 20 anos que atuo como bailarina, professora e coreógrafa de dança e de euritmia. São reflexões em processo e que entram em um fluxo de retroalimentação entre a pesquisa, percepção e ação. Segundo Ana Maria Rodriguez Costas:

Este conhecimento elaborado no corpo em vida, que transforma e forma o próprio corpo na medida em que é produzido. O olhar científico para o corpo colabora com artistas e educadores do corpo a visualizar esse conhecimento, quase mesmo um sair do corpo, daquele corpo vivido e percebido. Teorizar esse conhecimento – em nosso caso, das artes do corpo – é de suma importância, especialmente para artistas-educadores, que precisam trilhar um caminho no qual liberdade e vigilância (talvez seja melhor pensar em cuidado) devem estar juntas quando se trata do desenvolvimento de processos formativos de gerações futuras, aos quais a reflexão crítica, a fundamentação e a sistematização permitem outros modos de apropriação e multiplicação do conhecimento do/no corpo, por exemplo, em discursos, livros e textos que necessitam caminhar mundo afora sem o corpo de seus criadores. (COSTAS, 2010, p.1).

Intersecções entre a dança moderna e euritmia

A partir da perspectiva de narrativa, apresentada no início deste artigo por Prandi (2020) vou contar da minha condição humana, da minha vivência como corpo dançante, tanto com a dança moderna como com a euritmia. Apresento essa narrativa na tentativa de revelar os motivos pelos quais tenho pesquisado a arte do movimento como forma de expressão. Para mim, estas duas artes do movimento nasceram para oferecer ao corpo um vocabulário de movimentos que são capazes de expressar muito mais do que os conceitos e pensamentos do poder vigente na sociedade. Elas foram capazes de proporcionar ao corpo que dança a possibilidade de expressar a alma humana em sua mais abrangente conceituação e tornaram possível o ser humano ser livre.

Vieira (2009) aponta, que com a chegada da dança moderna: “Temos não mais um corpo produzido pelo lugar, mas um corpo que produz novos lugares e espaços para rupturas. Um corpo que

passa a coreografar e dançar sua própria história” (VIEIRA, 2009, p. 9). Em entrevista dada a Vieira (2009), Suzana Martins² diz que a dança Moderna possibilitou:

(...) tratar o corpo como locus privilegiado de crítica à sociedade contemporânea e como potência criadora de novas imagens que nos ajudam a refletir sobre outros modos de existir que não apenas os de identidades fixas e estanques. As novas perspectivas de corpo podem ser tratadas a partir da ideia de corpo reconstrução: é no corpo e por meio dele que são forjadas as sujeições, mas, também, que se abrem espaços de subversão. Pelas novas propostas de dança se inventam corpos, se resiste ao poder, se desestabilizam as representações e discursos tradicionais acerca da sexualidade e de gênero, e se geram desvios microscópicos que abalam o pensamento. (VIEIRA, 2009, p. 16).

Pesquisando sobre as possíveis intersecções entre estas duas artes do movimento, a dança moderna e a euritmia, e observando as transformações e rupturas que estas proporcionaram ao corpo dançante a partir do fim do século XIX e o começo do século XX, pode-se traçar alguns pressupostos comuns oriundos dos estudos de François Delsarte³ (1811-1871), um dos pioneiros a pensar sobre a relação das imagens e da vida interior através da expressividade e da liberdade na criação artística do movimento. De acordo com Sônia de Azevedo:

Essa relação entre a movimentação e os sentimentos, entre o que é visível e o invisível, entre o corpo e a alma, entre sentimentos e imagens interiores encarnadas diretamente por impulsos de visibilidade, a própria existência de algo interior que antecede em frações de segundos qualquer movimento, algo intermediário entre o pensar/fazer; o debruçar-se sobre quais os estímulos para a criação, o porquê da comunicação, base da existência humana, quais os ímpetus para esse lançar-se em direção ao mundo e aos outros seres humanos, e muitas outras ques-

tões fundamentais, começaram a ser investigadas/formuladas por Delsarte junto a seus alunos; eram perguntas livres que realmente buscavam respostas de modo direto e investigativo (AZEVEDO, 2012, p. 355).

Percebo em minha prática pedagógica atual com a eurtímia que a busca pela liberdade de criação, a intensão de tornar visível pelo movimento os elementos sutis e invisíveis da alma, além da investigação e o entendimento sobre formas de expressão das relações entre mundo interior e exterior poderiam ser elementos de transversalidade estudados por Delsarte e Rudolf Steiner⁴ em seus processos investigativos. Froböse destaca que, “o desenvolvimento estrutural da eurtímia baseia-se na compreensão sensório-suprassensível da expressiva possibilidade de movimento do corpo humano” (FROBÖSE, 2009, p. 21). Pode-se entender que, Steiner também tinha a intenção de tornar os elementos da alma visível através do movimento eurrítmico, tornando tudo que vive no mundo invisível do espírito perceptível.

É na passagem entre estes séculos, fim do século XIX e início do século XX, que segundo Azevedo:

(...) algumas das maiores descobertas da humanidade aconteceram; nesses tempos nos quais ainda havia tempo, pesquisadores de diversas áreas desenvolveram suas teorias e metodologias, escolhendo a natureza, sua própria natureza humana e a escuta de si e do outro como fonte de pesquisa, tendo a observação e auto-observação como método. E trabalharam com rigor científico, sem nenhuma dúvida, criando métodos de busca próprios, enquanto formas de procedimento e ação muito semelhantes em seus princípios servindo de exemplo para todos nós (AZEVEDO, 2012, p. 354).

Esse interesse, apontado por Azevedo sobre Delsarte, pelos estudos da natureza, do ser humano de um modo integrado e fenomenológico, o aprimoramento por meio do autoconhecimento, a

investigação de teorias e metodologias que desenvolvidas por meio de um rigor científico, também nutre as investigações de Steiner. Pode-se dizer que todo o trabalho filosófico espiritual de Rudolf Steiner se consistiu na tentativa em transpor suas descobertas e experiências pessoais sobre um mundo suprassensível para o pensamento lógico de sua época. Sua maior preocupação era evitar traços de misticismo e reações céticas por parte da comunidade científica tão em evidência nos tempos modernos. Sua obra abrangeu diversos campos de conhecimento: nas ciências, na sociedade e nas artes.

A visão de mundo de Steiner foi fortemente influenciada pelo idealismo alemão e, especialmente por Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), como grande representante do imaginário germânico. Por meio deste autor, Steiner formulou sua visão de mundo ressignificando a posição que a imaginação e a criatividade artística ocupavam antes que ocorresse a ruptura entre estes conhecimentos na concepção vigente sobre a atividade cognitiva do ser humano (ROMANELLI, 2014).

Reconheço, ainda, que a eurtímia de Steiner carrega outros princípios do trabalho corporal desenvolvido por Delsarte. De acordo com Azevedo, os princípios básicos de suas descobertas “Delsarte destaca o tronco como centro emocional e moral do corpo humano, motor do movimento, nas intenções que buscam impulsos tais quais iscas para a emoção” (AZEVEDO, 2012, p. 357). A autora ainda destaca:

Os impulsos interiores que levam o homem ao movimento são aqueles vindos do espírito, alma e vontade que têm, para ele, suas fontes respectivas no rosto, torso e membros (...). O gesto torna-se coreográfico quando traduzido espacialmente de certos modos especiais: o gesto vindo do pensamento terá o aspecto de uma linha reta, o da alma, uma linha sinuosa ou arredondada e o da vontade caminha em zig-zague. A cabeça é a sede de tudo o que é espiritual e intelectual, o tronco é o centro emocional e moral e

as pernas refletem a vida animal” (AZEVEDO, 2008, p. 56).

O trabalho com o tronco, com os braços e com as mãos e a trimembração do ser humano em pensar, sentir e vontade e formas espaciais específicas para a expressão da alma, também foram elementos de investigação da euritmia de Steiner. Em sua obra, *Eurythmy as Visible Speech*, (2005) Steiner em um compilado de palestras dadas às primeiras euritmistas descreve alguns aspectos elementares da euritmia explicando como esta deveria ser uma arte do movimento que se expressa principalmente por meio dos braços e mãos, que toda forma euritmica deveria surgir pelo movimento, que a euritmia deveria ser uma expressão da alma humana e que seus movimentos deveriam ser esculpidos no espaço pelo fluir dos sentimentos. Ele também destaca em suas descrições que a alma humana é composta de três aspectos: o pensar, o sentir e a vontade e que na euritmia estas qualidades anímicas deveriam ser expressas no espaço, respectivamente, com linhas retas, linhas sinuosas e linhas curvas (STEINER, 2005)

Os princípios de Delsarte influenciaram diversos outros artistas ao longo do século XX e XXI, deixando um legado que estimula a investigação da expressividade do corpo que dança, seus propósitos, significados e intenções. Na modernidade o corpo que dança quer encontrar novamente em seus movimentos gestos significativos que busquem ser muito mais do que sequências codificadas de passos de dança. O corpo dançante quer se expressar pelo movimento que tenha sentido não somente para si próprio, mas também para aqueles que o assistem.

Nesse momento, em minha pesquisa, reconheço que alguns princípios de Delsarte e, também de outros pioneiros da dança moderna, de alguma forma compartilham seus princípios norteadores com a arte da euritmia, criada por Rudolf Steiner. Dentre eles, destaco Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Ruth St. Denis

(1879-1968), Ted Shawn (1891-1972), Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e Rudolf Laban (1879-1958).

Segundo o autor Frederick Amrine (2017), em seu artigo escrito ao periódico de estudos antroposóficos, a euritmia e a nova dança do século XX compartilham de pelo menos três raízes distintas em seus pressupostos, que seriam: a ciência espiritual e o trabalho artístico criado por Loïe Fuller, o drama grego estudado e aprofundado pela dança natural de Isadora Duncan e a espiritualidade oriental que inspirou Ruth St. Denis.

Para Amrine (2017), Loïe Fuller era mais do que uma simples dançarina, ela poderia ser considerada uma cientista espiritual, uma vez que inventou e patenteou uma espécie de máquina de movimento perpétuo. Também Cavrell (2012) em sua dissertação de doutorado nos diz, que Loïe Fuller não era somente uma bailarina, mas uma artista pioneira e inovadora, tanto nas descobertas de iluminação para teatro, no sentido técnico, quanto através de seus estudos sobre a imagem estendida de um corpo em movimento.

Cavrell destaca que o trabalho de Fuller trazia como noção conceitual a ideia da vaga materialidade do corpo, para ela a essência do movimento consistia em sua não-corporalidade e por isso ela tornou o espaço concreto e virtual; o corpo físico e a extensão metafísica (ou ideia do corpo). Ela ampliou a definição de dança do seu tempo e permitiu que a mesma fosse sentida e pensada simultaneamente. Cavrell (2012), afirma que seu público “(...) via o que queria ver: seu trabalho dava espaço para tanto, criando uma zona de possibilidades” (CAVRELL, 2012, p. 89).

Neste aspecto encontro uma relevante conexão entre os pressupostos da dança de Loïe Fuller e a euritmia de Rudolf Steiner. Fuller depositava na arte uma vocação que ia além da matéria, assim como Steiner. Ele acreditava no impulso espiritual contido nas atividades artísticas, como um meio capaz de relacionar essência espiritual do indivíduo com a essência do universo (HOWARD, 1998).

A visão de Steiner sobre a missão da arte como atividade espiritual é descrita por Howard da seguinte forma:

(...) a atividade espiritual intrínseca a arte é como a descrição de um viajante sobre sua viagem a uma terra estrangeira. Ela possivelmente inspirará outros a irem visitar esses lindos lugares. Mais como cada um chegará lá e o que cada um irá experienciar neste novo lugar é único para cada indivíduo em particular (HOWARD, 1998, p.5).

De acordo com Steiner, a arte deveria ocupar uma posição de destaque neste desenvolvimento, justificando o fato de que a Pedagogia Waldorf⁵ foi elaborada profundamente calcada na atividade e na visão artística do professor. Imaginação, inspiração e intuição são as ferramentas básicas, para que a atuação desse professor alcance os objetivos propostos por Steiner (ROMANELLI, 2014).

É a visão “*goetheanística*”, ou o “método científico de Goethe” que auxiliam o professor Waldorf em sua compreensão do mundo através deste instrumental. Dessa forma, é possível se romper com a lógica binária aristotélica, estabelecendo o terceiro termo que equilibra o homem racional e o homem sensível da concepção *schilleriana*: o homem lúdico (ROMANELLI, 2014).

Neste primeiro quarto do século XX, Rudolf Steiner ofereceu alguns estudos sobre a origem e o significado espiritual da arte. Ele articulou e demonstrou sobre a capacidade transformadora da arte praticada como experiência espiritual. Quando Steiner palestrava sobre arte ele sempre enfatizava que em geral a arte poderia atuar na restauração das capacidades humanas para as atividades espirituais. (NOGUEIRA, 2003).

Na narrativa biográfica⁶ de Rudolf Steiner, é possível encontrar o relato de que ele não desejava se tornar um artista e tampouco ele estudou ou praticou uma arte em particular. No entanto, ele criou vários trabalhos artísticos, como por exemplo, o prédio do *Goetheanum*⁷ em Dornach, Suíça,

que foi todo esculpido em madeira. Este trabalho artístico realizado e concebido por Steiner em conjunto com outros artistas foi produto de seu grande esforço em tornar o mundo espiritual visível e a construção deste prédio, em especial, está intimamente relacionada com a criação e concepção dos movimentos e gestos da eurytmia.

Fuller, assim como Steiner, poderia ser compreendida como uma paisagista do movimento que em seu trabalho buscou aproximar cores, contornos e formas a este e por meio de seus longos tecidos proporcionava a uma extensão de seu corpo, infundindo estados de espírito e formas metafóricas aos movimentos dando a eles uma forma mais efêmera. Seu trabalho poderia ser descrito como uma escrita espectral, uma forma de escrita invisível que possibilitava a sua audiência a oportunidade de imaginar e não simplesmente assistir (CAVRELL, 2012)

As visões de Steiner e as de Loie Fuller desafiavam o público não somente a assimilar novas ideias, mas também a investigar o desenvolvimento de novos órgãos de percepção que eventualmente os levassem além dos limites das realidades que já eram tão familiares para eles.

Segundo Froböse (2009), quando a eurytmia se apresentou pela primeira vez no palco do *Goetheanum*, “(...) sua intenção era provocar a sensação de que as formas em repouso da arquitetura interior e da escultura se relacionassem de modo totalmente natural com as pessoas em movimento” (FROBÖSE, 2009, p. 22). Os autores ainda ressaltam, que tal impressão se intensificava ainda mais quando as sequências de criações eurítmicas eram acompanhadas de efeitos de luz. “(...) os quais banhavam o espaço do palco numa irradiação harmônica. O que aí se pesquisava era uma eurytmia da luz” (FROBÖSE, 2009, p. 22).

Para Suquet (2008), durante o período do século XX e XXI as artes do corpo em geral, mas principalmente a dança passaram a abordar o corpo como um meio de experimentação para a percepção, como um laboratório investigativo da

percepção de si próprio, do outro e do mundo. A autora ainda aponta que as novas abordagens sobre e no corpo neste período, colocam em relevância as sensações e percepções daqueles que estão vivenciando os aprendizados do movimento em suas práticas artísticas.

Com relação a este aspecto do desenvolvimento do corpo sensível na dança podemos dizer que a dança moderna e a euritmia seguem percursos de desenvolvimento bastante distintos: a dança moderna busca sensibilizar o corpo dançante com os elementos constituintes da vida cotidiana moderna, refletindo-a, expressando-a através da composição de uma nova linguagem de movimentos; e a euritmia busca acessar a sensibilidade da percepção do mundo suprassensível, que está diretamente relacionado com o entendimento de ser humano integral, concebida pela na Cosmovisão da Antroposofia, o ser humano tetramembrado (corpo físico, corpo etérico ou vital, corpo astral e espírito – o EU).

Mesmo com caminhos de sensibilização do corpo tão distintos podemos observar que o vocabulário gestual de ambas as artes do movimento buscou seus fundamentos no vivenciar dos elementos da natureza, abandonando a visão cartesiana de mundo, advinda do Renascimento, que permeou o desenvolvimento técnico do balé clássico apoiando-o nos princípios: da separação entre corpo e mente, fragmentação do corpo humano em segmentos independentes e mecanização dos movimentos (DANTAS, 2007).

Dantas (2007) em sua obra descreve o conceito de “corpo natural”, criado por Isadora Duncan que cria em suas danças movimentos desprovidos de virtuosismo, gestos esvoaçantes de braços e cabeça, movimentos de fluidez, continuidade e organicidade. Esta noção de natural, é concebida por Duncan, “como o que não é planejado ou calculado, algo sem artificios, desafetado e espontâneo. Duncan estudou Jean-Jacques Rousseau, Walt Whitman e Nietzsche. Segundo Isadora, ela gostaria de criar uma dança que fosse a expressão divina

do espírito humano pelos movimentos do corpo” (DANTAS, 2007, p.152).

Isadora Duncan também enfatizava que nesta concepção de liberdade de expressão do corpo a relação entre a dança, o corpo e a natureza eram essenciais e em sua biografia, ela escreve: “A minha primeira ideia de movimento da dança veio-me certamente do ritmo das águas” (DUNCAN, 1989, p.3).

Às vezes as pessoas me acusam de não ter gênio nem talento, nem sentimentos profundos, mas tenho uma vontade própria, e minha vontade é libertar a arte da dança das distorções inaturais que são produto do balé moderno, e devolver-lhe os movimentos naturais. Vemos em animais, plantas, ondas e ventos a beleza desses movimentos. Todas as coisas da natureza têm formas de movimento correspondentes ao seu ser mais íntimo. O homem primitivo ainda tem esses movimentos, e começando desse ponto temos de tentar criar belos movimentos significativos da cultura humana – movimentos que sem rejeitar as leis da gravidade, se ponham em harmonia com o movimento do universo. (DUNCAN, 1996, p. 29)

Estas características também podem ser reconhecidas nos princípios da formação dos movimentos eurítmicos que buscam tornar visível a “fala” e o “canto”. O autor Thomas Göbel, (2005) ressalta que na euritmia para a revelação da alma humana a fala é acompanhada de gestos que ganham vida expressiva ao serem carregados pelos braços e pelas mãos. Realizados artisticamente, estes movimentos, podem até ser mais expressivos que a fala em si.

A euritmia pressupõe que, ao observar a atividade dos órgãos da fala, em especial a laringe, pode-se tornar visível o gesto contido ocultamente em cada fala. Quando o ar passa pela laringe, de suas mais variadas maneiras ao formar cada som, ele cria um movimento e a euritmia pretende trazer o gesto da fala para a expressão artística no corpo. É pela vontade dos órgãos da fala, pelo seu movimento

que o ar forma seus gestos criando os sons e se este mesmo movimento de criação fosse expandido para os braços e mãos artisticamente, então a fala se tornaria visível e poderemos apreciar a “euritmia da Fala” (GÖBEL, 2005).

Para se compreender esta arte de forma adequada temos de sobrepor o caráter abstrato da fala dos dias de hoje. Este caráter abstrato surge quando só se dirige a atenção ao conteúdo intelectual do discurso. Temos que observar como cada ser humano, por meio dos seus órgãos da fala, deixa o ar fluir para fora de forma individualizada, revelando na formação dos sons elementos desta individualidade e da sua alma. Só assim é possível entender os gestos dos sons como revelações do ser humano (GÖBEL, 2005).

Pode-se distinguir dois tipos de sons na linguagem humana: as vogais e as consoantes. Nos pressupostos da eurtmia: as vogais expressam os sentimentos que a alma experiencia em si ao entrar em contato com o mundo que a rodeia. Já os sons consonantais imitam os gestos da natureza e do mundo que a alma experimenta. Assim Rudolf Steiner sugere, que compreendamos que: a “euritmia da Fala” pretende pesquisar como os órgãos da fala formam os gestos dos sons, quais sentimentos se encontram na formação de cada vogal e que conteúdo da natureza são imitados pelos gestos criados pelas consoantes (GÖBEL, 2005).

Pode-se entender assim, que de uma certa forma, também na eurtmia encontramos a busca e a vivência do “corpo natural” revelados por Isadora, além das vestimentas esvoaçantes, as sapatilhas flexíveis ou pés descalços, a liberdade do tronco que respira nos movimentos de contração e expansão e desta forma cria um espaço de intersecção no âmbito do sentir entre as forças anímicas do pensar e da vontade que permeiam a alma humana. Como Steiner, Isadora Duncan inspirou-se no drama grego via Nietzsche, e à própria Natureza via arte grega. As estátuas gregas que lhe serviam de inspiração, não como gestos presos numa pedra, mas ações a caminho de se tornarem dança, formas que sugeriam movimentos potenciais.

Continuando a analisar alguns aspectos expressivos que emergem dessa linhagem de precursores, pode-se olhar para outra contemporânea de Duncan, Ruth St. Denis que, junto com seu marido Ted Shawn organizaram a dança de uma nova forma, solidificando a ideia de que esta deveria ser uma prática espiritual e filosófica. O corpo dançante passou a ser visto como um transformador moral da arte cujos valores eram sagrados e revitalizantes. A escola criada pelo casal a *Denishawn*, que oferecia aos seus alunos um ensino básico de dança de diversas regiões do mundo, incluindo o papel dessas danças em cada cultura. Lá o treino, as apresentações e as extensivas turnês eram entendidas como uma espécie de missão sagrada, em busca por iluminação e realização pessoal. Segundo Cavrell (2012):

O que então era postulado na *Denishawn* era uma espécie de idealismo, um foco utópico e místico sobre a dança e as artes da dança. A ideia da técnica, vislumbrada em todos os estilos, era uma maneira de adquirir equilíbrio na vida. A forma que se seguiu foi voltada para este objetivo e não apenas uma miscelânea de exercícios. Seus métodos eram altamente disciplinados, ensinados em grupos, mas voltados para o desenvolvimento do indivíduo (CAVRELL, 2012, p. 110)

De acordo com Cavrell (2012), St. Denis foi pioneira ao elevar a dança a uma forma sagrada de arte, por meio da exigência de um estudo, disciplina aprofundado das danças e suas culturas e da exigência que seus alunos se embasassem a um ponto de vista filosófico em relação a seus corpos e suas construções, com a mesma ênfase e seriedade que se dedicavam sobre os desenvolvimentos físico, mental e espiritual.

Ruth St. Denis procurou trazer a sabedoria espiritual do Oriente para o Ocidente, e buscou reviver os Mistérios antigos através de uma nova e artística forma. Seus ideais ecoaram pelo século XX e pavimentaram o caminho para todas as ge-

rações de dançarinos modernos que surgiram depois. Além disso, de acordo com Cavrell (2012), a relação de Ruth St. Denis com a música, chamada por ela de *visualização musical*, tinha a intenção de incorporar elementos musicais, tais como: o ritmo, a melodia e a estrutura harmônica, juntamente com ideias dramáticas e a intenção natural da música para comporem movimentos de uma dança que deveria transmitir mensagens espirituais e uma idealização de ser humano. Ruth e Ted eram dois artistas pioneiros em trazer um novo conceito estético e uma experiência intuitiva para a dança através de uma metodologia organizada.

Como Steiner, Ruth St. Denis descreveu um caminho de desenvolvimento interior no qual cada indivíduo deveria voltar sua percepção do mundo externo para sua consciência espiritual e onde se pode perceber a relação harmoniosa com o ritmo cósmico. Em contraste com a consciência do mundo moderno ocidental caracterizado pelo materialismo e pela incapacidade de conhecer realidades espirituais, Steiner sugere que para qualquer pessoa o caminho de desenvolvimento espiritual mais promissor de resultados positivos seria a prática espiritual da arte. O principal objetivo de suas palestras sobre a arte era mostrar vários modos de transformar as atividades artísticas profanas em uma atividade espiritual. Para ele a arte poderia ser um meio capaz de relacionar a essência espiritual do indivíduo com a essência cósmica do universo (HOWARD, 1998).

Outro dos precursores dos anos iniciais da dança moderna que se pode encontrar semelhanças com os princípios da arte da eurytmia de Steiner é o professor do Conservatório de Genebra e conhecedor do sistema de Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze, que desenvolveu um método de trabalho musical, nomeado de Eurytmia ou Ginástica Rítmica, de grande repercussão até os dias de hoje e que visava alcançar ao desenvolvimento do sentido musical também um equilíbrio psíquico.

Segundo Azevedo, para Dalcroze:

(...) o gesto em si nada representa, sendo seu principal objetivo captar sentimentos e emoções humanas, por meio de sequências precisas ao nível da forma e corretas no sentido do ritmo. Pretende, pela eurytmia, equilibrar a vida psíquica e obter a harmonia do ser, pela supressão dos automatismos e dos hábitos adquiridos com movimentos não artísticos. Esse tipo de ginástica, comandada pela vontade, buscava harmonizar músculos e sensibilidade num fluxo harmônico. Para Dalcroze, cada signo musical tem um gesto correspondente, e a esse gesto equivale sempre um determinado som. Seu objetivo é fazer o ritmo ser percebido através do corpo, desenvolvendo um sentido integral da música, o ouvido, o sentimento métrico e o instinto rítmico (...). O movimento apenas quando livre de tensões, pode servir aos pensamentos e imagens (AZEVEDO, 2008, p. 57-58)

Boucier (1987), diz que Dalcroze criou um método pedagógico do gesto, e sua intensão era ensinar o aluno a transformar o que era do conhecimento de “uma análise pragmática em poesia e dramaturgia do movimento” (BOURCIER, 1987, p. 293).

A eurytmia de Rudolf Steiner, como uma nova dança também nascida na era da modernidade, buscava ser capaz de penetrar as esferas inconscientes da vida dos organismos, buscava atuar a partir do corpo das forças formativas ou corpo vital⁸. Um movimento que produzisse saúde e equilíbrio em um sentido amplo e profundo. Então, a eurytmia, criada por Steiner, se propõe a ser uma arte capaz de dançar a palavra ou a música, em uma referência ao grego *eurythmós* que significa ritmo verdadeiro (NOGUEIRA, 2003).

Além de ambas eurytmias buscarem o desenvolvimento harmônico do ser humano através da verdadeira vivência do ritmo, a eurytmia de Steiner, como canto visível, também vai pesquisar gestos correspondentes para cada componente da estrutura musical, como: tons, intervalos, acordes maiores e menores e muitos outros elementos.

Em minha trajetória como corpo dançante,

reconheço a importância do livre movimento, da investigação da expressividade que integra o ser humano como um todo, da auto-observação e o caminho de autoconhecimento para tornar o corpo expressivo em sua plenitude, do estudo do movimento como expressão viva da alma, e da descoberta de novas possibilidades, combinações, dinâmicas, ritmos, intensidades a cada movimento. Passei por muitos anos de rígidos e intensos treinamentos no balé clássico, que tinham como maior intuito disciplinar o corpo para a aprendizagem e aprimoramento de uma técnica. Posso ainda me recordar que uma das minhas melhores lembranças das aulas de balé na infância, aos seis anos de idade, aconteciam sempre ao final das aulas quando a Profa. Miss Christine pedia ao pianista que tocasse uma bela música ao piano e cada uma de nós, pequenas bailarinas, podíamos criar a nossa própria dança. Todas as outras memórias são de muita disciplina e muito esforço, quase que sem nenhum prazer. Uma constante vigília sobre o corpo que tinha que se manter magro, além de muito treino para o torná-lo perfeito repetidor das exigências técnicas das coreografias e repertórios.

Ao iniciar minha graduação em Educação Física, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) tive a oportunidade de conhecer a dança moderna, principalmente o Sistema Laban⁹ de movimento. Durante estes anos de formação, meu corpo dançante aprendeu outra linguagem de movimento, que respeitava os limites físicos, estruturais e emocionais do meu próprio corpo. Salas de aula desprovidas de espelho, pois, o movimento não necessitava de um padrão e, a correção do gesto, acontecia pela auto-percepção de quem o realizava e não através de uma imagem externa.

Meu corpo reconheceu aquela mesma sensação dos momentos de dança livre das aulas de balé na infância, a dança dançada pelo meu corpo significava algo para mim mesma e, ao ser admirada por outros, também significava algo para eles, os movia de alguma forma.

Meus movimentos conheceram a gravidade, o

domínio do seu próprio peso, meu espaço foi ampliado, pois meu movimento agora podia percorrer não só a verticalidade, mas também a horizontalidade do solo. Algo dentro de mim também teve que se tornar autônomo, pois agora não existia mais um padrão a ser copiado, afinal, eu tinha que criar meus próprios movimentos. No início dessas práticas, posso recordar que estes momentos de improvisação, de exploração criativa e de descoberta eram muito sofridos para mim, pois parecia que o meu corpo só sabia copiar e era incapaz de criar. Minha percepção do tempo também foi ampliada com a vivência dessa nova concepção de dança, pois as sequências de movimentos eram criadas livres das rígidas e repetidas contagens de 8 tempos do balé clássico. Elas tinham mais variedades de dinâmica, variados tempos rítmicos e por vezes dançávamos o silêncio, onde os movimentos eram conduzidos pelo fluxo interno do próprio bailarino ou pela fluência das combinações espontâneas do grupo.

Com o decorrer do aprendizado e experimentação no grupo de dança moderna da UFRJ fui, gradativamente, libertando meus movimentos dos grilhões da técnica clássica, redescobrimo o fluir natural dos gestos e movimentos do meu corpo dançante que naquele momento estava tendo a oportunidade de conhecer sua própria dança.

Sobre este fenômeno da percepção integral do ser humano, também podemos citar aqui Rudolf Laban que fez deste aspecto, um dos fundamentos de sua dança moderna. Diversos autores têm se debruçado sobre o estudo da sensibilidade do corpo, sobre o “saber sentir”, tais como as autoras Isabelle Launay (1996) e Annie Suquet (2008), que indicam este saber como algo inerente a dança e que assim deverá ser desenvolvido e aprofundado não só como um saber do próprio corpo, mas também das relações, interações e configurações deste com o mundo que atua. De acordo com Suquet:

(...) em meados da década de 1910, o primeiro dever do bailarino, como também do ator e do mímico, é desenvolver um “saber-sentir”, mas este

não diz respeito somente “aos fatores biológicos da vida”, mesmo que este aspecto seja fundamental. O afinamento da percepção deve também conectar o bailarino aos fluxos rítmicos da vida moderna, a suas vibrações. Do elevador às montanhas-russas, passando pelo filme ou pela fotografia, as tecnologias da era industrial suscitam experiências perceptivas inéditas. Rupturas espaciotemporais, solavancos, acelerações induzem coordenações cinestésicas e novas modalidades de comportamento. Aos olhos de Laban, esse regime do instantâneo, próprio da vida moderna, comporta, no entanto, um perigo: oblitera a memória, não deixa que a experiência se sedimente. Daí um empobrecimento da vida sensorial e emocional, uma capacidade de relação ao mundo cada vez mais lacunosa (SUQUET, 2008, p. 525).

Estes princípios e perspectivas do corpo e sobre o movimento que norteiam a dança moderna me preencheram como artista e como educadora por um bom período, mas logo uma nova inquietação começava novamente a me mover em busca de novos rumos para o meu corpo dançante. Eu necessitava expandir a minha compreensão sobre o ser humano e seu processo formativo por meio da educação e buscava ampliar meu entendimento sobre a missão da arte e, em especial, a arte do movimento e sua significância espiritual.

E, de acordo com, Suquet:

Aprender a perceber e a interpretar a energia oculta nas configurações da matéria seria, para Laban, a própria vocação da arte do bailarino. A dança se situaria deste modo, conforme a expressão de Rilke ao falar da poesia, no cruzamento das formas e da imaginação das forças (SUQUET, 2008, p. 526).

Desde o meu encontro com a Eurytmia em 2002 venho vivenciando no meu corpo dançante a transversalidade dos elementos da dança moderna e da eurytmia que atravessaram todo o meu ser, remodelando as estruturas do meu corpo físico por meio de seus movimentos etéricos.

Aqui é possível considerar algo citado por Eliade, sobre o papel sagrado de toda atividade

humana que é realizada em busca de alcançar um propósito definido e como ela se torna um processo ritualizado do fazer nos procedimentos cotidianos do ser humano da antiguidade (ELIADE *apud* LARA, 1999). Steiner também intenta trazer a arte de volta para este lugar de elevação espiritual na intenção de contrapor todo processo de dessacralização que a sociedade moderna implementou em sua forma de vida.

Com a vivência da espiritualidade que está contida nos gestos eurítmicos desde a sua concepção tenho me percebido em plenitude com o movimento do meu corpo dançante.

As reflexões aqui apresentadas fazem parte de minha trajetória profissional como professora e coreógrafa e se configuram como parte inicial de minha pesquisa de mestrado. Nesse campo de interseções entre princípios da dança moderna e da eurytmia, pretendo pesquisar fundamentos técnico-expressivos nos processos criativos de coreografias, investigando as trajetórias e percursos espaciais, a criação dos gestos e suas significâncias na elaboração dos movimentos em suas diversas dinâmicas e coloridos. Espero, ainda, como parte dessa pesquisa em processo, proporcionar aos meus alunos do projeto de extensão da Faculdade Rudolf Steiner – Coletivo IANDÉ, um território artístico rico de transversalidade e diálogo da eurytmia com outras linguagens artísticas e poéticas das artes como a dança, o teatro, a fotografia, a música e a poesia.

Neste processo de criação artística com o Coletivo IANDÉ tenho praticado com os integrantes a composição coreográfica coletiva, tendo sempre como aspectos norteadores alguns dos elementos de intersecção entre a dança moderna e a eurytmia que citei anteriormente. Gostaria de brevemente narrar alguns aspectos de nossas recentes práticas de ensaio e elaboração coreográfica.

Em nossos encontros semanais estamos no processo elaborativo do nosso futuro espetáculo e durante este tempo processual de criação tenho tentado documentar de forma mais sistematizada os meus próprios caminhos de criação artística

como professora e diretora artística do projeto os quais pretendo descrever alguns passos aqui. Quando, por exemplo, estamos trabalhando com um texto poético, a primeira atividade que proponho com o novo material é uma leitura coletiva, e depois um levantamento das primeiras impressões dos participantes sobre o texto, não somente as de entendimento intelectual, mas também as percepções sutis ocultas na linguagem, como: cores, imagens, sensações e ou sentimentos que eles sentem que permeiam o material textual.

A partir dessa leitura e escuta ativa vamos começando a desvelar o oculto da linguagem para depois transpor essa essência para os gestos eurítmicos dos fonemas, das cores, das forças planetárias, das constelações zodiacais e dos gestos da alma e só então começa a nascer o movimento coreográfico, ou seja, a grafia do movimento no espaço.

É muito importante ressaltar, que todo este processo pode ser considerado bastante subjetivo, pois essencialmente vai depender da interpretação particular de cada indivíduo, que é atravessada pelas suas próprias vivências artísticas, culturais e morais. Porém, também é válido considerar que os elementos estruturais da euritmia se baseiam em aspectos objetivos e claros da composição das linguagens poéticas e musicais, como: ritmo, declamação, dinâmica, entonação de voz, melodias, harmonia entre outros. Assim, na continuidade dessa elaboração coreográfica começamos a experimentar gestos dos sons fonéticos e outros elementos e quando percebemos coletivamente que o gesto foi revelado criamos a forma espacial que vai determinar a composição da coreografia.

Depois, posteriormente, vamos imaginando as cores e o design dos figurinos que irão complementar a composição e por fim um estudo detalhado da iluminação que deve ressaltar os contrastes e as suavidades dos gestos eurítmicos a fim de tornar visível o movimento do corpo etérico.

Considerações finais

Nesta etapa de meus estudos, reconheço que a dança moderna e a euritmia tiveram percursos muito diferenciados de desenvolvimento e expansão, visto que seus propósitos também o são. No entanto, parece-me ser relevante conhecer suas narrativas variadas para compreender melhor suas compreensões acerca do ser humano e do corpo sensível, que se torna permeável para comunicar aquilo que muitas vezes se encontra no invisível da expressão do movimento.

No campo das artes cênicas, a dança moderna e a euritmia tiveram percursos muito diferenciados de desenvolvimento e expansão, visto que seus propósitos também o são. No entanto, parece ser relevante conhecer suas narrativas variadas para entender melhor suas compreensões acerca do ser humano e do corpo sensível que se torna permeável para comunicar aquilo que muitas vezes se encontra no invisível da expressão do movimento.

Em meu corpo dançante percebo a intersecção de muitos dos princípios que nortearam os pioneiros da dança moderna e a euritmia de Rudolf Steiner, desde os seus fundamentos teóricos e filosóficos sobre a existência e evolução do ser humano, assim como, a semelhança entre alguns movimentos que, como mostrado neste artigo, foram inspirados nas mesmas fontes de origem. Todo esse processo de investigação, alinhada a minha prática artística-pedagógica, torna este estudo cada vez mais interessante para mim. Seguir pesquisando o que todos esses precursores do século XX, foram capazes de dar voz e vida nova a arte do movimento, de maneiras tão unicamente inéditas e ao mesmo tempo tão coletivamente revolucionárias, fazendo-a renascer com inúmeras possibilidades de expansão para a livre expressão de todo e qualquer corpo dançante são aspectos que acredito ser de relevância para o cenário de ambas as artes apontadas aqui. ☆

Referências

- AMARAL, Jaime, "Das danças rituais ao ballet clássico", in *Revista Ensaio Geral*, v. 1, n. 1, 2009, pp.
- AMARINE, Frederick. Eurythmy and the "New Dance": Loïe Fuller, Isadora Duncan, and Ruth St. Denis. *Anthroposophical Studies* No. 9 © Keryx, 2017. Ann Arbor All rights reserved.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: 2ª ed. Perspectiva, 2008.
- AZEVEDO, Sônia Machado de - Delsarte e Laban: raízes e princípios de uma revolução estética, em *R. bras. est. pres.*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 351-369, jul./dez. 2012
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Tradução de Maria Appenzeller, Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987
- CANDIOTTO, Cesar, "Sujeição, subjetivação e migração: reconfigurações da governamentalidade biopolítica", em *Kriterion*, vol. 61, n.146, 2020, pp. 319-338.
- CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando corpo à História**. Tese de Doutorado, Campinas – São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2012.
- COSTAS, Ana Maria Rodriguez. **As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança: um estudo do Projeto Por que Lygia Clark?** 248 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- DANTAS, Mônica. "O corpo natural de Isadora Duncan e o natural do corpo em educação somática: apontamentos para uma história do 'corpo natural' em dança", em **Garimpendo Memórias: Esporte, Educação Física, Lazer e Dança**, GOELLNER, Silvana Vilodre; JAEGER, Angelita Alice (org.), Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- DUNCAN, Isadora. **Minha vida**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.
- DUNCAN, Isadora. **Isadora, fragmentos autobiográficos**. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- FROBÖSE, Edwin & FROBÖSE, Eva. **Euritmia – Sua origem e seu desenvolvimento segundo indicações de Rudolf Steiner**. São Paulo: Ed. Antroposófica, 2009.
- GÖBEL, Thomas. Eurythmy as visible speech. Newsletter from the Section for the Arts of Eurythmy, *Speech and Music*, v. 42, Easter 2005, p. 12-15.
- HOWARD, Michael. **Art as spiritual activity. Rudolf Steiner's contribution to the visual arts**. Hudson: Anthroposophic Press, 1998.
- LARA, Larissa Michelle, Dança: Dimensão sagrada ou profana, in *Conexões*, v.1, n2, 1999, p. 94-107.
- MARTINS, Suzana Maria Coelho. **Comunicação por escrito. Entrevista respondida a Vicira em 15 de novembro de 2002 e enviada pelo correio. (não publicada)**. In: VIEIRA, Alba Pedreira, Dançando nos espaços de ruptura: olhares sobre influências das danças modernas e expressionistas no Brasil in *Fênix, Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 6, ano VI, nº 3, 2009.
- NASCIMENTO, Diego Ebling do, Do balé clássico à dança moderna: impressões e pistas para o entendimento das concepções de corpo na dança, in *Revista da FUNDARTE*, ano 19, nº 37, janeiro/março 2019, p.160-173.
- NOGUEIRA, Marília Barreto. **Da palavra à poética do movimento**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: Departamento de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, 2003.
- PRANDI, Reginaldo – A importância das narrativas orais na África e Brasil, 1º FLEW. <https://www.youtube.com/watch?v=9kzOlbnfXOg> (site acessado em novembro de 2020).
- ROMANELLI, Rosely. **O pensamento de Rudolf Steiner no debate científico**, Campinas: Alínea, 2014.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2006.
- STOEHR, Shaina. **Eurythmy an art of movement for our time**. Stourbridge: The Robinswood Press, 1993.
- SUQUET, Annie, Cenas. O corpo dançante: um laboratório da percepção, em COURTINE, Jean-Jacques (Org.). **História do corpo: as mutações do olhar. O século XX**. Petrópolis: Vozes, 2008. v. 3. p. 509-539.
- STEINER, Rudolf, **Eurythmy as Visible Speech**. Anastasi Ltd., 2005.

Notas

- 1 Euritmia arte do movimento criada pelo filósofo húngaro austríaco Rudolf Steiner em 1912 (FROBÖSE, 2009).
- 2 Suzana Martins Professora Titular da Escola de Dança da UFBA. Graduada em Licenciatura em Dança e em Dançarino Profissional. Possui mestrado (1980) e doutorado (1995) em Dança na Educação, ambos na Temple University. Possui dois pós-doutorados, no programa CODARTS – Amsterdã, Holanda e na Faculdade de Motricidade Humana, da Universidade Técnica da Lisboa, Portugal.
- 3 François Delsarte (Solesmes, 19 de novembro de 1811 - Paris, 20 de julho de 1871) desenvolveu uma teoria sobre a expressão humana intitulada "Estética aplicada". Homem do teatro, foi cantor, orador e filósofo.
- 4 Rudolf Steiner (1861- 1925) filósofo, educador, artista e esoterista austro-húngaro. Foi fundador da Antroposofia, da Pedagogia Waldorf, da Agricultura Biodinâmica e da Euritmia.
- 5 Pedagogia Waldorf foi introduzida por Rudolf Steiner em 1919, em Stuttgart, Alemanha, inicialmente como uma escola para os filhos dos operários da fábrica de cigarros Waldorf-Astória (daí seu nome), a pedido deles. Fonte: <http://www.sab.org.br/pegad-wal/pegad.htm>. Acessado em: 10/05/21
- 6 STEINER, Rudolf, Minha vida – Rudolf Steiner – A narrativa autobiográfica do fundador da Antroposofia. São Paulo: Editora Antroposófica, 2006.
- 7 Goetheanum -- Sede Mundial do Movimento Antroposófico e da Escola de Ciência Espiritual. Fonte: <https://www.goetheanum.org/en>. Acessado em: 05/05/21.
- 8 Corpo Vital ou corpo éterico são as forças responsáveis por todo o princípio da vida, seja nos vegetais, animais ou seres humanos. Fonte: <http://abmanacional.com.br/institucional/a-medicina-antroposofica/antroposofia-na-saude/>. Acessado em 06/01/21.
- 9 O Sistema Laban compreende um sistema de estudo e análise de movimento. De acordo com Siqueira (2006): "Laban elaborou um sistema de análise da movimentação humana, aplicável à dança, à terapia, à interpretação e a qualquer outra atividade que inclua movimentos. (...) Ao final de seu trabalho, criou um esquema das várias qualidades do movimento, um código (sistema de notação) que atende a várias linguagens expressivas" (SIQUEIRA, 2006, p.78).

★ BONECAS DESOBEDIENTES

CRISE DO DRAMA. CRISE DO SER HUMANO

Carolina Lobo

Professora de redação e cineasta. Mestranda em Artes da Cena na Escola Superior de Artes Célia Helena, sob orientação da Profa. Dra. Giuliana Simões. Especialista em Cultura, Mídia e Informação pela Universidade de São Paulo (2013). Graduada em Letras-Português/Literaturas pela UNITAU (2006).

Palavras-chave

Caça às bruxas.
Modernidade.
Drama moderno.
Casa de bonecas.
Feminismo.

Resumo: Este artigo discute como a forma e o conteúdo do drama moderno – com base na peça “Casa de Bonecas”, de Henrik Ibsen – podem subverter não apenas a estrutura dramática, mas também qualquer sistema disciplinador e castrador. Através de uma breve viagem do Renascimento à Modernidade, passando pelo nascimento do biopoder e pela caça às bruxas, as reflexões propostas reencontram uma das tarefas mais importantes da arte: a geração de demandas de desejo e olhares diversos para o mundo.

Keywords

Witch hunts.
Modernity.
Modern Drama.
Dollhouse.
Feminism.

Abstract: This article discusses how the form and the content of modern drama – based on Henrik Ibsen’s play “Dollhouse” – can subvert not only the dramatic structure, but also any disciplinary and castrating system. Through a brief journey from Renaissance to Modernity, passing by the birth of Biopower and the Witch hunts, the proposed they rediscover one of the most important tasks of art: the generation of demands for desire and different looks at the world.

Introdução

NORA

(...) Ele é tão rigoroso nesse ponto!...

E depois, eu feriria seu amor-próprio de homem!

Que humilhação saber que me devia alguma coisa!

Isso teria modificado toda a nossa relação, e o nosso adorável lar nunca mais seria o mesmo.

Henrik Ibsen

Por que estudar gêneros em Artes da Cena? Diante dessa pergunta aparentemente simples, o tema deste artigo revelou-se instigante e significativo. Afinal, como já afirmou Roland Barthes, em “Escritos sobre o teatro” (2007), o artesanato dramático também é engajado, pois representa uma atitude em face do mundo. Assim, escrever sobre gêneros é estudar

como se conta e como se lê o mundo. E isso pode ser revelador de lógicas e estruturas cristalizadas de poder que se perpetuam na sociedade e nas artes.

Com isso em mente, a partir da leitura de “Casa de bonecas”, de Henrik Ibsen, iniciei instigantes reflexões acerca da “crise do drama”, a partir principalmente dos estudos de Peter Szondi e Jean-Pierre Sarrazac. Dessa forma, rupturas com elementos fundamentais na estrutura do drama ganham evidência: O encadeamento, por exemplo – com o qual o dramaturgo oferece ao espectador a cena e o efeito esperados – é subvertido e preenchido por lacunas,

Si lèn ci os

Além disso, há a fusão de traços épicos e líricos, permitindo que vários elementos estranhos ao

drama clássico venham à tona: Passado e futuro. Social e pessoal. Rompe-se, então, com o tipo de visão de mundo cristalizada nas formas estruturais das obras, e também com o fundamental tempo presente, o que ressalta o drama moderno como “o teatro da renúncia”, apontado por Szondi.

Isto posto, meu objetivo principal é compreender as relações de forma e conteúdo em “Casa de Bonecas” e como isso influenciou na mudança do “motor” dramático, não apenas como escolha estética, mas também como representação de um discurso político que dirá respeito às possibilidades de resistência, de desobediência e de forças de contrapoder na Arte, principalmente no que diz respeito à questão de gênero.

Para tanto, estudo o conceito tradicional de drama, bem como sua crise no final do século XIX, a partir de “Teoria do drama moderno: (1880 - 1950)” (2011), de Peter Szondi, e de “Poética do drama moderno” (2017), de Jean-Pierre Sarrazac. O contexto histórico-cultural do Renascimento ao século XIX é fundamentado em estudos da filósofa Silvia Federici sobre a condição da mulher na Europa, a partir do século XVI, presentes nos livros *Calibã e a bruxa* (2017), *Mulheres e caça às bruxas* (2019) e *O ponto zero da revolução* (2019).

Ademais, por meio de um olhar crítico sobre *Casa de bonecas* e com base no livro *Ibsen e o novo sujeito da modernidade* (2006), de Tereza Menezes, analiso as novas experiências artísticas e as novas subjetividades afloradas pelo encontro e confronto do Eu com o mundo, tema fundante de muitas peças de Ibsen, com o qual seus personagens apropriam-se do livre-arbítrio e questionam-se enquanto corpo cultural e político.

Conflito

NORA (acercando-se da mesa à direita)
 Eu seria incapaz de fazer qualquer coisa que lhe desagradasse.
 Henrik Ibsen

1. O drama e os corpos obedientes

Pureza. Encadeamento. Estrutura ortodoxa. Presente absoluto. Passividade total do público. Poderia ser a enumeração das características de um governo autoritário, mas não é (ou é?). Essas são as características fundamentais do drama a partir do Renascimento, quando prólogo, coro e epílogo são suprimidos da peça teatral e, segundo Peter Szondi (2011, p. 30), o diálogo se torna, “talvez pela primeira vez na história, o único componente da textura dramática”.

No ensaio “Biopolítica e Teatro Contemporâneo” (in *Teatralidade do humano*, 2011, p. 141) o teórico José da Costa comenta sobre o sistema de controle horizontal da forma dramática. Logo:

a própria arte e suas dinâmicas institucionalizadas e estabelecidas, seus consensos a propósito do que se entende como uma qualidade técnica adequada, como uma funcionalidade de um tipo tal ou qual na relação com o público, como uma suposta eficiência comunicativa são aspectos que integram igualmente as tramas reticulares do aprisionamento. Esse aprisionamento reticular atinge não só as formas artísticas, mas também os modos de subjetivação que elas ensinam (visões de mundo, sentimento de identidade individual e coletiva etc.). (COSTA, 2011, p. 141)

De acordo com Tereza Menezes (2006, p. 3), esse modelo dramático “puro” se desenvolveu na Inglaterra Elisabetana e, fundamentalmente, se estabeleceu no século XVII francês, reproduzindo o parâmetro da visão burguesa de mundo e sobrevivendo até o século XIX – apesar das mudanças sociais, filosóficas e artísticas dos séculos seguintes.

Assim, Menezes (2006, p.3) discorre que o Renascimento, do ponto de vista dramático,

(...) é o momento que surge o drama como gênero, no sentido lato da palavra. O drama coloca o homem se relacionando com o próprio homem e não mais com Deus. O eixo muda da vertical para a horizon-

tal. Sendo absolutamente relacional, o drama não depende de nada fora dele, sua expressão máxima é o diálogo e seu tempo é o presente.

Então é por meio do domínio absoluto do diálogo que o drama se dá de forma intersubjetiva, sem qualquer possibilidade de narração. Ou seja, o dramaturgo está ausente, criando apenas as possibilidades de comunicação e, para que essa nova estrutura fosse colocada em prática, conforme explicou Peter Szondi (2011, p. 30), “Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama (...) de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor.”

Mediante o exposto, é possível afirmar que essa forma de organização do texto teatral é uma tentativa, como já explicou o dramaturgo e ensaísta David Mamet em “Três usos da faca” (2001, p. 72), de “codificação orgânica do mecanismo humano de ordenar informações” em um todo compreensível sob as normas do drama. Da perspectiva de Mamet, a estrutura dramática não é arbitrária e a “essência de sua forma” – ao longo do período em que está sendo encenada e por meio das reversões que causa – é que a plateia seja “seduzida, desapontada, tranquilizada, assustada e finalmente libertada” (MAMET, 2001, p. 60)

Ao ler essas considerações, imediatamente sou arrebatada por questionamentos: Todo esse controle da forma leva à libertação de qual plateia? Esse drama “puro” do Renascimento representa quais e é representado para quais pessoas? Uma vez que a estrutura é ortodoxa e o conteúdo espelha uma visão de mundo burguesa-patriarcal, a ação dramática é sobre quem e para quem? Afinal, nessa mesma época de “iluminação” do ser humano – séculos XVI e XVII – pessoas estavam sendo escravizadas e colonizadas. Muitas mulheres (focos deste estudo) estavam sendo estigmatizadas, silenciadas e caçadas como bruxas na Europa.

Esses fatos para a filósofa Silvia Federici, em “Mulheres e caça às bruxas” (2019b, p. 40), se

colocam “na encruzilhada de um aglomerado de processos sociais que preparam o caminho para o surgimento do mundo capitalista moderno.” Federici utiliza o conceito de cercamento, além das consequências do capitalismo agrário e de multicausas socioculturais, para explicar como se deram as acusações e a perseguição institucionalizada às mulheres na época.

Na figura da bruxa as autoridades puniam, ao mesmo tempo, a investida contra a propriedade privada, a insubordinação social, a propagação de crenças mágicas, que pressupunham a presença de poderes que não podiam controlar, e o desvio da norma sexual que, naquele momento, colocava o comportamento e a procriação sob domínio do Estado. (FEDERICI, 2019b, p. 54)

Ademais, o auge da crise demográfica europeia, nas décadas de 1620 e 1630, gerou a possibilidade de que a nova economia em desenvolvimento entrasse em colapso. A “Crise Geral”, de acordo com Federici, em *O calibã e a bruxa* (2017, p. 169-170), “transformou a reprodução e o crescimento populacional em assuntos de Estado e objetos principais do discurso intelectual” e originou também os métodos disciplinares que o Estado usou para “regular a procriação e quebrar o controle das mulheres sobre a reprodução”. Para Foucault, em “História da Sexualidade, Volume I: A vontade de saber”¹ (1978), é a partir desse momento que se cria o regime de biopoder.

2. De bruxas queimadas em fogueiras a bonecas “brincando” de casinha

Paradoxalmente, então, o “novo homem” passou a olhar para si mesmo com mais profundidade ao mesmo tempo em que aniquilava tudo aquilo que representasse uma ameaça às suas conquistas. É um olhar unidirecional, focado em estratégias de manutenção do também novo sistema que se fortalecia. Para tanto, a domesticação das mulheres para comporem uma força de reprodução e manutenção do status quo foi fundamental, ou seja,

(...) o que o capitalismo reintegrou na esfera do comportamento social aceitável para as mulheres foi uma forma de sexualidade dócil, domesticada, instrumental para a reprodução da força de trabalho e a pacificação da mão de obra. No capitalismo, o sexo só pode existir como força produtiva a serviço da procriação e da regeneração do trabalhador assalariado/masculino e como meio de pacificação e compensação social pela miséria da existência cotidiana. (FEDERICI, 2019b, p. 68)

Fora desses parâmetros, pontua Federici (2019b, p. 69), a mulher era considerada um perigo social, “ameaça à disciplina do trabalho, poder sobre as outras pessoas e obstáculo à manutenção das hierarquias sociais e às relações de classe.” Dessa forma, a fim de não serem caçadas, torturadas e mortas nesse regime de terror – tendo em vista que as fogueiras e as câmaras de torturas “foram um laboratório onde tomou forma e sentido a disciplina social” (FEDERICI, 2017, p. 262) – muitas mulheres optaram pela obediência, resignadas “à subordinação ao mundo masculino, aceitando como natural o confinamento a uma esfera de atividades que foram completamente depreciadas no capitalismo”. (FEDERICI, 2017, p. 262)

A teórica Verónica Gago, em “A potência feminista” (2019, p. 77), explica que, a partir dessa derrota, os corpos femininos tornaram-se colônias – propriedades – do Estado e de seus maridos. Surgiu, então, “um novo modelo de feminilidade: a mulher e esposa ideal – passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas.” (FEDERICI, 2017, p. 205)

As que se rebelaram ficaram

à margem.

As mulheres assim privatizadas, como prêmio de guerra do início do capitalismo, foram as que se refugiaram em matrimônios burgueses, enquanto as que ficavam à intempérie se converteram em classe servil (de donas de casa a empregadas domésticas ou prostitutas). (GAGO, 2019, p. 77)

Dentre outros meios comunicacionais e artísticos fundamentais para a opressão dos corpos femininos, o drama contribuiu para a culpabilização bem como para o controle das subjetividades e dos modos de subjetivação femininas – cristalizando o conteúdo e a forma estrategicamente ortodoxos no que tange aos diálogos e à construção dos personagens e da ação – o que fortaleceu uma transformação disciplinar radical da mulher.

Nesse sentido, Silvia Federici (2017, p. 202-203) analisa que “do púlpito ou por meio da escrita”, humanistas, intelectuais e dramaturgos “cooperaram constante e obsessivamente com o aviltamento das mulheres”. Desse modo, ajudaram a manter estável a ordem vigente por meio da organização interna da obra dramática paradigmática e por meio de temas fundantes da ideia de humanidade em que muitos acreditam até hoje, expressando “um projeto político preciso com o objetivo de deixar as mulheres sem autonomia nem poder social” (FEDERICI, 2017, p. 202), um projeto de expropriação.

(...) a principal vilã era a esposa desobediente, que, ao lado da ‘desbocada’, da ‘bruxa’ e da ‘puta’, era o alvo favorito de dramaturgos, escritores populares e moralistas. Nesse sentido, *A megera domada* (1593) de Shakespeare era um manifesto da época. O castigo da insubordinação feminina à autoridade patriarcal foi evocado e celebrado em inúmeras obras de teatro e panfletos. A literatura inglesa dos períodos de Elizabeth I e de Jaime I fez a festa com esses temas. Obra típica do gênero é *‘Tis a Pity She’s a Whore* (1633) [Pena que ela é uma prostituta], de John Ford, que termina com o assassinato, a execução e o homicídio didáticos de três das quatro personagens femininas. (FEDERICI, 2017, p. 202)

Houve, portanto, uma opressão simbólica na forma como as mulheres eram representadas, a partir de um olhar artístico marcadamente masculino, que se propagou no nosso inconsciente coletivo ocidental. Com ela, educou-se um imagi-

nário popular, deixando “marcas indeléveis em sua psique coletiva e em seu senso de possibilidades” (FEDERICI, 2017, p. 203), visto que essas obras desempenharam um papel contundente na construção social do gênero.

Todo esse processo histórico-cultural, segundo Silvia Federici, disciplinou os corpos, para que se tornassem corpos produtivos, e libertou o capital,

na mesma medida em que a terra estava agora ‘livre’ para funcionar como meio de acumulação e exploração, e não mais como meio de subsistência. Libertados foram os proprietários de terra, que agora podiam despejar sobre os trabalhadores a maior parte do custo de sua reprodução, dando-lhes acesso a alguns meios de subsistência apenas quando estavam diretamente empregados. (FEDERICI, 2017, p. 146)

Da plateia, libertou-se esse tipo de homem. Apenas.

Clímax

NORA

Já não creio nisso. Creio que antes de mais nada sou
um ser humano,
tanto quanto você... ou pelo menos devo tentar vir
a sê-lo.

Henrik Ibsen

1. O drama e os corpos desobedientes

Eis que – após três séculos de guerra ao corpo da mulher e da criação de um regime de biopoder, o qual, de acordo com Foucault (apud FEDERICI, 2019a, p. 246), é a grande estratégia política de controle do proletariado, erradicando “qualquer comportamento que não conduzisse à imposição de uma disciplina mais estrita de trabalho” – na segunda metade do século XIX, o trabalhador já entende seu corpo como capital e é “moderado, prudente, responsável, orgulhoso de possuir um relógio”, além de considerar “as condições impostas

pelo modo de produção capitalista como ‘leis da natureza.’” (FEDERICI, 2019a, p. 245).

Inclusive, a caça às bruxas acabou, no século XVIII, justamente porque a classe dominante “desfrutava de uma crescente sensação de segurança com relação ao seu poder – e não porque uma visão mais ilustrada do mundo tivesse surgido.” (FEDERICI, 2017, p. 365). A partir de então as mulheres já estão domesticadas e o cânone foi invertido, ao passo que “na nova família burguesa, o marido tornou-se o representante do Estado, o encarregado de disciplinar e supervisionar as ‘classes subordinadas’, uma categoria que, para os teóricos políticos, incluía a esposa e os filhos. Daí a identificação da família como um ‘microestado’ ou uma ‘microigreja.’” (FEDERICI, 2017, p. 193-194).

Em contraposição à ordem estabelecida, havia uma nova transformação econômica, política e ideológica. Segundo o teórico Marshall Berman, no livro “Tudo que é sólido desmancha no ar” (1987), as pessoas eram movidas pelo desejo de mudança, de transformação do mundo em redor e, simultaneamente, pelo terror da desorientação, pela desarmonia, pela perda da noção do todo da realidade, o que as envolveu em um “redemoinho de permanente mudança e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 1987, p. 15).

É interessante, por isso, entendermos a dupla revolução que estabelece o início do mundo moderno. De acordo com Eric Hobsbawm, em “A era das revoluções” (2019), a Revolução Industrial – de ordem econômica – é um marco do capitalismo, pois acelerou o crescimento das cidades, o consumo, o entretenimento de massa, enfim o ritmo de vida das pessoas e o desejo coletivo de progresso.

No campo da política, data da Revolução Francesa o caminho para a modernidade, inspirada pelos ideais iluministas, representado pelo lema “Liberdade, Igualdade, Fraternidade”, que ecoou em todo o mundo. Assim, os primeiros indícios do movimento feminista ocorrem durante a Revolução, por meio da publicação do livro

“Reivindicação dos Direitos da Mulher” (2016), de Mary Wollstonecraft, no qual reivindicava a ampliação e a legitimação dos direitos políticos das mulheres.

Contudo, se de um lado o progresso favorecia uma parcela da população e abria caminho para a formação de centros fabris e urbanos bem como para um grande desenvolvimento das ciências, da filosofia, da religião e das artes, de outra parte, a miséria, a domesticação dos corpos femininos e o descontentamento ampliavam-se, realçando o aspecto desigual dessa sociedade de conquistas e exclusões. Quanto a essa desigualdade, Federici (2017, p. 234) enfatiza:

(...) a diferença de poder entre mulheres e homens e ocultamento do trabalho não remunerado das mulheres por trás do disfarce da inferioridade natural permitiram ao capitalismo ampliar imensamente ‘a parte não remunerada do dia de trabalho’ e usar o salário (masculino) para acumular trabalho feminino. (...) Dessa forma a acumulação primitiva foi, sobretudo, uma acumulação de diferenças, desigualdades, hierarquias e divisões que separaram os trabalhadores entre si e, inclusive, alienaram a eles mesmos.

2. Crise do drama. Crise do ser humano

A crise do drama, portanto, é reflexo do espelho rachado da crise da Modernidade, como enfatiza Tereza Menezes, em “Ibsen e o Novo Sujeito da Modernidade” (2006, p. 2). Para a teórica, “essa vivência de diversidade e ruptura já acompanhava o homem há vários séculos, mas intensificou-se mais do que nunca a partir dos anos 1870.” Assim, a época de Ibsen é o momento “das certezas cindidas”. Logo,

Henrik Ibsen é o dramaturgo que vai evidenciar esta mudança de foco do olhar humano sobre si mesmo. Ele é o autor do “novo drama”, é aquele que redimensionou as conquistas do romantismo com uma nova subjetividade que, diferente da romântica, não buscava expressar a si mesma, mas pretendia ser uma

forma de conhecimento, uma abordagem do mundo exterior a partir da experiência interior. Buscava a verdade no real, mas tinha consciência de que ele é, em grande parte, incognoscível. Mudou a forma e o conteúdo das *pièce bien faite* ao introduzir a dúvida e a ambiguidade. (MENEZES, 2006, p. 2)

Com base em estudos sobre “Casa de Bonecas”, de 1879, é possível afirmar de forma geral que Ibsen não apenas desconstrói o conteúdo do drama clássico, como também sua forma, uma vez que apresenta elementos epicizantes ao colocar a ação e o conflito decisivo da peça no passado – sendo que esse passado não está em função do presente, ou seja, “tudo escapa ao presente dramático. Pois só pode ser presentificado, no sentido da atualização dramática, um fragmento do tempo, não o próprio tempo”. (SZONDI, 2011, p. 43).

Para Sarrazac (2017, p. 255), trata-se de um drama que abriu sua forma canônica com uma forma “rapsódica, que pratica a alternância dos modos dramático, épico e lírico, permitindo ao drama retomar contato com o mundo.” Portanto, há nesse novo drama uma estrutura que não trabalha a favor de sua narrativa mas contra, uma vez que formas diferentes são utilizadas para se dar conta de um material narrativo mais amplo, que começava a criar espaço para a realidade interior.

“É o drama interno do personagem situado dentro do drama da peça”. (MENEZES, 2006, p. 32). O modelo clássico, então, é dissolvido intencionalmente por Henrik Ibsen, visto sua convicção pessoal de que “a civilização não poderia ser livre enquanto metade do gênero humano permanecia submetida a uma servidão legal”. (MENEZES, 2006, p. 46)

Para tanto, compreendo que, em “Casa de Bonecas”, Ibsen constrói duas camadas de forma e conteúdo que se alternam até o clímax. Uma camada obediente – que apresenta o padrão da vida burguesa e o padrão da forma dramática “sob forma de intriga” – e uma camada desobediente – a qual expõe a hipocrisia em que a sociedade da época vive

e subverte as regras impostas pelo drama clássico.

Com isso, tudo aquilo que é apresentado como a base da família burguesa, em uma camada, vai sendo desmanchado gradativamente na outra, até que ambas as camadas se encontram para a dissolução das certezas e das lógicas meticulosamente construídas (e impostas) em três séculos.

Jean-Pierre Sarrazac, em “Sobre a fábula e o desvio” (2013, p. 75), ressalta essa dissolução como “(...) a definitiva não semelhança da fábula com o ‘belo animal’ aristotélico, é o questionamento da unidade de ação, é o desenvolvimento errático, até mesmo anárquico e, em certa medida, teratológico da fábula – ou do que resta dela.” Portanto há, sim, uma fábula, contudo ela é desenvolvida de outro modo, substituindo o “drama na vida” pelo “drama da vida”, de acordo com Sarrazac.

Assim, “Casa de Bonecas” começa nos apresentando o status quo do “drama da vida”: A família tradicional burguesa em suas relações artificiais por meio de diálogos cristalizados na forma clássica do drama. Tomando como base “O ponto zero da revolução” (FEDERICI, 2019a, p. 44-45): Nora é a dona de casa que serve física, emocional e sexualmente “o trabalhador do sexo masculino, para criar seus filhos, remendar suas meias, cuidar de seu ego quando ele estiver destruído por causa do trabalho e das (solitárias) relações sociais que o capital lhe reservou.” Logo de início, esse perfil de mulher é bem definido por Ibsen:

HELMER (do escritório) É a minha cotovia que está gorjeando aí fora?

NORA (desamarrando animadamente os pacotes) É sim.

HELMER Quem está saltitando aí é o meu esquilo?
NORA É!

HELMER E quando regressou o esquilinho?

NORA: Agora mesmo. (Guarda o saco de bolinhos de amêndoas no bolso e limpa a boca) Venha cá, Torvald, venha ver o que eu comprei.

HELMER Estou ocupado. (Um momento após abre a porta e, de pena na mão, percorre a sala com

a vista) Você diz que comprou tudo isso? Então a minha cabecinha de vento encontrou mais uma ocasião de esbanjar bastante dinheiro? (IBSEN, 2002, p. 8)

Essa fraude que se esconde sob o nome de casamento é caracterizada aqui pela aparente submissão de Nora – a esposa – diante de Helmer, a autoridade da casa – o marido. Henrik Ibsen é preciso ao utilizar palavras que animalizam, objetificam e infantilizam Nora, todas ditas no diminutivo justamente para enfatizar a estrutura asfixiante (da casa e da forma dramática) em que a esposa é uma propriedade do seu marido. Um mero objeto. Uma boneca dócil brincando de casinha.

Quanto a essa estrutura de poder tão valorizada no século XIX, Federici (2019a, p. 45-46) ressalta que “a casa de um homem é seu castelo, e sua esposa tem que aprender a esperar em silêncio quando ele está de mau humor, a recompor os pedaços quando ele estiver quebrado e praguejar contra o mundo, a se virar na cama quando ele disser ‘estou muito cansado esta noite.’”

Entretanto, o que pode escapar ao olhar menos atento ou menos sensível do espectador, nessa primeira cena, é que Nora, desde o primeiro instante, já age como uma personagem deslocada e desobediente: Ela dissimula boa parte do tempo e praticamente nada do que diz é realmente o que quer dizer. Isso pode ser compreendido, logo nas cenas seguintes, quando nos damos conta de que Helmer a proibiu de comer doces:

NORA (...) Quer um pouco de bolinho de amêndoas, doutor?

RANK: Quê? Bolinho de amêndoas?! Julgava que isso fosse proibido nesta casa.

NORA E é, mas foram trazidos por Kristina.

SENHORA LINDE: Eu?!...

NORA Não precisa se assustar. Você não podia adivinhar que Torvald as tinha proibido. Sabe por quê? Porque receia que me estraguem os dentes. (...) (IBSEN, 2002, p. 28)

Todavia, na cena inicial, Nora estava comendo bolinhos de amêndoas e os guardou imediatamente antes de o marido sair do escritório. É uma ação simples e corriqueira: Guardar o saco com bolinhos de amêndoas para o marido não ver. Porém é com esse não dito, com essa ação assistida pelo público e não pelo marido – é exatamente no entre – que a teatralidade acontece, Nora se revela e nos leva a experimentar o deslocamento dos limites, ou seja, o deslocamento das regras impostas pelo patriarcado e pelo drama. Nora não obedece, de fato, Helmer. Ela finge. É apenas por meio da reflexão interna da personagem que se realiza a síntese que o autor não realizou.

O fingimento de Nora só pode ser percebido por meio da camada desobediente da obra, que é evocada pela linguagem através da intersubjetividade com outras personagens. Isso porque, entre Nora e Helmer, o diálogo é pautado em trivialidades e artificialidades, prejudicando a verossimilhança do desfecho da peça. Isso quebrou as expectativas e a identificação do público da época, atento apenas ao tradicional encadeamento superficial do drama.

Então, é apenas através dos diálogos às escondidas com outros personagens, como com a Senhora Linde e com Krogstad, que conhecemos traços da autenticidade de Nora, sua insubordinação, seus conflitos internos e o grande conflito da história: O empréstimo realizado, em segredo, por Nora com o advogado Krogstad, a fim de viajar para a Itália com o marido doente e salvar-lhe a vida. Esse conflito fundamental acontece no passado e só é atualizado em uma conversa com a Senhora Linde, recém-chegada à cidade:

NORA Papai não nos deu sequer um centavo. Eu é que arranjei o dinheiro.

SENHORA LINDE Uma quantia dessas?... Você?...

NORA Mil e duzentos táleres. Quatro mil e oitocentas coroas. Que lhe parece?

SENHORA LINDE Mas, Nora, como você fez isso?... Ganhou a sorte grande?

NORA (em tom de desprezo) A sorte grande... (com

um jeito de desdém) Que mérito haveria nisso?

SENHORA LINDE Nesse caso, onde foi buscar?

NORA (sorrindo misteriosamente e cantarolando)

Hum! trá-lá-lá

SENHORA LINDE Pedi-lo emprestado você não poderia.

NORA Por que não?

SENHORA LINDE Porque uma mulher casada não pode contrair empréstimo sem o consentimento do marido. (IBSEN, 2002, p. 22).

Portanto é possível afirmar que a verdade, em “Casa de Bonecas”, é da interioridade. Como enfatizou Peter Szondi (2011, p. 44), “é nela que se baseiam os motivos das decisões manifestadas, é nela que se oculta o efeito traumático das decisões, sobrevivendo a toda modificação externa. (...) Embora ela provenha da relação intersubjetiva, vive somente como reflexo dessa relação, no íntimo dos seres humanos solitários e alienados uns dos outros.” Assim, a representação dramática direta, ideal do drama clássico, é impossível, pois, por mais que esteja atualizada numa ação presente (como vimos no diálogo entre Norma e Senhora Linde), “continua exilada no passado e na interioridade”. (SZONDI, 2011, p. 44).

Nesse sentido, eis para Szondi o triunfo das peças de Ibsen: O exílio na interioridade permite a existência de personagens complexas e nada óbvias, posto que, para Henrik Ibsen “o parâmetro não é das regras socialmente estabelecidas e aceitas, mas justamente o contrário, o da possibilidade de contestá-las e do indivíduo perceber e afirmar sua vontade pessoal.” (MENEZES, 2006, p. 70).

É por tudo isso que o final da peça é uma potente revolução – não apenas do conteúdo, mas também da forma: Após receber uma carta de Krogstad denunciando o empréstimo indevido de Nora, Helmer não a apoia. Pelo contrário, a humilha mesmo sabendo que ela tentara salvar sua vida, definindo-a como “uma hipócrita, uma impostora... pior ainda, uma criminosa!” (IBSEN, 2002, p. 91). Ao descobrir, porém, que Krogstad iria reaver

o ocorrido, Helmer imediatamente muda o discurso e tenta restabelecer a relação com a esposa, evidenciando sua preocupação apenas com as aparências. A hipocrisia social é, então, definitivamente desnudada.

Conforme explicado, o contexto e a lógica social da época moldaram um imaginário, por isso a expectativa do público era de que Nora se submetesse ao controle do marido e mantivesse o cânone de boneca-esposa. Porém, trata-se de uma protagonista com uma trajetória interna profunda, permeada de significativas desobediências, das quais ela se orgulha em diversas passagens. Dessa forma, a sua lógica interna não segue as estruturas de poder vigentes, o que a leva a abandonar o marido e os filhos em um ato de emancipação individual. Ouvimos somente o bater do portão – a fronteira entre domesticação e liberdade. De Nora e da plateia.

NORA (...) Ah, Torvald! Já não acredito mais em milagres.

HELMER Eu, porém, quero crer neles. Diga! Deveríamos nos transformar a tal ponto que...

NORA ... que a nossa união se transformasse num verdadeiro casamento. Adeus. (sai pela porta da sala) (IBSEN, 2002, p. 103)

A subversão do desfecho leva a uma inovação que Bernard Shaw (apud MENEZES, 2006, p. 57) chamou de “discussão”: O terceiro ato não apresenta um desfecho mas sim uma discussão entre a esposa e o marido, ponto nevrálgico da peça, em que Nora discute o relacionamento com Helmer e, a partir disso, expõe a si mesma, ao marido e ao público tudo aquilo que efervescia em seu interior: Ela não é uma boneca – o esperado corpo dócil – mas sim um corpo protagonista de sua própria história.

Ela é uma mulher que não negocia a sua realidade.

Ela não é um corpo-propriedade.

Ela é um corpo desobediente.

Da perspectiva de Verónica Gago (2020, p.

128), não ser um corpo-propriedade é ser um “corpo-território”, pois

O corpo que se torna território é a espacialidade contraposta ao confinamento doméstico. Porque o corpo que se torna território é o que foge do contorno individual (e, portanto, como laço político privilegiado), da cidadania sempre escamoteada, da exploração sempre oculta como serviço natural. Por isso, o corpo-território impulsiona a intervenção de outros ‘territórios existenciais’. (GAGO, 2020, p. 128).

Nora é um corpo-território. E sua existência ficcional impulsiona mais mulheres reais a serem existências livres.

Desfecho ?

Ouve-se, vindo de baixo, o bater do portão
Henrik Ibsen

Com todas essas transgressões de conteúdo e forma, “Casa de Bonecas” gerou, na época, uma experiência estética desorganizadora. Isso porque a obra desestruturou os juízos do público, obrigando-o a reformular os julgamentos e os conceitos que tinha construído social e esteticamente, podendo levar, inclusive, a novas organizações psíquicas e a novos significados para a sua vida. Tereza Menezes (2006, p. 115-116) enfatiza que, a partir dessas inovações, Ibsen cria um novo sujeito em suas obras, bem como em seu público:

Não se tratava mais de levar o público a assistir o extravasamento de ‘sentimentos genuínos’, mas sim de chamá-lo a discutir sua intimidade e a romper a barreira do falso comedimento, questionando os valores sociais que foram internalizados, mas não assumidos intimamente. Ibsen queria que as pessoas pudessem fazer por si mesmas aquilo que, até então, o teatro estava fazendo por elas. (MENEZES, 2006, p. 115-116)

Há nitidamente, portanto, uma crise de va-

lores, de lógicas, de sistemas. Sarrazac, no livro “Poética do drama moderno” (2017, p. 331) explica que o conceito de “drama da vida” é precisamente o de abraçar esse trabalho constante de emancipação de uma forma dramática sempre pronto a se liberar dos constrangimentos do “drama na vida.” Logo, a crise do drama é a crise do ser humano e, para Jean-Pierre Sarrazac “o drama da vida é o drama do homem”.

Assim, Szondi aponta para uma crise do elemento dramático e para a morte do drama como uma estrutura fechada em si mesma, enquanto Sarrazac, dando sequência à discussão provocada pelo teórico húngaro, deseja acolher a desordem e pensar em um transbordamento do drama, visto que é justamente a desordem e o caos em que o ser

humano se encontrava (e ainda se encontra) que minam as regras e promovem o deslocamento dos limites, a fim de que o ser humano exerça a sua liberdade. Para Sarrazac, “encontrar uma forma que acomode o caos” é atualmente a missão do artista.

Acredito que apenas desobedecendo as ordens canônicas e expandindo as possibilidades dramáticas – como feito em “Casa de Bonecas” e em tantas outras poéticas dramatúrgicas modernas e contemporâneas – conseguiremos suspender o estabelecido, desestabilizar as identificações hegemônicas e, de fato, promover uma das tarefas mais importantes da arte: a geração de demandas de desejo e olhares diversos para o mundo e a emancipação do vivo. ☆

Referências

- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti e Marcelo Macca. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1987.
- COSTA, José da. **Biopolítica e teatro contemporâneo**. In PARDO, Ana Lúcia (Org.). **A teatralidade do humano**. São Paulo: Sesc, 2011, p. 140-149.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Trad. Coletivo Syncorax. São Paulo: Elefante, 2019a.
- FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019b.
- GAGO, Verônica. **A potência feminista**. Trad. Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.
- HOBSBAWN, Eric J. **A era das revoluções. Europa 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas**. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2007.
- MAMET, David. **Três usos da faca. Sobre a natureza e a finalidade do drama**. Trad. Paulo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- MENEZES, Tereza. **Ibsen e o novo sujeito da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SARRAZAC, Jean Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- SARRAZAC, Jean Pierre. **Poética do Drama Moderno. De Ibsen a Koltès**. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. Trad. Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

Nota

1 O foco deste Artigo são os estudos de Silvia Federici e não os do teórico Michel Foucault, uma vez que a filósofa acredita ter sido a crise populacional dos séculos XVI e XVII e não a fome na Europa no século XVIII, como afirma Foucault, o motivo central que transformou a reprodução e o crescimento populacional como assuntos de Estado. Dessa forma, Foucault não desenvolve um estudo sobre o controle dos corpos femininos, enquanto Federici afirma que a caça às bruxas e o controle do corpo da mulher constituíram os principais objetivos para a consolidação das técnicas de poder.

I

NTERCULTU-
RALISMO

O DIRETOR, O PROFESSOR E O EDUCADOR

“O PESO DO MUNDO NAS COISAS” NO TEATRO DE CLAUDIO LONGHI, NOVO DIRETOR DO “PICCOLO” DE MILÃO

Daniele Vianello

Tradução de Maria Gutierrez

Daniele Vianello é vice-presidente da EASTAP (Associação Europeia para o Estudo do Teatro e da Performance), é professor na Universidade da Calábria (UniCal), onde leciona História da performance, Drama, e Teoria e técnica da encenação. Ele também lecionou na Universidade de Roma “La Sapienza” (2002-2008) e na Universidade Ca’ Foscari de Veneza (2015-2016). Ele é membro do comitê editorial do *European Journal of Theatre and Performance*, editor colaborador e membro do conselho consultivo de *European Stages*, *Olhares*, *Biblioteca Teatrale*, *Rivista di letteratura teatrale*, entre outras, e do conselho consultivo do *Marvin Carlson Theater Center - Shanghai Theater Academy*. Suas publicações, centradas principalmente no teatro do Renascimento e no teatro contemporâneo, particularmente na história internacional, mito e recepção da *Commedia dell’Arte*, incluem *L’arte del buffone* (Bulzoni, 2005) e *Commedia dell’Arte in Context* (eds. Balme, Vescovo, Vianello, Cambridge University Press, 2018). Ele trabalhou por muitos anos com o *Teatro di Roma* (Union des Teatres de l’Europe), onde foi assistente de diretores de cena italianos e estrangeiros (incluindo figuras tais como Eimuntas Nekrošius).

Palavras-chave

Direção artística.
Direção teatral.
Teatro dos tempos
pré-Covid.
Teatro dos tempos
pós-Covid.

Resumo: Claudio Longhi foi nomeado diretor artístico do “Piccolo Teatro di Milano”. Este artigo reflete sobre uma conversa recente com Claudio Longhi a respeito do futuro do famoso teatro italiano, sobre sua nova direção, bem como sobre a última encenação de Longhi como diretor artístico da fundação ERT (Emilia Romagna Teatro): *Il Peso del mondo nelle cose* (O peso do mundo nas coisas), de Alejandro Tantanian.

Keywords

Artistic direction.
Theatrical direction.
Theatre Ante-Covid
Times.
Theatre Post-Covid
Times.

Abstract: Claudio Longhi has been appointed Artistic Director of the “Piccolo Teatro di Milano”. This article reflects on a recent conversation with Claudio Longhi on the future of the famous Italian theater, on its new direction as well as on Longhi’s lastest performance as artistic director of ERT (Emilia Romagna Teatro): *Il Peso del mondo nelle cose* (The Weight of the World in Things) by Alejandro Tantanian.

Claudio Longhi foi nomeado diretor do Piccolo Teatro de Milão. Abre, portanto, uma terceira fase para o famoso teatro, depois de meses marcados por controvérsias e exaustivos conflitos políticos entre o município e o ministério, de um lado, e a região da Lombardia, do outro. Ao mesmo tempo, se tomavam medidas para encontrar um sucessor para Longhi como diretor dos inúmeros teatros da fundação ERT – Emilia Romagna Teatro, que ele dirigiu por quatro anos, desde de janeiro de 2017. As páginas a seguir refletem sobre uma recente conversa com Claudio Longhi a respeito do futuro do Piccolo Teatro, sobre sua nova direção, bem como sobre a última encenação de Longhi como diretor artístico da ERT: O peso do mundo nas coisas, de Alejandro Tantanian.

I. A terceira fase do “Piccolo Teatro di Milano”

Talvez fosse útil começar com alguma contextualização do teatro milanês e de seu novo diretor.¹ O Piccolo – o primeiro teatro permanente (teatro stabile) da Itália foi fundado 1947 por Giorgio Strehler, Paolo Grassi e sua esposa Nina Vinchi Grassi, e convertido em “Teatro d’Europa” por decreto ministerial em 1991. Após a morte de Strehler, iniciou-se uma segunda fase, sob a direção de Sergio Escobar, que liderou o Piccolo por 22 anos, de outubro de 1998 a julho de 2020, assistido pelo diretor Luca Ronconi como consultor artístico. Desde primeiro de dezembro deste ano [2020], sua direção passou às mãos de Longhi, que, apesar de ter saído do Piccolo em 2015, havia trabalhado lá por mais de oito anos (de 1995 a 2002), colaborando com Strehler na criação de montagens tão memoráveis como *Quel pasticciaccio brutto de via Merulana* (1996), *Lolita* (2001) e *Infinities* (2002).

No microcosmo teatral italiano, Claudio Longhi, 54, pode ser considerado um homem jovem. Sua carreira foi marcada por uma ascensão

muito rápida, tendo ele adquirido o perfil de um artista culto, com interesses divididos entre a academia e o palco. Nomeado professor titular de “História e instituições da direção” (um campo de estudos iniciado no início dos anos 1970 pelo diretor Luigi Squarzina), ele lidava principalmente com a história da dramaturgia, a direção e o ator.² Ao mesmo tempo, Longhi dirigiu espetáculos em inúmeras instituições teatrais nacionais, incluindo o Teatro di Roma, o Teatro de Gli Incamminati, o Piccolo Teatro di Milano, o Teatro Stabile de Turim, o Teatro Due, em Parma, o Instituto Nacional do Drama Antigo, e a ERT – Emilia Romagna Teatro. Entre suas encenações esteve Arturo Ui, de Brecht (como um excelente Umberto Orsini como protagonista), *Classe operaia va in paradiso*, baseada no filme de Elio Petri, na adaptação de Paolo di Paolo, *La commedia della vanità*, de Elias Canetti, e *Il peso del mondo nelle cose*, de Alejandro Tantanian (uma encenação que deverá ser discutida extensivamente na segunda parte deste artigo).

Muitos projetos internacionais de teatro foram dirigidos por Longhi desde 2008, incluindo o projeto múltiplo *Il ratto d’Europa*. Per un’archeologia dei saperi comunitari (2011-2014, UBU Premio Speciale 2013). Seu trabalho como educador teatral também é importante. Depois de lecionar *História do Teatro na Scuola del Piccolo Teatro* em Milão de 2005 a 2015, em 2015 – para a fundação ERT – ele assumiu a direção do “Laboratorio permanente per l’attore” da Escola de Teatro Iolanda Gazzo em Modena. Nesse contexto, tem particular interesse sua parceria artística com o ator Lino Guanciale, uma presença constante em seus espetáculos mais recentes e nas atividades de formação de público e ensino de teatro dirigidas por ele em escolas e universidades.

Os planos de Longhi para o Piccolo – um teatro onde ele é bem conhecido e estimado, graças ao trabalho prévio realizado junto a Luca Ronconi quando este era consultor artístico do diretor Escobar – estão estruturados em torno de alguns pontos em particular, com o objetivo principal de

relançar e redefinir o papel do teatro público como missão cultural. Entre as mais importantes ideias propostas está a ampla visão internacional, com a possibilidade de um grande festival, a criação de uma companhia estável no modelo alemão, uma particular atenção à formação de público e às inúmeras atividades profissionais que trazem vida ao microcosmo teatral. O capítulo sobre o que ainda há para aprender artisticamente ainda está por ser escrito. Por estatuto, porém, o novo papel de gestor o forçará a ser limitado como diretor, ele pode dirigir somente uma encenação por ano.

O teatro compreende atualmente três espaços: o “Teatro Studio Melato” (um espaço experimental que também sedia a escola de teatro), o “Teatro Strehler” (o local principal, inaugurado em 1998) e a “Sala Grassi” (o espaço histórico na Via Rovello).³ Longhi pretende definir claramente a identidade destas várias sedes do Piccolo, redesenhando e clarificando a geografia dos três espaços: na Grassi a missão será a consolidação de um cânone, no Melato, o estudo do novo e, no Strehler, a apresentação de potentes inovações europeias.

O novo diretor tem todas as qualidades e capacidades necessárias para liderar a prestigiosa instituição milanesa. Seu perfil é o de um intelectual militante do teatro, com uma visão renovadora da cena pública e uma concepção de teatro aberto, feita de uma ampla variedade de interações com o público, de propostas que vão além do mundo do espetáculo e são dedicadas a desenvolver, através do teatro, o espectador e seu conhecimento sobre a sociedade em geral.

Certamente ele não enfrenta uma tarefa pequena. Por muito que possa usufruir do auxílio das centenas de trabalhadores do Piccolo, o desafio é considerável e o caminho não parece ser ladeira abaixo. Por trás de si, Longhi tem os espectros dos vários guardiões da cena italiana e internacional que o precederam, num teatro que em mais de setenta anos teve somente três líderes. Diante dele, uma missão para um capitão corajoso: reformar o Piccolo depois de tirá-lo de uma situação política

e economicamente complexa. Numa visão panorâmica, 2021 incluirá as celebrações pelo centenário do nascimento de Strehler, ao mesmo tempo em que esta temporada deverá operar num nível internacional, de interesse para todo o mundo do teatro.

A função pública do teatro

Uma questão central, já significativa no assim chamado “mundo de antes”, o mundo como era antes da pandemia – mas que a situação em que nos encontramos exacerbou e tornou ainda mais atual – é a necessidade de esclarecer e estabelecer a função pública do teatro. Isso é uma preocupação diretamente vinculada à história do Piccolo Teatro di Milano e seus pais fundadores, à abordagem que Giorgio Strehler e Paolo Grassi trouxeram ao teatro, o fomentando e realizando sob um ponto de vista organizacional e artístico.⁴

Foi durante o segundo período pós-guerra que os teatros públicos nasceram neste país, chamados “estáveis” por oposição às companhias privadas, itinerantes em sua maior parte. O teatro italiano ficou algo atrás daquele de outros países, especialmente em relação à direção moderna, que não havia ainda se desenvolvido na Itália. O fascismo foi um obstáculo ao desenvolvimento da cena teatral, preferindo subvencionar companhias privadas de forma a guiar as escolhas delas. Partindo desse contexto, estava, portanto, preparada, no segundo período pós-guerra, a necessidade de um teatro como “serviço público”; o Piccolo, administrado pelo município, era o primeiro teatro ao mesmo tempo público e estável na Itália.

As intenções programáticas do Piccolo Teatro foram declaradas à revista Politecnico, em que era enfatizado o desejo de criar um “teatro de arte para todos”. O repertório não devia incluir textos concebidos como puro e simples escapismo para agradar o público e assim garantir algum lucro, como era o caso das companhias privadas. O Piccolo seria “teatro de arte”, apresentando-se como um teatro com ambições somente artísticas, sem administração especulativa, com um plano

preciso na seleção de espetáculos. Também seria um “teatro para todos”,⁵ já que o preço das entradas seria mantido baixo e haveria a possibilidade de fazer assinaturas e receber descontos. Era a opinião de Paolo Grassi, de fato, que o “povo” não ficava fora dos teatros por razões culturais, mas somente por motivos econômicos.

Hoje, como então, tornou-se urgente retornar àquelas intenções programáticas, tentando, de uma maneira brechtiana, devolver o sentido de utilidade à prática teatral. Na Itália é difícil entender a função da cultura e da arte no sentido mais amplo, e do teatro em particular. Até que venhamos a definir para que servem as experiências artísticas, não será possível esclarecer a questão espinhosa da fragilidade da prática teatral neste país.

Essa é uma questão que Grassi e Strehler levantaram com força, graças à ideia deles do Piccolo Teatro como serviço público. Esse é um problema muito atual, e algo muito caro ao diretor. Sobre esse assunto, ele afirmou: “Eu acho que é importante começar daquela ideia original, reafirmar a centralidade do teatro dentro das práticas de construção da comunidade e da sociabilidade. Eu me pergunto se o teatro é ainda um serviço público ou se esta categoria está parcialmente desatualizada. Deste ponto de vista, eu sempre pensei sobre o fato de que talvez devêssemos falar hoje não tanto de serviço à comunidade, mas do valor do teatro para a comunidade”.

Essa distinção está longe de ser uma sofisticação abstrata ou baseada em pura especulação. Ela tem óbvias consequências práticas, já que o conceito de serviço está intimamente ligado à ideia de uma oferta que antecipa a demanda. “Estou convencido - continua Longhi - de que no momento há uma grande necessidade de teatro, mas não há tão clara e definidamente uma demanda por teatro. Ou melhor, há questões sobre teatro, mas, observando o quadro geral, tem-se a percepção de que o teatro corresponde a uma necessidade íntima que a gente se esforça por nomear. Digo isso por bom motivo, porque - como confirmam todas as

experiências de ensino em escolas - quando você encontra pessoas que não conhecem o teatro e começa a lhes mostrar concretamente o que é, elas ficam atraídas e desenvolvem gosto pelo trabalho prático com grande vigor e paixão. Neste sentido, estou falando de uma necessidade que não está em questão. Mas, se não está em questão, também é difícil dizer que o teatro seja um serviço, porque para ser um serviço teria que responder a uma demanda. Daí que o conceito de valor sirva como elemento fundador de uma identidade cultural e como força motriz para a dinâmica do desenvolvimento cultural. Valor também pode ser de uso, mas não é necessariamente serviço”.

As afirmações de Longhi requerem um horizonte mais amplo, que diz respeito à possibilidade de conceber o teatro como um bem comum, não pertencente a um indivíduo ou a um governo, mas a uma comunidade. Essas são reflexões sobre a função pública, de serviço, valor, bem comum do teatro como campo de exploração e investigação que fazem com que hoje seja necessário que nos dissociemos das práticas do passado, para assentar as bases do teatro do futuro, tomando a experiência da pandemia como marco inicial de uma dinâmica de progresso da experiência cênica. “Estou convencido - afirma Longhi - de que esse é um poderoso campo de exploração dentro do qual repensar o papel do teatro, começando da Via Rovello, da realidade que, pela primeira vez na Itália colocou no centro os temas enfatizados ali, estabelecendo as condições para o sistema teatral no qual vivemos hoje, os descendentes das várias reelaborações do modelo do ‘Piccolo Teatro’, que se impôs em nível nacional nos anos 40 do século passado”.

Teatro como lugar gerador de pensamento, espaço de narração de histórias e dramaturgia

Como pode ser descrita hoje a função do teatro, qual é a utilidade da prática teatral? Qual é a habilidade do teatro para outra vez tomar parte no exercício e no desenvolvimento das práticas comunitárias, interrogar as dinâmicas de funcionamento

da comunidade?

“Nunca tanto quanto neste momento, acredito que seja essencial recuperar a habilidade de dizer ‘nós’: esta é precisamente a função política, pública e civil do teatro”, declara o novo diretor do Piccolo. Para Longhi, essa função deve estar diretamente vinculada à habilidade do teatro de vir a ser um lugar onde se gera pensamento, entendido primariamente como reflexões sobre a “sociabilidade”, que é um ponto nodal e constitutivo da prática teatral.

Sempre se falou do valor econômico da cultura. Um dos legados que a Covid nos deixou é o de tornar-nos conscientes do valor da dimensão do trabalho que é atrelado às práticas culturais, justo quando ficou entendido que segmentos inteiros do sistema de produção do país estavam falhando em relação a experiências teatrais. “Estou convencido”, insiste Longhi, de que a contribuição empreendedora e econômica que a cultura, em sentido amplo, e o teatro, em particular, podem oferecer ao país residem não somente no fato de que há trabalho relativo à esfera das práticas teatrais, mas também na consciência de que o teatro pode gerar pensamento. Pensamento é o motor do crescimento de um país: não é coincidência que países com um alto índice de consumo cultural sejam muitas vezes aqueles com o mais alto produto interno bruto.

Para Longhi, esses aspectos recaem naquela função pública sobre a qual se precisa refletir em um teatro como o Piccolo: “Obviamente esse nó de questões se ramifica em várias direções. De um lado, o elemento da sociabilidade nos leva a refletir sobre a habilidade de vir a ser uma comunidade e um lugar que possa servir de gerador da comunidade teatral. Estou pensando nas belas páginas que Fabrizio Cruciani dedicou a esse tema em seu livro sobre as comunidades teatrais do século XX, que são um ponto inicial do que o teatro poderia ser hoje.⁶ Eu acho essa reflexão que foi promovida nos últimos anos sobre teatro comunitário e as várias formas participativas extremamente interessantes. Ela representa um revisitar àquelas práticas de teatro que foram empreendidas entre o final dos anos

1960 e o início dos 1970, está diretamente ligada ao conceito de descentralização desejado por Paolo Grassi”.

Tempo passou desde aqueles anos extraordinários, tempo que introduziu mudanças que devem ser confrontadas. A ideia de usar formas participativas como maneira de reconstruir a relação com o público e educar o público é central e foi perseguida de várias formas durante a carreira teatral de Longhi: “Eu não me importo, em relação à estrutura particular de Milão, de reintroduzir práticas desse tipo, que eu também acho apropriadas a certo modelo de desenvolvimento urbano aplicado a Milão nos últimos anos, como a ideia de “cidade de 15 minutos”, a ideia de uma cidade policêntrica e dispersa”. Com isso em mente, portanto, pensando no futuro do Piccolo, torna-se essencial que teatro se afaste do risco da autorreferencialidade que por vezes surge dentro das práticas teatrais, sem, contudo, renunciar à própria especificidade: “O teatro não deve colocar-se à parte e tornar-se outra coisa em si. Em todas as práticas participativas que tentei criar, o problema era entender o que o teatro podia oferecer mais do que outras práticas de sociabilidade e intervenção dentro da comunidade, partindo, no entanto, de suas próprias especificidades”.

Ao mesmo tempo, o teatro sempre teve outra função fundamental: aquela de contar histórias, como uma tentativa fascinante de organizar o caos da experiência. Contar uma história significa encontrar conexões lógicas e cronológicas no fluxo dos acontecimentos, e essas conexões são uma tentativa de trazer ordem ao caos. Nunca antes precisamos tanto de mapas para orientar-nos a nos mover na confusão que nos rodeia.

O tema do contar histórias coloca em questão o problema do retorno da centralidade da dramaturgia na experiência teatral. Longhi sempre teve grande interesse por dramaturgia, a nova dramaturgia em particular. Esta só pode assumir formas “críticas”, como a revisão e a reinvenção dos mecanismos de organização da fábula encenada experimentados no passado. É uma atenção que

começa pela fundamental convicção partilhada de que mesmo o assim chamado teatro pós-dramático e a consciência do “drama suspenso” têm em si uma forte pulsão dramaturgic. Como outra forma de articular a forma dramática, a dimensão da história subjaz mesmo nas mais radicais experiências de pós-drama, é simplesmente uma forma diferente de narrar. Longhi afirma: “A ‘peça-paisagem’ de Gertrude Stein também tem uma história, como também a ‘descrição’ em si mesma pode ser uma história. A nova maneira de contar histórias não pode deixar de levar em conta os ajustes que, da dramaturgia épica ao pós-drama, a experiência da forma dramática sofreu durante o último século, e o assim chamado “Teatro degli Anni Zero”. Sempre estive muito atraído por esse horizonte”.

Longhi imagina, portanto, que o Piccolo di Milano possa tornar-se novamente um importante ponto de referência para a nova dramaturgia: “Sou fascinado pela ideia de que o Piccolo seja um lugar de confrontação intensa com a dramaturgia nacional, europeia e internacional de maneira geral, com uma perspectiva de fertilização mútua”. A dramaturgia é, além disto, um traço peculiar e historicamente constitutivo do teatro italiano, mesmo se ele vive de uma série de “invenções desperdiçadas” – para citar uma expressão famosa de Claudio Meldolesi – que lutam para estabelecer-se no cânone, com todas as ambivalências que a palavra cânone traz em si, como um lugar de vitalidade constante, mas também como uma armadilha na qual se arrisca aprisionar-se.⁷

Europa e internacionalização

A evidente abertura de Longhi para cruzar fronteiras levanta diretamente a questão da internacionalização. No atual enquadramento legal, o “Piccolo Teatro di Milano - Teatro d’Europa” é parte da UTE (Union des Théâtres de l’Europe). A UTE em si é cria do impulso original que começou do Piccolo e tem o teatro milanês e o Odéon, em Paris, como lideranças. Fundada em 1990 por Jack Lang e Giorgio Strehler, que trabalhou parti-

cularmente para a criação da associação, foi planejada para reunir produções teatrais e obras artísticas europeias sob o signo do intercâmbio cultural e da formulação de uma identidade cultural comum.

Historicamente, portanto, o Piccolo di Milano colocou-se a missão de atuar na frente da internacionalização. Esse é um ponto sobre o qual devemos questionar-nos hoje e que não podemos ignorar. Longhi afirma: “Enquanto há uma necessidade muito difundida de reconstruir uma comunidade supranacional, a pandemia nos força a nos isolarmos, levando em conta as restrições de viagem. Devemos questionar, portanto, que tipo de sustentabilidade terão as práticas comunitárias no mundo de amanhã”. A crise da Covid - enfatiza Longhi – marcou um ponto de virada profundo na relação entre homem e natureza. A crise chamou a atenção para elementos extremamente críticos no sistema de vida prévio. As questões da transformação das espécies, da eliminação da biodiversidade, a relação dessas e de outras questões com a profunda crise que se estabeleceu entre o homem e seu entorno é muito evidente. Longhi comenta: “Nós vamos superar a crise da Covid, mas devemos aproveitar esta oportunidade para mudar, ou então da próxima vez ela não será chamada Covid, será alguma outra coisa, mas iremos confrontar o mesmo problema. Estamos num trem em alta velocidade, que é difícil parar, e ainda há uma força de inércia no sistema de vida prévio, de que nos esforçamos para livrar-nos”.

Já que a realidade dramática que estamos vivendo não vai mudar da noite para o dia, o tema do impacto ambiental que viagens e excursões internacionais trazem consigo é uma questão que não pode senão tocar o universo teatral muito de perto. Refletindo sobre esses assuntos, o novo diretor pensa em questões que estão sendo levantadas neste sentido por artistas como Katie Mitchell na busca por formas alternativas de imaginar trocas teatrais em nível internacional: “Estando à frente hoje de um “Teatro d’Europa” não se pode ignorar a questão do que significa criar relações inter-

nacionais em um tempo como este que estamos vivendo, como não se pode senão imaginar o que significa ser um teatro europeu hoje. Em outras palavras, também significa questionar Europa e a própria identidade europeia”.

O teatro teve um papel decisivo na criação da identidade da cultura europeia: do teatro grego clássico à experiência do teatro do Renascimento, à *commedia dell'arte*, ao Siglo de Oro espanhol, ao drama elizabetano, ao grande florescimento do drama burguês em suas várias formas, práticas teatrais e dramaturgia desempenharam profundo papel na definição da sociedade e da comunidade europeias, delineando fronteiras e elementos característicos. Longhi afirma: “Se eu me sento no teatro e vivo uma personagem chamada Irina ou Hedda Gabler eu não sinto nada separado de mim, distante de mim, apesar do fato de que estou consciente de pertencer a um sistema cultural diferente. Isso é porque há uma espécie de argamassa europeia. Pensemos na função extraordinária que atores da *commedia* tiveram em criar um imaginário cultural. Um dos mitos fundadores da modernidade, Don Giovanni, passou por uma série de “jornadas” através da Europa, que condicionaram nossa forma de pensar. Mitologicamente, Cadmo encontra Tebas ao procurar Europa sequestrada. Então, há um tipo de parentesco entre o encontro de Tebas e a mitologia ligada aos Labdácidas, que ocupou tanto nosso teatro, junto à ideia de uma Europa sequestrada em particular. [...] O mais antigo texto dramático que chegou até nós é *Os persas*, que, com uma invenção de estranhamento extraordinária, interroga a identidade europeia vista através dos olhos do Oriente”.

O que resta desse imenso patrimônio cultural? O que quer dizer hoje ser um teatro europeu? Que papel pode desempenhar o teatro na dialética cultural europeia? Longhi afirma: “Nós vivemos um momento no qual, mesmo sob a luz da crise pandêmica, pertencemos a uma aldeia global onde há áreas que têm identidades profundamente características e antigas, ainda que estejamos todos dentro de uma única realidade que vai da China a

Nova Iorque. Mas uma coisa é viver na China, outra, viver em Miami, outra, viver em Nova Iorque. O teatro desempenha um papel fundamental nessas reflexões, e eu acredito que ser um “Teatro d’Europa” hoje significa engajar-se em se concentrar em questões deste tipo”.

Falando de internacionalização, o momento do festival na nova direção do Piccolo representa para Longhi uma encruzilhada fundamental. Também nesse caso um olhar para o futuro começa nas experiências passadas do Piccolo, que já sob a direção de Escobar e Ronconi havia acentuado esta dimensão e vocação internacionais graças a uma série de eventos, incluindo o “Festival Teatro d’Europa”.

Sendo os festivais notoriamente os momentos de mais forte diálogo com o exterior, o novo diretor planeja criar e dirigir um, como fez com o “Festival Vie” durante os recentes anos de sua direção da ERT: “Durante um festival, num período curto são realizados uma série de projetos que facilitam organizações estrangeiras a virem até nós para ver a realidade italiana e se torna possível ao público italiano ver o que acontece fora de seu país. Festivais são potentes vias de mão dupla, de dentro para fora e de fora para dentro. É claro que o conceito de festival traz problemas de custo. Nós vamos ter que fazer discussões sobre isso... Em anos em que as economias estão precárias, como os anos que vivemos agora, não sei que espaço há para isso, mas gostaria de fazer um para o Piccolo, como também gostaria de dar espaço à dança”.

Dentro do grande magma que jaz sob o rótulo comum de “práticas performáticas”, a dança é hoje provavelmente uma das fendas mais vivas, interessantes e transformadoras. Isso foi demonstrado por grandes nomes do passado como Pina Bausch, e grandes nomes do presente, como Dimitris Papaioannou, apenas para dar alguns dos exemplos mais conhecidos. Práticas coreográficas estão hoje dando muito o que pensar em várias frentes, incluindo a perspectiva da evolução da dramaturgia e da direção. Para Longhi, seria útil considerar,

por exemplo, a transformação, involução ou crise da figura do diretor através da comparação com aquela do coreógrafo. A partir da coreografia também poderiam vir estímulos úteis para compreender as práticas dramatúrgicas. Com relação a isso, ele afirma: “Da maneira como nosso sistema é construído, o mundo da dança e o mundo da prosa – presumindo que faça sentido falar em prosa (do meu ponto de vista não faz sentido usar a categoria prosa para catalogar uma certa área da operação teatral⁸) constitui uma separação insalubre, enquanto da contaminação se poderia obter vigorosos estímulos. Mesmo que eu não seja um especialista, sou fascinado pelo panorama da dança contemporânea e este panorama deve ser levado em conta, explorado, encorajado”.

Formação de público e atores

Nas reflexões de Longhi sobre as responsabilidades que o futuro Piccolo Teatro di Milano terá que assumir sob sua direção, o tema da formação do público é central, partindo de sua observação da crise na demanda por teatro que caracterizou por anos a realidade italiana: “Um teatro como o Piccolo deve permanecer uma liderança e um exemplo em relação à educação teatral tanto em nível nacional como internacional”. Certamente Longhi não faz disso tanto um problema de arrecadação de bilheteria do teatro, trata-se de outra questão. A crise na demanda o conduz inevitavelmente a levar em consideração a formação do público. A formação é, de fato, uma das fragilidades do teatro na Itália, não tanto em relação à educação dos artistas, mas antes em consideração à alfabetização literária do país. A Itália luta para confrontar o problema da educação artística no sentido mais amplo e da educação teatral em particular. Aqueles que trabalham na universidade, por exemplo, sabem perfeitamente que em relação às assim chamadas ciências humanas (que são elas próprias consideradas por último na formação que torna o trabalho possível) os estudos teatrais são considerados “filhos de um deus menor” em comparação

às disciplinas mais respeitadas.

Essa é uma área que devia ser estudada cuidadosa e seriamente. A questão da formação do público, de fato, aponta para um problema mais amplo: aquele da dificuldade de nosso país em conceber o teatro como parte orgânica do sistema cultural. No máximo, nós sempre tendemos a ver o teatro como atividade recreativa, de maior ou menor qualidade, enquanto temos dificuldade em reconhecer ao teatro o status de experiência cultural num sentido mais sério. Longhi afirma acertadamente: “Eu recorro que a legislação teatral provê apoio específico para projetos conjuntos entre o Ministério da Educação, Universidade e Pesquisa (MIUR) e o Ministério do Patrimônio e das Atividades Culturais e do Turismo (MiBACT). Eu acredito que, especialmente hoje, é muito importante vincular processos criativos a um desenho conceitual que os contextualize num sistema mais amplo de pensamento e reflexão, em que o processo criativo é apenas a ponta do iceberg. Eu gosto de pensar que o Piccolo Teatro pode tornar-se, ou voltar a ser, um cruzamento para experiências culturais heterogêneas que estão em diálogo com a cena, mas que também podem ser percebidas como externas à cena e encontrar de tempos em tempos na cena seus limites, seus conflitos e seus pontos de partida”.

O tema da gestão cultural, na visão de Longhi do futuro Piccolo, está intimamente ligado aquele da prática cênica no sentido mais estrito: gestão cultural e práticas cênicas deveriam estar em diálogo, criando uma constante sinergia. Essa visão do teatro como parte de uma dimensão cultural mais ampla representará um eixo fundamental na direção de Longhi, com o objetivo de criar uma interface e alinhar as atividades do centro milanês com outros experimentos teatrais: “Como disse muitas vezes, o teatro italiano não tem nada a invejar ao teatro de além dos Alpes, é, ao contrário, nossa própria civilização teatral, acredito, que se diminui e menospreza, existindo assim num estado de anomalia em comparação com as culturas teatrais de outros países europeus. Um “Teatro d’Europa”

como o Piccolo terá que trabalhar seriamente também nessa frente”.

Nos meses recentes tornou-se comum falar da Covid como uma doença que afeta as camadas mais velhas da população. No que diz respeito a discussões sobre educação, no entanto, logo percebemos que isso é verdade somente de um ponto de vista estritamente médico e fisiológico. Em paralelo a isso, há esta enfermidade social que surgiu entre as pessoas jovens, e é extremamente poderosa. As gerações mais jovens são uma categoria violentamente atacada por esta pandemia. Quando falamos de educação e pandemia, pensemos na situação de escolas, universidades, conservatórios e academias de teatro. De quanto de sua experiência educacional os jovens tiveram que abdicar? “Ensino a distância não é ruim”, afirma Longhi. Aqui poderia ser iniciado um capítulo que necessitaria mais espaço para reflexão e sobre o qual vou, portanto, retornar noutro lugar. Entretanto, para simplificar muito o assunto: é crucial para boa parte da experiência de aprendizado que você “saia de casa” e encontre com seus pares. Isso é precisamente o que está faltando agora, nós veremos as consequências em 15 a 20 anos, quando as pessoas que estão sendo formadas hoje comecem a ter posições importantes, lugares de responsabilidade na sociedade e no mundo do trabalho. Os jovens são hoje um grupo sob enorme pressão e ao mesmo tempo no limiar de um novo mundo, que os terá como protagonistas. Por essa razão, ainda mais hoje, a formação do público e dos profissionais de teatro está numa conjuntura crítica”.

Em 1987, Strehler fundou no Piccolo a “Scuola per attori”, hoje nomeada Luca Ronconi, sediada no Teatro Studio. Claudio Longhi esteve envolvido na formação de atores por anos. Ele não carece, portanto, de reflexão sobre o assunto, e tem uma perspectiva clara sobre o complexo sistema de competências que um ator deve possuir hoje. Isso não pode ser resumido de maneira simplista como possuir conhecimento técnico, limitado a práticas teatrais e performáticas. Em vez disso,

é uma orientação que se mantém expandindo e inclui de maneira mais geral uma reflexão sobre como o ator aborda a sociedade e sobre que papel o ator deve desempenhar na sociedade contemporânea, partindo da formação técnica. É um discurso que envolve não somente os atores, mas todas as profissões do teatro; Longhi, através dos anos, sempre deu amplo espaço e reconhecimento à função teatral do “dramaturgo” que, como uma figura de mediação no diálogo cultural, está diretamente vinculada à própria maneira com que as práticas teatrais estão orientadas na sociedade.

Longhi estima muito Carmelo Rifici, o atual diretor da “Scuola per attori” no Piccolo, e pretende colaborar com ele em forte sinergia: “Eu acredito que seja necessário à “Scuola del Piccolo” existir em autonomia, dentro de um horizonte e de um projeto artístico que é aquele que tentarei ter em foco e perseguir nos próximos anos. Uma vez que eu tenha esboçado seus parâmetros artísticos e culturais, será minha responsabilidade assegurar o bom funcionamento e a efetividade da trajetória de formação dos atores, e além dela. Será importante não esquecer de questionar constantemente como os jovens que terminam a formação podem encontrar lugar no mundo do trabalho teatral, com um lugar seguro no palco, dentro do horizonte de sentido do projeto artístico e cultural do Piccolo di Milano. [...] Eu sempre gosto de agir em consonância e em diálogo com as várias situações reais das instituições em que me encontro trabalhando, dando prioridade às questões internas, mas também em diálogo com as externas. Eu sempre trabalhei, por exemplo, com os jovens que se formaram na “Paolo Grassi” em Milão, ou os admirei. Fico, portanto, contente que possamos desenvolver um diálogo com essa escola, ao mesmo tempo em que respeitamos um ao outro as características específicas”.

Como já mencionado, além de ter uma carreira como encenador e gestor de teatros e organizações nacionais, Claudio Longhi também é professor universitário nas históricas “DAMS - Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo”, em

Bolonha. Com a perspectiva de realçar a relação entre pesquisa, estudo, reflexão teórica, formação e práticas artísticas, Longhi pretende expandir mais a atividade do arquivo do teatro milânês: “Eu fui pela primeira vez lá no Piccolo para ver uma das muitas exposições acerca de Servidor de dois patrões, de Strehler. Depois, o Piccolo foi uma parte fundamental da minha formação artística profissional. Eu o frequentei primeiro como estudante. A última parte de minha aprendizagem com Ronconi foi no Piccolo, no final dos anos 1990, quando eu era ainda diretor do teatro de Turim. Então eu terminei minha colaboração com o mestre quando Luca foi nomeado consultor artístico do Piccolo. O teatro é, portanto, para mim um lugar do coração e também algo profissional. Eu concordo perfeitamente com a necessidade de criar uma sólida combinação entre teoria e prática. Essa é minha própria história e eu venho tentando fazê-lo por toda a minha vida. O arquivo do Piccolo não é de fácil acesso. Repito, eu também o visitei quando fiz minha tese sobre Ronconi, para consultar a pasta que havia ali sobre Furioso. Tendo agora participado de teatros italianos por um longo tempo, penso que o Piccolo ainda é o teatro que tem os arquivos históricos melhor organizados em comparação a outros teatros estatais italianos. Eu vou cuidar de fortalecê-lo e certamente será preciso fazer investimentos nessa direção também”.

Um último aspecto, embora não menos importante, diz respeito à governança do teatro. Como é bem sabido, o diretor de um edifício deve delegar funções artísticas ou administrativas a uma pessoa de sua confiança. Isso acontece e aconteceu sempre no passado, não somente no Piccolo em Milão. Mas, como já mencionado, Longhi parece querer tomar um caminho diferente quanto a isso: “Uma questão que já comecei a discutir com o conselho de diretores é a governança. Eu me pergunto particularmente se ainda é apropriado apoiar o diretor como consultor artístico em sentido estrito ou se faz mais sentido imaginar um sistema de artistas e residentes com o apoio de um colega dra-

maturgo que possa guiar as escolhas ou então atuar como estímulo para as escolhas a serem feitas. [...] De toda maneira, deve haver um confronto interno como a estrutura do teatro, o que ainda não se deu. Nós somos confrontados com um momento histórico em que, também por um senso de responsabilidade frente aos operadores da produção, os compromissos devem ser mantidos. Há projetos já organizados para esta temporada que não foram realizados devido à Covid e que terão que ser programados para a próxima”. À luz dessas afirmações, parece, portanto, prematuro nomear um ou mais artistas para ajudar Longhi na programação e gestão das atividades do famoso teatro.

Experiência recente na fundação ERT – Emilia Romagna Teatro

Com a nomeação de Longhi para o Piccolo, a fundação Emilia Romagna Teatro perde sua liderança, com a qual contou pelos últimos anos, e se encontra sem diretor durante esta estranha temporada de 2020-21, ainda ameaçada pela Covid. Se, de fato, depois da demissão de Sergio Escobar, a crise em que o Piccolo caiu durante o verão terminou positivamente, uma fase complexa está se abrindo para identificar o sucessor de Longhi à frente dos inúmeros teatros em Modena, Bolonha, Cesena, Castelfranco Emilia e Vignola, espaços em que as várias atividades da fundação são realizadas.⁹

Não será fácil, de fato, encontrar uma figura à medida, uma personalidade com um forte perfil internacional, que saiba desenvolver o legado de uma tradição artística inovadora e diferenciada, capaz de coordenar temporadas teatrais, projetos e festivais internacionais e as múltiplas atividades de formação realizadas nos anos recentes pela ERT.

No quadriênio de 2017-2020, durante o qual ele era o chefe da Fundação, Longhi realizou um trabalho digno de nota em várias frentes, demonstrando saber interagir com os principais estabelecimentos culturais e institucionais, tanto locais como em níveis nacional e internacional, permitindo assim que a ERT fosse reconhecida no ranqueamen-

to ministerial como o “primeiro estabelecimento teatral italiano”. Os projetos realizados nos anos recentes pelos teatros participantes envolveram e misturaram a sociedade de Bolonha e Modena de uma forma vital e abrangente e os projetos europeus previamente inaugurados ganharam vida nova e impulso.¹⁰ A ideia do teatro entendido como “ágora” e um poderoso olhar à Europa e ao mundo caracterizaram as temporadas teatrais e o festival internacional de teatro “Vie”, que ele dirigiu.¹¹

Uma parte importante e inovadora da atividade mais recente da Emilia Romagna Teatro Fondazione foi a formação teatral. Os projetos, planejados para formar jovens atores “in loco”, oferece a eles oportunidades para formação avançada e profissionalização. Desde 2015, foi de particular importância o workshop permanente para o ator da escola de teatro “Iolanda Gazzero”, dirigido por Claudio Longhi, no qual são oferecidos cursos de especialização para atores e dramaturgos.

A atenção conferida à formação na ERT também é demonstrada pela programação intensiva do Teatro Ragazzi. Sua atividade de produção e hospedagem é rica em propostas para jovens e professores, com o objetivo de desenvolver ferramentas adequadas para a leitura das linguagens do teatro: workshops, seminários, estágios, conferências foram intercalados com espetáculos, desenvolvendo novas perspectivas e uma recepção mais consciente. Nos últimos anos, tradição e inovação, espetáculos e escola se polinizaram uns aos outros, dando vida a uma relação intensa com o público, como é apropriado a uma ideia de cultura que constrói comunidades.

De acordo com Longhi, no entanto, é muito cedo para fazer uma avaliação de sua experiência como diretor artístico da Emilia Romagna Teatro: “Deveríamos observar este período de uma pequena distância; ainda me sinto muito envolvido. Portanto, ainda não consigo fazer uma avaliação objetiva. Estes dias em finais de novembro estou trabalhando na elaboração do orçamento de 2021 da ERT, então acho difícil considerar minha gestão

como uma experiência encerrada.” Mesmo que seja muito cedo para fazer uma avaliação, no decorrer de sua direção houve mudanças importantes na ERT, que tiveram lugar como resultado de um caminho em direção a uma identidade e política culturais que permaneceram essencialmente fieis a si mesmas.

Como mencionado, a ERT é reconhecida como uma entidade teatral multifacetada e complexa, fortemente enraizada na região – ou, antes, ela reflete diferentes características regionais, já que organiza a atividade de teatros espalhados por várias cidades de Emilia Romagna – mas também capaz de interagir com o mundo externo, em nível internacional. Mais do que qualquer outra coisa, esta dupla orientação é uma espécie de marca registrada, que tornou possível que o caminho de Longhi cruzasse com aquele da Fundação nos anos passados. Num nível nacional, Emilia Romagna Teatro tem, provavelmente, a orientação melhor adaptada para uma certa maneira de pensar a experiência teatral. Por exemplo, os vários projetos participantes realizados foram criados não por acaso na ERT, mas emergiram devido à própria orientação dessa estrutura. De forma semelhante, em nível internacional, o Festival Vie provou-se um coeso reservatório espaço-temporal, graças ao qual importantes trocas culturais e teatrais foram possíveis.

Longhi dirigiu a ERT em um período de intenso crescimento: “Eu gosto de pensar a transformação que a ERT teve como uma consequência da reforma de 2014, a reforma envolvendo o estabelecimento dos teatros nacionais, como uma fase adolescente na qual, da mesma maneira que acontece com adolescentes que crescem rápido demais, a ERT deu um salto quantitativo algo ingênuo no desenvolvimento de sua estrutura de produção. Esse desenvolvimento começou já em 2015, ou seja, antes de eu tomar posse como diretor, e continuou durante os anos da minha gestão”. Um crescimento tão intenso e rápido criou tantos problemas organizacionais quanto estruturais. Longhi foi capaz de acomodar essas mudanças, ajudando a estrutura a

se definir em um momento em que havia dado um salto adiante para adaptar-se à reforma em si, que demandou mais e mais produções. Mas ele também encorajou a Fundação a implementar uma “troca de pele” radical: muitas figuras importantes da ERT se aposentaram nos anos de sua gestão. Houve uma renovação geracional muito rápida. Novamente, Longhi foi capaz de liderar a Fundação de forma que não perdesse seu centro de gravidade, permanecendo na sua vocação: “Nunca tive a ambição de lamentar ou delimitar profundas descontinuidades, eu simplesmente tentei interpretar, de acordo com minha sensibilidade, uma função e a direção que a ERT haviam manifestado antes de mim. Os resultados alcançados não o foram graças a mim, mas àqueles que foram responsáveis antes de mim. Foram eles que criaram as condições para alcançar seus objetivos recentes”.

Por outro lado, houve muitas inovações realizadas durante a gestão da Longhi na ERT. Entre elas, os principais exemplos são o estabelecimento da companhia permanente, os cursos de dramaturgia, e o recentemente instituído foco no campo da formação, devido à sua internacionalização (uma espécie de agregação de autores prestigiados). Pense-se, por exemplo, no projeto sul-americano que marca a atual temporada de 2020-21, com os cursos de Calderón Blanco, aqueles de Lisandro Rodríguez, que estão acontecendo agora mesmo, ou o curso com o brasileiro Antonio Araujo (que deveria ter-se realizado nesta temporada, mas que infelizmente não vai se concretizar devido à emergência da Covid). Pense-se também nos vários diálogos organizados com os alunos das DAMS da universidade de Bolonha.

Muitas coisas foram empreendidas, que são estímulos, possibilidades, caminhos que se abriram graças a Longhi. Aqueles que assumirem o comando da ERT depois dele, podem decidir seguir na mesma direção, ajustá-la ou abandoná-la para ir a outro lugar. Longhi comenta a esse respeito: “Não gosto da ideia de que o que fiz tenha que necessariamente continuar depois de mim. Na

minha direção, tentei interpretar o que me parecia um mandato intelectual, atuar como um guardião cultural com relação à cidade e ao contexto regional. Acho importante esclarecer seus objetivos e procurar sua maneira própria de manter-se fiel a estes objetivos. [...] Eu agradeço à toda a equipe do ERT pela maneira inestimável e maravilhosa com que estiveram próximos de mim nos últimos anos, às vezes com grande ímpeto e paixão, às vezes com dificuldade, mesmo com pontos de vista divergentes, mas sempre num clima de colaboração, de forma construtiva e em adesão a um projeto cultural que eu dificilmente poderia desejar que tivesse ido melhor. Eu também agradeço àqueles que me acompanharam institucionalmente, o presidente Giuliano Barbolini, que foi um valioso companheiro de estrada em momentos muito complicados, das mudanças estruturais externas e internas à complicada atual gestão de emergências relacionadas à pandemia”.

II. Il peso del mondo nelle cose (O peso do mundo nas coisas) por Longhi e Tantanian

A temporada de 2020/2021 da ERT - Emilia Romagna Teatro abriu-se com a estreia mundial de *Il peso del mondo nelle cose* (O peso do mundo nas coisas), uma nova produção de Claudio Longhi com dramaturgia original de Alejandro Tantanian.¹² O espetáculo que inaugurou a atual temporada também representa o último ato de Longhi e sua despedida como diretor artístico da fundação Emilia Romagna Teatro. Em cartaz no teatro Storchi, em Modena de 29 de setembro a 11 de outubro, o espetáculo envolve sete atores da companhia permanente da ERT – Simone Baroni, Daniele Cavone Felicioni, Michele Dell’Utri, Simone Francia, Diana Manea, Elena Natucci e Massimo Vazzana – com Renata Lackó alternando com Mariel Tahiraj no violino e Esmeralda Sella no piano.

É um projeto ambicioso, concebido por dois importantes artistas da cena teatral internacional.

Partindo de duas histórias de Alfred Döblin, *Conto do materialismo* e *Intercâmbio com o além*¹³, Tantanian e Longhi, artistas que partilham a ideia de um teatro aberto, vivo e dinâmico, em diálogo estreito com o presente e a comunidade, desenvolvem um inaudito retrato de nosso tempo, reconsiderado a partir de novos pontos de vista. Assim, à luz dos eventos dramáticos que estamos experimentando, eles imaginam um futuro brilhante em que os seres humanos encontram sua relação com o mistério e reconhecem o imenso e inexorável domínio da natureza.

Entre 1940 e 1945, Döblin, um alemão de origem judaica em exílio nos Estados Unidos, viveu com grande desconforto o impacto da civilização americana industrializada, enquanto na Europa assolava a fúria nazifascista. Naqueles anos, com seu senso de humor penetrante e a acuidade de seu olhar crítico, ele criou duas invenções literárias extraordinárias. Para isso, ele utilizou gêneros populares: o conto de fadas, a história fantástica, o suspense, dando a eles novo impulso e formas nunca experimentadas.

Em *Conto do materialismo* (publicado na Itália pela Ibis)¹⁴ Döblin opta por uma estratégia do entretenimento para explorar o colapso da relação de equilíbrio entre natureza e civilização, entre ciência e vida, e investigar com humor os espectros do caos que ele sentia ao redor de si. O texto relata uma espécie de estranha greve da natureza, que se descobre ser feita de átomos, porque essa foi a intuição de Demócrito. Essa posição de materialidade radical coloca a natureza em crise. Ela para de funcionar e testemunhamos um tipo de revolta histórica, em que a desordem revolve a realidade. A espécie humana está isolada, asoberbada, incapaz de entender ou agir. No exato momento em que a confusão é tanta que levanta a possibilidade de que os homens travem uma guerra, eles retrocedem em retirada. A teoria de Demócrito e tudo estranhamente voltam para um “depois” que parece com um “antes”. Uma trégua repentina restaura a ordem, mas já não é mais a mesma de antes; há uma nova consciência da relação entre seres humanos e reali-

dade; as coisas mudaram inexoravelmente.

Intercâmbio com o além (publicado na Itália pela Adelphi)¹⁵ é um suspense ocultista, uma história de detetive cheia de reviravoltas e humor. Numa pequena cidade das províncias inglesas, durante a Segunda Guerra Mundial, um crime inexplicável está sendo investigado, o assassinato do cervejeiro Van Steen, encontrado com a cabeça esmagada. Em uma espécie de paródia de drama de detetive, a investigação centra-se numa série de sessões espíritas bizarras, animadas por surpresas paradoxais, durante as quais as forças do além parecem tomar o controle. A polícia acaba pedindo ao círculo local de espíritas para criar uma sessão espírita em que o homem morto seja convocado e o próprio falecido diga quem o matou. Também aqui, como no *Conto do materialismo*, tudo resulta num pandemônio, porque durante a sessão espírita testemunhamos uma revolução e um antagonismo imprevisto entre os vivos e os mortos. O mundo dos mortos nos é apresentado de maneira jocosa, como uma comunidade pitoresca que quer derrubar o mundo dos vivos. Isso introduz caos na investigação da morte do protagonista em decomposição – que não sabe que está morto, e que só sente o que é ter partido para uma jornada e estar simplesmente em “outro lugar”.

Da mistura desses dois textos surge *O peso do mundo nas coisas*, um conto de fadas contemporâneo que, como explica Longhi “brinca com as convenções do teatro – do cabaré ao melodrama – para refletir sobre o poder e a função da imaginação na relação com a realidade, convidando os espectadores a uma espécie de festa: um convite à celebração permanente do teatro, um espetáculo que busca recuperar a crença no poder da fantasia”.

Existe um pouco da Europa central no espetáculo, começando pelo violino de Renata Lacko (que se alterna com Mariel Tahiraj) e pelo piano de Esmeralda Sella, que acompanham a representação em contrapontos estudados, baseados em canções intercaladas, com um claro sabor brechtiano. As referências a Brecht e ao teatro épico, porém, vão muito além das cenas de cabaré. A narrativa mi-

mética é continuamente rompida por inserções diegéticas, legendas que comentam e criam distanciamento e oportunidades para reflexão. Trata-se, portanto, de um ambicioso projeto de dramaturgia e direção, que talvez em alguns momentos exigisse uma combinação menos complicada de materiais e uma companhia com experiência mais uniforme, mas que no todo é um espetáculo indiscutivelmente bem-sucedido.

Do projeto dramaturgício ao espetáculo

O diretor afirma: “Por opção, sempre evitei delinear limites claros de distinção entre minha vida privada e minha vida profissional, entre minha vida cotidiana e o teatro. Para mim eles são uma espécie de grande continuidade, continuamente se misturam um ao outro. Este espetáculo veio num momento muito particular da minha vida porque minha nomeação como diretor do Piccolo Teatro di Milano aconteceu enquanto eu montava a peça”. Era bonito para Longhi, mas também por vezes comovente, trabalhar com os jovens atores do laboratório permanente do ator da escola de teatro “Iolanda Gazzero” da ERT, uma escola que ele dirigiu desde 2015 até a sua recente nomeação como diretor do Piccolo Teatro.

O encontro com Alejandro Tantanian, com quem o diretor colaborou pela primeira vez, foi fundamental para a realização do espetáculo. Apesar da distância forçada, motivada pela pandemia, durante todo o período de produção e ensaios, uma espécie de amizade intelectual e emocional se estabeleceu entre os dois artistas: “Foi a primeira vez em que Alejandro não esteve presente na estreia de uma peça sua; ele decidiu acompanhá-la de Buenos Aires. Ele não pôde participar dos ensaios, porque naquele momento ele estava em confinamento. Eu agradeço a ele pelo que disponibilizou com grande generosidade: escritores de teatro são muitas vezes zelosos de cada vírgula de seus textos. Contrariamente, ele me deu grande liberdade e imediatamente criamos uma forte harmonia de interesses”.

Longhi conta que conheceu Tantanian na França em 2017, alguns meses depois de assumir a direção da fundação Emilia Romagna Teatro. Tantanian era então diretor do Teatro Nacional Cervantes em Buenos Aires. Entre os dois surgiu instintivamente uma grande simpatia, ambos, diretores recém-eleitos, ambos, com habilidade na direção e desejo de transformar as organizações que foram chamados a dirigir. O Teatro Nacional Cervantes dirigido Tantanian é um teatro institucional e convencional, de natureza decididamente acadêmica, ao mesmo tempo em que é um dos nobres pais do novo curso da dramaturgia argentina, feita de muitos nomes pouco conhecidos, mas não menos interessantes do que os artistas mais conhecidos. Foi Tantanian quem fez o mundo dramaturgício dos “teatristas” argentinos obter notoriedade nacional; foi ele quem trouxe um grande choque a uma estrutura convencional como o Teatro Nacional.

Os dois diretores queriam colaborar, realizar projetos e intercambiar produções. Infelizmente para Tantanian, a experiência na condução do Teatro Nacional terminou de maneira tempestuosa no último dezembro. Longhi afirma: “Nós havíamos nos vistos pela última vez em Buenos Aires em janeiro. Ele havia acabado de encerrar sua experiência na direção do Teatro Nacional Cervantes, e logo depois fomos atropelados pelos eventos relacionados à pandemia. Quando me encontrei pensando na temporada de 2020-21, querendo refletir sobre os tempos históricos que estamos vivendo, aconteceu espontaneamente de propor a ele um projeto para realizarmos juntos, também à luz do interesse que tenho pelo teatro argentino, abordando-o e pedindo-lhe para criar um texto”.

A colaboração de Longhi e Tantanian era um experimento limítrofe: o projeto de compor um texto e a partir daí montar uma encenação começou tarde em relação ao período de programação e produção. Na sequência da pandemia, dramaturgo e diretor foram atingidos pelas emergências concernentes ao que estava acontecendo: “Essas não

foram medidas simples; eu apresentei a ele uma ideia básica. No espetáculo eu ficaria encantado em falar da mudança radical na relação entre seres humanos e natureza e da redefinição do equilíbrio natural. Durante o confinamento eu fiquei muito impressionado em perceber como os animais, em função do fato de que as pessoas estavam reclusas, estavam recuperando espaços que haviam sido tomados deles. É impressionante imaginar que uma partícula de matéria como um vírus tenha criado tal colapso no sistema planetário”.

Longhi conta como essas e outras reflexões o levaram de volta a suas antigas leituras, *Conto do materialismo* de Döblin, uma crítica do materialismo no sentido estrito (uma novela que, além disso, surge significativamente nos anos de conversão do escritor alemão). Essa novela estimulou Longhi a ler outro texto do mesmo autor, *Intercâmbio com o além*: “Conversando com Alejandro, eu apresentei as duas histórias e disse a ele que gostaria de começar delas, combinando-as ... ou começar por só uma delas e misturá-la com outra história mais longa, que poderia descrever a história do século XX. Ele disse ‘eu lhe entendo’... Na verdade, lendo essas histórias, ele ficou seduzido por outro texto a respeito de espiritismo, os diários de Victor Hugo, dedicado a sessões espíritas após a morte de sua filha”.

Tantanian imaginou uma dramaturgia que intercalasse os dois textos de Döblin inicialmente fornecidos por Longhi com sugestões tiradas das *Contemplações* de Victor Hugo. Essas trilhas paralelas convergiram criando uma espécie de grande festival da fantasia. Longhi explica: “Minha montagem é fiel ao texto de Alejandro, que por sua vez é fiel à novela de Döblin. Eu fiz apenas pequenos cortes, geralmente de simplificação, exceto por algumas partes relativas ao *Conto do materialismo* e as canções, que são resultados de uma escrita coletiva com os atores. Nós tínhamos, entretanto, uma superabundância de material. Portanto, decidimos dividir o espetáculo em duas noites, construindo-o

numa alternância entre cenas de cabaré e cenas espirituais. Nas cenas de cabaré também trabalhamos com base em exercícios e improvisação”. Dividido em duas partes – apesar de essencialmente indivisível, se se pretende compreender o sentido de sua criação – o espetáculo encontra sua peculiar estrutura na multiplicação quase serial da duplicidade.

As seções do roteiro relativas ao *Conto do materialismo* são estreitamente baseadas no original de Döblin. É uma operação de certa forma similar (apesar de que de um desenho completamente diferente) àquelas realizadas em algumas das montagens de Luca Ronconi, o mestre de Longhi. Penso particularmente em *Pasticciaccio*, de Gadda, em *Os irmãos Karamázov*, de Dostoievski, e em *Pornografia*, de Gombrowicz; nessas produções o romance foi literalmente “encenado” pelo diretor na sua integridade, atribuindo-se às várias personagens tanto os diálogos quanto os trechos narrados em terceira pessoa, em vez de uma adaptação convencional, que teria previsto a transferência da história para a primeira pessoa e para o presente.¹⁶

Também no caso do espetáculo de Longhi, a opção pela encenação das histórias curtas de Döblin não é aquela de uma adaptação, ou de um simples resumo. Em vez disso, é uma operação complexa de segmentação e distribuição do texto, fiel à novela original no que se refere aos trechos miméticos e diegéticos, que são divididos entre as personagens (particularmente entre Augusto e Facciabianca, personagens clownescas de um cabaré inusitado). O diretor afirma: “A história de Döblin é certamente mais longa, mas não muito, porque é um pequeno panfleto. O *Conto do materialismo* acaba quase por ser o texto literal do roteiro, com alguns cortes. No texto preliminar que Alejandro forneceu a novela estava todo presente. Então eu fiz cortes aqui e acolá. No final, há uns bons setenta por cento do texto original de Döblin no espetáculo: não é pouca coisa”.

Quanto a *Intercâmbio com o além*, a obra de Döblin está presente em sua integridade, mas foi

amplamente redesenhada e rearranjada, numa espécie de estranha hibridização com a biografia de Victor Hugo, criando-se uma história tipicamente sul-americana. Protagonista, neste caso, é uma família perturbada que recorre a um médium para resolver uma crise familiar surgida da morte de uma filha, e com outro improvável cataclismo em andamento, não claramente identificado.

Ao criar o andaime geral do texto, Tantanian atuou como um dramaturgo puro, ao mesmo tempo deixando espaço para o desejo e a habilidade do diretor para intervir, inventar e reescrever algumas partes, especialmente com relação ao Conto do materialismo e às cenas de cabaré das personagens cômicas (Demócrito, Augusto e Facciabianca). Longhi revela: “Foi Alejandro quem me lembrou de que ele estava trabalhando com uma tradução italiana das obras de Döblin, além dos prazos muito apertados. Ele me confessou que se esforçou para criar uma separação entre a linguagem das personagens cômicas e a tradução italiana da novela alemã, que ele achou literal, mas para a qual não conseguiu encontrar uma contrapartida em castelhano. Falando das piadas dos comediantes e especialmente da personagem de Demócrito – uma personagem que devia funcionar como elemento de alienação do Conto do materialismo – ele me disse: “É muito mais apropriado para o ator que irá interpretar Demócrito improvisar, eu não posso lhe dar as piadas, é melhor que eu forneça assuntos. Você deve trabalhar a partir das improvisações do ator”. Foi exatamente o que aconteceu: a dramaturgia é de Alejandro, mas ele me deu licença para tratá-la como material para uma montagem”.

Para contrabalançar a coloração sobrenatural e a tensão dos contos de Döblin, uma série de intervalos em estilo cabaré foram “improvisados”. Muitas vezes, durante o espetáculo, o riso ajuda a percorrer a narração das cenas mais sérias, tomadas principalmente de Intercâmbio com o além. Um mestre de cerimônias extraordinário, Michele Dell’Utri, como Demócrito, entretém a plateia, aparecendo e desaparecendo à vontade entre a cena e

a coxia, interrompendo o diálogo entre Augusto e Facciabianca, que contam o Conto do materialismo. Quase todas as intervenções de Demócrito e as respostas dadas a ele por Augusto e Facciabianca são resultado de improvisações e foram criadas diretamente durante os ensaios. As canções também foram retrabalhadas: “Alejandro escreveu letras em castelhano, mas ele não tinha nenhuma música em mente. Assim os textos provaram-se intraduzíveis em muitos sentidos. O dramaturgo forneceu um assunto para o qual tínhamos que achar uma contrapartida musical e um revestimento linguístico, porque de outra maneira a rima e a estrutura do verso não teriam sido encontradas”. A música ao vivo traz uma contribuição fundamental para o sucesso deste espetáculo.

A direção de Longhi acentua a ironia e a paródia dos gêneros que marcam os contos de Döblin, conseguindo, muitas vezes, criar uma atmosfera de leveza que não está presente nos textos originais. A dramaturgia desenvolvida por Tantanian, deste ponto de vista, é mais ambígua do que a sua realização cênica. De fato, especialmente na parte que deriva de Intercâmbio com o além, o roteiro é literalmente um verdadeiro melodrama, tão sobrecarregado que se torna quase ridículo. Longhi comenta: “A solução de direção que eu poderia ter adotado era dupla, poderia ter ido em duas direções opostas. Eu podia ter trabalhado nos materiais que recebi. Dramatizando-os e tomando seu conteúdo por real; ou eu podia criar uma produção no estilo de um filme de Almodóvar. Com o consentimento de Alejandro, criamos uma variação de um filme de Almodóvar. Começamos pela música: o acompanhamento musical das sessões espíritas deviam ser “boleros”, alternando com melodias mais sérias, música clássica [...]. O que eu queria realizar era um evento numa espécie de grande estilo novelesco a partir de uma telenovela sul-americana, profundamente irônico. Eu queria ironizar a forma musical, no espírito da escrita de Döblin, cujos textos são paródias: Intercâmbio com o além é uma paródia de uma história de detetive, Conto do materialismo é uma paródia de um poema épico didático.

Mesmo este espetáculo só poderia ser concebido como uma paródia de um gênero, já parcialmente embutida na dramaturgia que me foi fornecida por Alejandro. [...] Seu roteiro, no entanto, é um objeto muito elusivo, às vezes me perguntei se não estava colocando demasiado, se não estava me afastando da trilha dramatúrgica que me havia sido fornecida, para além do fato de que o tom da comédia está mais em harmonia com minha natureza do que o dramático. Mas acredito que tenha sido uma maneira de manter-me alinhado ao texto”.

Nas encenações precedentes de Longhi, a dramaturgia do espaço estava amplamente confinada à cenografia, à maquinaria do palco como elemento definidor. Neste espetáculo, por outro lado, a espacialidade é realizada sobretudo pela presença dos próprios atores: estes, de tempos em tempos, habitam e definem a cena com ações corais, o pros-cênio e os balcões com as interrupções clownescas de Demócrito, o auditório com a orquestra e as ações em meio à plateia. Longhi comenta: “Com respeito ao espaço, eu devo dizer que fiquei eletrizado com a primeira nota no roteiro de Alejandro: ela descreve um grande espaço branco e vazio, que na sequência inicial é iluminado de diferentes maneiras, como se um dia estivesse passando. O que me surpreendeu foi que ele não sabia que o palco do Storchi em Modena é branco. Quando li esta primeira indicação cênica e pensei nisto dentro do Storchi, disse a mim mesmo: não há quase nada a fazer aqui, só se tem que viver neste espaço”. Além da estrutura do palco, já branca, a possibilidade, no teatro Storchi, de abrir a janela com vista para os jardins cria uma dialética entre o dentro e o fora, entre natureza e artifício, entre realidade e fantasia. “O palco do Storchi é já um espaço semântico e cheio de possibilidades. Foi suficiente criar simplesmente duas portas e colocar a mesa no palco, os elementos de que fala o roteiro fornecido por Tantanian. Comparada com as produções mais recentes e os trabalhos mais conhecidos que fiz, é definitivamente uma maneira diferente de usar o espaço. Mas eu já havia trabalhado nessa direção em espetáculos

menos conhecidos, como em Na solidão dos campos de algodão, de Koltés, e em Histórias naturais, de Sanguineti. Neste caso, a necessidade estética coincidiu com a necessidade de trabalhar sob um regime determinado pela Covid”.

“Era uma vez um mundo, havia um ruído lá fora...” diz o texto. E quanto a hoje? Hoje, naquele palco, há alguns móveis brancos, uma janela (realmente) aberta para o verde das árvores, mas imediatamente fechada. Ver os atores com máscaras nos rostos em um espetáculo teatral poderia ter invertido as coisas, com a história de algo diferente do mundo de hoje. Em vez disso, o espetáculo mostra precisamente a realidade em que vivemos, este momento histórico específico. O tema da pandemia é o pano de fundo; ele vaza em toda parte, tanto nos temas subjacentes ao texto, como nas várias soluções adotadas na encenação do espetáculo. A pandemia, como se disse, foi o ponto de partida da dramaturgia, da produção e do projeto de maneira geral, criado para refletir sobre o que estava acontecendo. Longhi afirma: “Eu não queria para a ERT uma temporada 2020-21 composta por dramas documentais da Covid. No entanto, a experiência pela qual estamos passando nos fez redefinir nossas preocupações, nossos medos, nossas expectativas. Eu estava interessado em apresentar e devolver ao teatro um aspecto em particular: aquele que faz dele um espelho da realidade que nos rodeia. Não um espelho ascético, mas um deformante, como teria dito Turner, um espelho que amplia ou encolhe, um “disfarce”, como teria dito Sanguineti”.

De fato, no espetáculo, a pandemia está em toda parte e ao mesmo tempo em lugar nenhum. Há máscaras no palco... gel higienizante, mas tudo deliberadamente nas entrelinhas. Espiritismo e materialismo em diálogo um com o outro estão no centro disto. Longhi explica: “Nesse trabalho há, no final das contas, uma reflexão sobre o poder do mistério e o poder da fantasia. Eu não gosto muito da categoria mistério, mas desta vez eu fiquei satisfeito em engajar-me com a dimensão do mistério. Sinto que tenho uma abordagem algo neoiluminista, eu

tive um sobressalto quando me vi confrontando esses materiais. E, no entanto, trabalhando, eu encontrei nisto uma consonância e um desafio profundo. Mesmo a reflexão sobre a fantasia, inerente ao texto, é um componente fundamental do olhar científico, porque ativa uma espécie de dialética em que a lucidez neoiluminista não pode senão entrar em diálogo com a evasão da clareza processual”.

O peso do mundo nas coisas parece tornar real – no texto e na encenação – o significado profundo das observações centrais feitas pelo protagonista de Berlin Alexanderplatz, o mais conhecido dos romances de Alfred Döblin: “A vida não começa com boas palavras ou boas intenções, começa-se a conhecendo e compreendendo, e com a companhia certa”. O espetáculo acaba sendo uma reflexão próxima da poética de Döblin em geral, e podem ser captadas nele referências ao presente. A chave de leitura oferecida aos espectadores parece jazer nas palavras de Marina Cvetaeva, palavras que dão título ao espetáculo e que são colocadas como uma introdução ao texto em si: “Eu nunca aprendi a viver: eu não vivo no presente, nunca estou lá. Me sinto em harmonia com todas as pessoas que não podem ser uma presença no mundo. Mas posso sentir seu peso: o peso do mundo nas coisas, seu peso nas montanhas, até o peso do tempo que ninguém sente numa criança recém-nascida”. Ao enfatizar sua importância, não é coincidência que essas palavras sejam repetidas na quinta e na décima sétima cenas, lembrando-nos de que, se queremos encontrar o mundo novamente, antes devemos reconhecer a naturalidade do peso que se manifesta em todas as coisas.

Eu gostaria de encerrar este artigo com palavras de Tantanian e Longhi, tomadas das notas para o espetáculo. Essas palavras que resumem o profundo significado de seu projeto e do momento dramático em que estamos todos vivendo:

“Como resultado de um espírito improvisado da natureza em suas manifestações mais baixas (sua altura é a de um vírus microscópico, porém rigorosamente coroado – entregue a nós, como nos contos de terror mais amedrontadores, (por um sinistro e esvoaçante mordomo em libré de morcego) por alguns meses nosso mundo parece ter saído dos trilhos. Após décadas de aprendidas e afiadas anatomias da modernidade e seus mitos, o “risco global” finalmente – e repentinamente – revelou-se aqui e agora [...]. No clamor deste “drama grandioso” no qual dia a dia nossa carne é marcada a ferro quente, que espaço resta para teatro inútil – senão aquele que traça fugazes e hipotéticos mapas de nossos “pesadelos” hamletianos, de maneira a tentar encontrar uma possível (apesar de muito precária e ainda não aberta, mas bem aberta) ordem na realidade, contando histórias? [...] O peso do mundo nas coisas é também, e acima de tudo, uma festa teatral, uma reflexão sobre o poder e a função da imaginação (mimética ou não) no relacionar-se à realidade, como é. Sobre tornar-se uma comunidade. Sobre estar em suspenso, como no teatro, como na vida. Juntos, uma vez mais, convocados aqui, esperando que tudo isto finalmente se transforme em outra coisa, unidos, determinados, fatais, acesos, retardatários, amedrontados, tão corajosos, tão unidos, tão separados, tão preocupados e tão descuidados, doentes, saudáveis, vivos, mortos, juntos, uma vez mais. Venham! Todos vocês são bem-vindos! Era uma vez (talvez)...”

Claudio Longhi deve ser agradecido pelo que fez nos últimos anos na ERT e deve-se desejar-lhe um sincero “boa sorte” pelo desafio emocionante e difícil que o aguarda no Piccolo Teatro em Milão.

☆

Referência (citada nas notas):

- BENEDETTO, A. **Brecht e il Piccolo Teatro: una questione di diritti**, Mimesis, 2016.
- CAVAGLIERI, L. (a cura di), **Il Piccolo Teatro di Milano**, Bulzoni, 2002.
- DOBLIN, A. **Fiaba del Materialismo**, Ibis, 1994.
- DOBLIN, A. **Traffici con l'aldilà**, Adelphi, 1997.
- GUAZZOTTI, G. **Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano**, Einaudi, 1965.
- LOCATELLI, S. **Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano**, Centro delle Arti, 2015.

- LOCATELLI, S.; PROVENZANO, P. (a cura di), **Mario Apollonio e il Piccolo teatro di Milano**. Testi e documenti, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017
- MELDOLESI, C. **Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi**, Bulzoni, 1984.
- TANTANIAN, A. **Il peso del mondo nelle cose**, Luca Sossella Editore, 2020.
- VIANELLO, D. Gombrowicz's and Ronconi's Pornography without Scandal, the Novel Effect: Mimesis and Diegesis in Scene, in «**European Stages**», IV, 1, 2015, pp. 1-11
- VIANELLO, D. Teatro e romanzo..., in «**Biblioteca Teatrale**», 113-114, gennaio-giugno 2015, pp. 93-108.

Notas

- 1 Com relação à história do Piccolo Teatro di Milano, deve-se referir particularmente a G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano* (Turin: Einaudi, 1965); L. Cavaglieri (ed.), *Il Piccolo Teatro di Milano*, (Bulzoni, 2002); A. Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro: una questione di diritti* (Mimesis, 2016); S. Locatelli, P. Provenzano (eds.), *Mario Apollonio e il Piccolo teatro di Milano. Testi e documenti* (Edizioni di Storia e Letteratura, 2017). De um ponto de vista crítico, as páginas que Claudio Meldolesi dedica ao desenvolvimento de Grassi e Strehler e à fundação do Piccolo Teatro permanecem essenciais em muitos sentidos: cf. Id., *Fondamenti del teatro italiano* (Bulzoni, 1984).
- 2 Entre as principais publicações de Longhi, ver os volumes *La drammaturgia del Novecento Tra romanzo e montaggio* (Pisa: Pacini, 1999), *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento* (Pacini, 2001), *L'Orlando furioso* di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi (ETS, 2006).
- 3 Em 26 de janeiro de 1947 o conselho municipal anunciou o estabelecimento do "Piccolo teatro della città di Milano", instituindo sua localização no Palazzo Carmagnola na via Rovello n. 2. Como é bem sabido, o nome "Piccolo" refere-se ao tamanho diminuto do teatro.
- 4 Sobre esse assunto ver o estudo recente de S. Locatelli, *Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano* (Centro delle Arti, 2015).
- 5 M. Apollonio, P. Grassi, G. Strehler, V. Tosi, "Lettera programmatica per il Piccolo Teatro della città di Milano", in *Il Politecnico*, January-March 1947, n. 35, p. 68. Ver S. Locatelli, P. Provenzano (eds.), *Mario Apollonio and the Piccolo teatro di Milano. Testi e documenti* (Edizioni di Storia e Letteratura, 2017), pp. 115-28. "Politecnico" era uma das principais revistas (primeiro semanal, depois mensal) de política e cultura que surgiram na Itália no período do imediato pós-guerra, fundada pelo escritor Elio Vittorini e publicada em Milão por Einaudi de setembro de 1945 (ano I, n. 1) a dezembro de 1947 (n. 39).
- 6 Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Novecento: registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo* (Sansoni, 1985).
- 7 C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda: invenzioni sprecate del teatro italiano* (Buzoni, 1987).
- 8 N.T.: Em italiano o termo "teatro de prosa" é usado para descrever o teatro em sentido estrito, em contraposição, por exemplo, à dança e à ópera, chamada de "teatro lírico".
- 9 A Fundação de Teatro Emilia Romagna foi criada em 1977 como um centro de produção teatral, com a intenção de fomentar o teatro em prosa na região. Seus espaços de produção são o Teatro Storchi e o Teatro delle Passioni em Modena, o Teatro Arena del Sole em Bolonha e o Teatro Bonci em Cesena. Por decreto da municipalidade de Emilia e da ATER (Associação de teatro Emilia Romagna), a ERT converteu-se numa entidade autônoma em 1991, e então tornou-se uma Fundação em 2001. Em 2015 foi reconhecida como teatro nacional e, além do setor de prosa, também dedica espaço à dança.
- 10 Vale a pena mencionar aqui particularmente o projeto "Prospero", uma rede cultural europeia inaugurada em 2007 com o objetivo de desenvolver o diálogo intercultural através da mobilidade de artistas ou técnicos, do intercâmbio e da disseminação de produções culturais. O projeto foi concebido com o objetivo de promover a circulação de obras e artistas, fomentando uma herança cultural comum e ao mesmo tempo encorajando o diálogo intercultural e promovendo culturas diferentes, contribuindo para o desenvolvimento da cidadania europeia. O projeto incluiu a Emilia Romagna Teatro Fondazione (Itália), o Théâtre Nationale de Bretagne (França), o Théâtre de la Place (Bélgica), o Centro Cultural de Belém (Portugal), a Tutkivan Teattertyön Keskus (Finlândia), e a Schaubühne (Alemanha).
- 11 Inaugurado em 2005 pela Emilia Romagna Teatro Fondazione, o "Festival Vie" acontece em Bolonha, Modena, Carpi e Vignola. O evento é dedicado à cena contemporânea e seu reflexo nas formas teatrais e nas expressões artísticas que gravitam em torno do teatro, da dança, da performance e da música, tentando capturar suas mais novas manifestações, com o objetivo de delinear o mapa do território teatral - internacional e nacional - e desenvolver seus protagonistas.
- 12 A. Tantanian, *Il peso del mondo nelle cose*, Luca Sossella Editore, 2020. Alejandro Tantanian, da Argentina, é um dramaturgo, diretor, cantor, professor e tradutor; de 2017 a 2020 ele dirigiu o TNA / Teatro Nacional Argentino – Teatro Cervantes em Buenos Aires. Como dramaturgo, Alejandro Tantanian foi premiado no Brasil, Uruguai, França, Espanha, Bélgica, Áustria e Alemanha. Suas peças estão traduzidas ao português, inglês, francês e alemão. Suas encenações foram apresentadas em inúmeros festivais

internacionais de teatro, recebendo numerosos prêmios. Ele fez parte do coletivo de autores "Caraja-ji" (iniciando uma colaboração frutífera com Daniel Veronese, uma das figuras chave do teatro de Buenos Aires no período pós-ditadura) e do "El Periférico de Objetos" - um "paradigmático" grupo independente do teatro experimental argentino (fundado com Rafael Spregelburd e Mónica Duarte). Durante seus três anos no leme do TNA, ele transformou radicalmente a cara do Cervantes em Buenos Aires, imprimindo uma estética nova e facilmente reconhecível, e dando espaço a peças tanto de autores estabelecidos quanto emergentes tais como Rafael Spregelburd, Mariano Tenconi Blanco, Emilio García Wehbi.

13 NT.: Não foram encontradas versões em português das duas

obras de Döblin. Traduções literais dos títulos originais, Märchen vom Materialismus e Reiseverkehr mit dem Jenseits, seriam: Conto de fadas do materialismo e Intercâmbio com o além.

14 A. Döblin, *Fiaba del Materialismo*, Ibis, 1994 (título original: Märchen vom Materialismus).

15 A. Döblin, *Traffici con l'aldilà*, Adelphi, 1997 (título original: Reiseverkehr mit dem Jenseits).

16 Ver Daniele Vianello, "Gombrowicz's and Ronconi's Pornography without Scandal, the Novel Effect: Mimesis and Diegesis in Scene", in *European Stages*, IV, 1, 2015, pp. 1-11; Daniele Vianello, "Teatro e romanzo ...", in *Biblioteca Teatrale*, 113-114, gennaio-giugno 2015, pp. 93-108.

D

RAMATURGIA
LATINO-
AMERICANA

★ GRANDE TEATRO INDÍGENA: A TRAGÉDIA DE RABINAL¹

Manuel Galich (1913-1984)

Tradução de Hugo Villavicenzio

O Rabinal Achi talvez seja o mais admirável exemplo de conservação integral de um texto literário pela via da tradição oral. No panorama do teatro indígena das Américas, esta obra surge como única sobrevivente, como se de todas as grandes metrópoles pré-colombianas tivesse ficado apenas um único edifício majestoso, como uma grandiosa e solitária estrutura depois da catástrofe física ou social. Surge [para mim] espontaneamente associada à imagem extraordinária de Tiahuanaco, única no majestoso cume andino a quatro mil metros de altura sobre o nível do mar.

A singularidade desta obra não consiste apenas em sua [capacidade de] sobrevivência. Depois de publicada em Paris pelo abade [Charles Étienne] Brasseur de Bourbourg, Georges Reynaud, na época diretor [da cátedra] de Altos Estudos sobre religiões pré-colombianas da Sorbonne, declarou o Rabinal Achi **“peça única do antigo teatro ameríndio que tem chegado até nós”**. Acrescentando que não tinha encontrado nela, tanto na forma quanto no conteúdo, **“o menor indício de palavra, ideia ou acontecimento de origem europeia”**. Temos que fazer aqui duas ressalvas, a primeira é que não pretendo ignorar o drama quéchua Ollantay, nem muito menos subestimar seu valor, como terei ocasião de fazê-lo. A outra, é que segundo Carrol E. Mace, ainda existem outros dramas-dança (como os denomina) a que assistiu, recopilou em língua quiché e mandou traduzir para o espanhol, quando esteve no povoado de Rabinal, na Guatemala, em 1957.

O Rabinal foi durante trezentos anos, nos três séculos de colonização, uma expressão de “teatro clandestino”. De outra forma não teria sobrevivido, nem teria conseguido preservar sua pureza original. Até o século passado [XIX] viveu na mente de sucessivas gerações que o memorizavam e representavam no isolado povoado de Rabinal, da província de Verapaz, na Guatemala. O último depositário desse legado literário dos seus antepassados foi Bartolo Zis, quem fez a primeira versão escrita em quiche deixando constância disso numa breve nota: **“Aos vinte e oito de outubro de 1850 tenho transcrito o original do Baile del Tun, propriedade de nossa cidade San Pablo Rabinal, com a finalidade de deixar esta minha lembrança aos meus filhos para que, de agora em diante permaneça com eles. Amém.”** Seis anos depois, o abade Brasseur de Bourbourg assistiu a uma representação e obteve o texto do próprio Bartolo Zis, que traduzido ao francês [o abade] fez publicar em Paris com o título inadequado de Rabinal Achi, que tem se perpetuado.

Os descendentes de Bartolo Zis conseguiram conservar a sua herança mantendo a tradição e a letra do Baile del Tun. O drama continuou vivendo, e vive ainda hoje, incorporado agora à literatura universal como uma das suas mais raras e brilhantes obras. As inúmeras edições e traduções representam a fase culta de sua história, o que não impede que a outra, a da conservação memorizada pelo povo, também continuasse mantendo sua vitalidade durante os últimos 120 anos. Isso é o que demonstram as representações contemporâneas

dos índios de Rabinal, os que certamente, não têm conhecido nenhum texto escrito por pertencerem ao setenta por cento dos analfabetos que existem da Guatemala.

A tragédia foi apresentada no ano de 1955, durante o Festival de Arte e Cultura auspiciado pelo Instituto Indigenista da Guatemala. O diretor indígena, Estevão Xolop Xucup e os atores principais sabiam o texto de memória porque o tinham aprendido com seus pais. Conheciam também o ritual da representação **“exatamente nos moldes da tradição”**. O ritual é ancestral e estritamente religioso, estabelecendo normas como a continência sexual [dos atuantes] trinta dias antes e trinta dias depois da representação, invocações e oferendas aos **“espíritos das alturas”** para serem benevolentes, incensórios e preces às cinco montanhas citadas na peça. Segundo o mito, o rei Hobtoh ainda mora numa caverna de uma das cinco montanhas, com sua filha Tzan Cam e seu cortejo de guerreiros águias e jaguares, todos eles personagens da tragédia. Os ensaios consumiram mais de quatro meses **“porque a maioria dos atores não sabia ler e não conseguia memorizar o texto estudando individualmente”**. [Francisco Rodriguez Rouanet: Notas sobre uma representação atual do Rabinal Achi ou Baile del Tun.] **“Antes de começar o ensaio, cada ator rezava no seu próprio altar, bebia um gole ritualístico de aguardente e fazia o sinal da cruz.”** Finalmente, o figurino, as máscaras, o tambor e as trombetas fazendo parte do acompanhamento musical – que tinham quinhentos anos, segundo Xolop e os músicos – foram objeto de **“vigília”** na noite da véspera da representação.

Carrol E. Mace também assistiu a uma representação no ano de 1957. Os três relatos, o de Basseur de Bourboug, de 1856, o de Rodriguez Rouanet, de 1955 e o de Mace, em 1957, são coincidentes. Isto demonstra fidelidade na conservação da tradição dramática feita pelos indígenas de San Pablo Rabinal. Mace afirma que viu outros dramas, dentre eles o Patzca, **“que com**

certeza tem origem pré-colombiana”. A sua observação final é oportuna: **“Depois da conquista, o Rabinal Achi talvez tenha sofrido algumas mudanças nos diálogos e na encenação, mas, mesmo assim, deve ser considerado autêntico e possui enorme importância enquanto sobrevivente de uma forma dramática que certa vez floresceu em Mesoamérica.”** [Mace: Nova e mais recente informação sobre os dramas dançados em Rabinal e descobrimento do Rabinal Achi.]

O argumento [da peça] tem características épicas. Remete às lutas da oligarquia quiché por submeter outros povos para fazê-los pagar tributos, e a luta destes para livrar-se de pesadas obrigações. Neste caso, especificamente, os rebeldes são os rabinales, a etnia quiché alheia ao clã aristocrático, cuja menção encontra-se num parágrafo do Popol Vuh sobre as conquistas militares do rei Quikab. Eis aqui a carga pesada, causa principal da guerra: **“Não foram preparados aqui [em Rabinal] os dez carregamentos de cacau simples e os cinco de cacau especial como tributo ao meu senhor, ao meu chefe Balam Acab, Iqui Balam e Balam Quitzé, nomes dos emissários e sentinelas dos muros da minha fortaleza?”** É bom lembrar que o cacau era moeda de troca nas transações econômicas mesoamericanas.

Dois heróis protagonizam a luta entre ambos os povos, [são] verdadeiros personagens trágicos pela sua nobreza, pelos elementos formais que integram a ação, pelo tom elevado dos diálogos, pelas paixões expressadas e pela fatalidade do destino preestabelecido de um deles: o Varão, Ahau ou Achi de Quiché, príncipe de Cunén e Chajul. Seu rival é o vencedor Varão, Ahau ou Achi de Rabinal, filho do rei Hobtoh. A ação desenvolve-se alternando longos diálogos, entoados heroicamente, próprios do estilo indígena, com danças onde participava o coro, acompanhadas das notas longas dos pífanos e do ritmo monótono do tun, que só muda de acordo com o personagem que fala. Por causa [das unidades] de ação e lugar, a peça está dividida em quatro cenas: duas internas e duas externas.

A representação começa com a dança aguer-rida do Achi de Rabinal e um coro de 24 guerreiros, 12 águias e 12 jaguares. O Achi de Quiché interrompe a dança desafiando ao de Rabinal. Envolvem-se num combate, sempre de forma dançada, que acaba quando o quiché é capturado pelo seu rival. Ambos reclamam das suas recíprocas provocações, quer dizer, das razões de cada um deles, de cada povo, para lutar com seu adversário. Uma característica do reiterativo estilo literário indígena, chamado por alguns de “**paralelismo**”, assim como o uso metafórico dos números mágicos 13 e 20 na aritmologia das culturas de filiação maia, ficam evidentes nesta fala do achi quiché:

Suas palavras afirmam, certamente, que não consegui me apropriar, entre o céu e a terra, das suas belas montanhas, dos seus formosos vales! Que foi em vão, que foi inútil a minha vinda aqui, durante muitos dias, durante muitas noites, embaixo do céu e acima da terra [...] Lá, fiz redobrar o tambor ao gosto do meu coração, durante 13 vezes 20 dias, durante 13 vezes 20 noites, porque não tinha conseguido me apossar, embaixo do céu, acima da terra destes formosos vales.

O prisioneiro tenta despertar a ambição de seu captor comprando a sua liberdade, oferece em troca fabulosas riquezas: metal amarelo, metal branco, a ponta de pedra de sua lança, seu escudo, sua borduna yaqui, seu machado yaqui, suas grinaldas, suas sandálias. “Trabalharia para ti, seria dócil como seus vassalos, como seus súditos, aqui embaixo do céu e acima da terra.” Mas, o Achi de Rabinal recusa a oferta com suprema dignidade e lealdade a seu rei e pai.

A segunda cena acontece no interior do palácio de Rabinal. O Achi informa ao rei que tem capturado o agressor do seu povo:

Um Varão que tem nos combatido durante 13 vezes 20 dias, durante 13 vezes 20 noites [...] Foi o céu que trouxe, foi a terra que deu, jogando-o contra a ponta da minha lança e a batida do meu escudo. [O Destino.] Eu o tenho amarrado, o tenho laçado com a minha boa corda, com meu laço

bom, com minha borduna e meu machado yaqui, com minha rede, com minhas amarras, com minhas ervas mágicas.

Mas, Hobtoth deseja ganhar para seu séquito este Varão de sangue real quiché. Ele poderia completar o número 13 na sua corte que só tem 12 guerreiros águia e 12 guerreiros jaguar. Quer enchê-lo de presentes e até casá-lo com sua filha Tzam Cam. O Achi de Rabinal que não pode contrariar a majestade do pai, mas também não pode permitir que o rei trocasse um destino do qual ele é o agente manifesto, priva-se de sua dignidade devolvendo-a ao rei de quem a recebeu, num tom acorde com sua hierarquia: “Eis aqui a minha força, a bravura que você me deu, que você concedeu a minha pessoa, a minha boca, a meu rosto. Aqui vou deixar a minha lança e meu escudo. Esconda-os, oculte-os nos seus invólucros, no seu arsenal, que descansem aqui, onde eu também descansarei, porque quando devíamos dormir nós não tivemos o repouso necessário por causa deles.” Mas, Hobtoth fala que só admitirá o Varão quiché no seu palácio e na sua família, se este se humilhar perante ele, lhe render culto e o reconhecer como seu soberano.

Na terceira cena, novamente no campo de batalha, o achi quiché está enlaçado e escuta a condição ignominiosa do achi de Rabinal. Sua resposta também é digna de um Varão, de um ahau. Rechaça a oferta e aceita totalmente seu destino:

Eis aqui as minhas armas para humilhar-me, essas serão minhas armas para ajoelhar-me quando chegue perante a entrada dos grandes muros, da grande fortaleza: o que eu quero o que eu desejo é abater a grandeza e o esplendor do seu senhor, de seu chefe. O que eu quero o que eu desejo é ferir seu pescoço, seu rosto, nos grandes muros, na grande fortaleza, mas, antes o farei com você, Varão de Rabinal.

O prisioneiro é conduzido ao palácio-fortaleza de Hobtoth, na quarta e última cena, onde o rei pronuncia a sentença: “Despeça-se então das suas montanhas, dos seus vales, porque aqui vais morrer, aqui vais desaparecer, embaixo do céu, acima

da terra!” A vítima aceita o destino por ele próprio escolhido e agora sim, antes de morrer, deseja receber tudo o que lhe tinham oferecido para claudicar. Um grande festim de despedida lhe é oferecido. Bebe na própria taça do rei, um crânio, e então pronuncia um brinde terrível e sarcástico, de tocante grandeza macabra perante a morte.

São estes seus pratos? É esta sua taça? Mas, este é crânio do meu avô, este é o crânio do meu pai, isso é o que vejo, isso é o que olho! Mandarás burilar minha cabeça? E quando cheguem meus descendentes, das minhas montanhas, dos meus vales, para trocar cinco fardos de cacau comum, cinco fardos de cacau fino, extraídos das minhas montanhas, dos meus vales, eles falarão: Eis o crânio do nosso avô, eis o crânio do nosso pai? Assim falarão meus descendentes aqui, da manhã até à tarde. Pega também o osso do meu braço para servir de punho à cabaça cheia de pedaços de metal que soará fazendo estrondo em cima dos grandes muros da grande fortaleza. Também será seu o osso da minha perna para ser baqueta do grande tambor que fará tremer o céu e a terra, desde os grandes muros da grande fortaleza.

Depois, pede aos tocadores do tambor e das flautas para executarem “a grande marcha”, a “pe-

quena marcha” das suas montanhas, dos seus vales **“para emocionar o céu, para emocionar a terra”** e solicita ao rei Hobtoh que lhe conceda a “dona das penas de quetzal, a dona dos pássaros verdes, a preciosa esmeralda Tzam Cam, vinda de Carchaj, cuja boca é ainda virgem, cuja face nunca foi tocada, para ele estrear sua boca, seu rosto, para dançar com ela”. Da dança guerreira, posterior ao brinde, segue-se outra de amor simbolizando a posse de Tzam Cam pelo achi quiché. Ainda se faz acompanhar pelos 12 águias e os 12 jaguares, para enterrar suas armas fora da fortaleza e pede e consegue a permissão para ausentar-se durante 13 vezes 20 dias e 13 vezes 20 noites para ir sozinho despedir-se dos seus vales e suas montanhas. Sua volta é a prova de que um destino superior e inexorável o conduz até a morte. Efetivamente, conduzido à pedra de sacrifício é imolado pelo coro de águias e jaguares. Morre como o que tinha sido, como um herói, sem qualquer momento de fraqueza: **“Oh águias! Oh jaguares! Venham, então, cumprir o vosso ofício, cumprir vosso dever, que vossos dentes, que vossas garras me devorem rapidamente, porque tenho sido um Varão valente vindo das minhas montanhas e dos meus vales!”** A dança ritual do coro encerra a tragédia de Rabinal. ☆

Notas

¹ Publicado em *Nuestros primeros padres*. Havana, Casa de las Américas, 1979.

★ RABINAL ACHI ¹

Tradução: Hugo Villavicenzio

O Rabinal Achi foi escrito originalmente em língua quiché e representa uma forma de drama ritual pré-hispânico do século XV pertencente à cultura maia. Foi originalmente conhecido como Xajooj Tun ou Baile do Tum.

Personagens

Hobtoh: Chefe “Cinco-Chuva” – Senhor de Rabinal.

Rabinal Achi: “Varão de Rabinal” – Filho de Cinco-Chuva.

Guerreiro Quiché: “Quiché Vinak” – Filho do Senhor de Quiché.

Xocahau: “A Senhora” – Esposa principal do Senhor de Rabinal.

Princesa U Chuch Gug Raxon Yamanin Xtecok: “A mãe dos pássaros de penas verdes e das Esmeraldas preciosas”.

Ixok-mun: Serva de Rabinal Achi.

Servo de Rabinal Achi.

Doze Águias Amarelas: Guerreiros de Rabinal.

Doze Onças Amarelas: Guerreiros de Rabinal.

Um grande número de outros guerreiros e servos de ambos os sexos também participa da dança. A ação desenvolve-se na fortaleza do “Fogo reunido pela víbora irascível que sobe rastejando”.² As cenas I e III acontecem na frente da fortaleza e as cenas II e IV no interior.

Cena I

Exterior da fortaleza. Rabinal Achi dança rodeado por seus guerreiros Águias e Onças Amarelas ao som do tambor e das trombetas. De repente, surge o Guerreiro Quiché que pula no meio do círculo dançante e fala enquanto dança empunhando sua lança curta tentando atingir a cabeça do Rabinal Achi.

Guerreiro Quiché Venha, príncipe depravado,³ príncipe odioso! Será este o primeiro inimi-

go a quem não consigo cortar o tronco nem tirar a seiva, o Varão de Rabinal, senhor de Chacach, Zaman e Caük? Essas são minhas palavras perante os céus, perante a terra. Por isso não falarei muitas palavras. Que os céus e a terra estejam consigo, aguerrido Varão de Rabinal.

Rabinal Achi (*dança empunhando uma corda com a qual ameaça laçar seu adversário*) Assim seja! Valente guerreiro, Guerreiro Quiché! Assim falou sua palavra perante os céus, perante a terra: “Venha príncipe depravado, príncipe odioso! Será este o primeiro inimigo a quem não consigo cortar o tronco nem tirar a seiva, o Varão de Rabinal senhor de Chacach, Zamani e Caük?” Assim falou sua palavra? Se for verdade que os céus estão aqui, se é verdade que a terra está aqui, você entregou-se⁴ à ponta da minha flecha, ao lenho do meu

escudo, à minha borduna yaqui, ao meu machado yaqui⁵, às minha rede, às minhas ataduras, à minha argila branca, às minhas ervas mágicas, à minha força e minha coragem. De uma forma ou de outra, vou jogar minha corda forte, meu laço forte perante os céus, perante a terra. Que os céus e a terra estejam com você, valente guerreiro, meu prisioneiro, meu cativo! (*enlaça e puxa seu adversário*)

Interrompem-se a música e a dança. Durante um longo silêncio, os adversários encaram-se furiosos. Não há música nem dança durante a próxima fala do Varão de Rabinal, nem durante a resposta do Guerreiro Quiché.

Rabinal Achi Salve guerreiro orgulhoso, meu prisioneiro, meu cativo! Agradeço ao senhor dos céus, ao senhor da terra.⁶ Na verdade, foram os céus que o entregaram, a terra que o entregou à ponta de minha flecha, à canha do meu escudo, à minha borduna yaqui, ao meu machado yaqui, à minha rede, às minhas ataduras, à minha argila branca, às minhas ervas mágicas. Fala, revele onde ficam suas montanhas, onde ficam seus vales, se você nasceu na encosta da montanha ou no fundo do vale. Não é você o filho das nuvens, não é você o filho das tempestades? Você foi ou não foi empurrado pelas lanças, empurrado pela guerra? Isso é o que fala minha palavra perante os céus, perante a terra. Por isso, não falarei palavras demais. Os céus e a terra estejam com você, meu prisioneiro, meu cativo!

Guerreiro Quiché Oh céus, oh terra! Foi realmente isso que falou sua palavra, sua ridícula palavra perante os céus e a terra, perante minha boca e meu rosto? “Que sou um valente, que sou um guerreiro” assim falou sua palavra? Ora essa! Eu sou um valente, eu sou um guerreiro, eu fui empurrado pelas lanças e pela guerra! Mas, eis que sua palavra também disse: “Fale, revele onde ficam suas monta-

nhas, onde ficam seus vales”, assim falou sua palavra. Ora essa! Eu sou um valente, eu sou um guerreiro. Eu falaria para agradá-lo onde ficam minhas montanhas, onde ficam meus vales? Não percebe que nasci na encosta da montanha, na profundidade do vale, eu o filho das nuvens, o filho das tempestades? Ora! Eu falaria, revelaria onde ficam minhas montanhas, onde ficam meus vales? Oh, como as nuvens e tempestades ultrapassam a terra, como ultrapassam os céus! Por isso, não falarei palavras demais, eminente varão dos varões. Varão de Rabinal que os céus e a terra estejam com você!

A música e a dança voltam.

Rabinal Achi Espere, valente guerreiro, meu prisioneiro, meu cativo! Foi isso que falou sua palavra perante os céus, perante a terra? “Ora! Eu falaria para agradá-lo, eu revelaria onde ficam minhas montanhas, onde ficam meus vales? Não percebe que nasci na encosta da montanha, na profundidade do vale, eu, o filho das nuvens, o filho das tempestades?” Não foi sua palavra que falou assim? Se você não falar, se você não revelar onde ficam suas montanhas, onde ficam seus vales, juro pelos céus e pela terra que levarei você amarrado ou esartejado diante do meu Senhor e dono, no interior da nossa ampla fortaleza, dentro de nosso grande palácio. É isso que fala minha palavra perante os céus, perante a terra. Que os céus e a terra estejam com você, meu prisioneiro, meu cativo!

Guerreiro Quiché Oh céus, oh terra! Sua palavra falou perante os céus, perante a terra, que você conseguirá fazer nascer, brotar os termos, as palavras que eu falarei com você perante os céus, perante a terra. Eis como fazê-las nascer, fazê-las brotar para eu falar, eu revelar, onde ficam minhas montanhas, meus vales. “Se você não falar, se você não revelar onde ficam suas montanhas, onde ficam seus

vales, juro pelos céus e pela terra que eu levarei você amarrado ou esquartejado diante do meu Senhor e dono,” assim falou sua palavra perante os céus e a terra. Oh céus, oh terra! Para quem falarei para quem revelarei onde ficam minhas montanhas, onde ficam meus vales? Será para vocês, passarinhos que cantam como os rouxinóis⁷? Eu o valente, o aguerrido Senhor dos yaquis de Cunén, dos yaquis de Chahul? Sim, é verdade que o meu Senhor Balam Quiché desceu dez vezes o caminho de nuvens e de tempestades para chegar às minhas montanhas, aos meus vales. Como fazer então para extrair, como fazer então para arrancar as palavras, os termos que falarei com você perante os céus, perante a terra? Que os céus e a terra estejam com você, Varão de Rabinal!

Rabinal Achi Valente guerreiro, homem dos Cavek Quiché, por acaso você é meu auxiliar, meu irmão mais velho ou meu irmão mais novo? É assombroso! Como poderia meu espírito ter esquecido de ver você, esquecido de olhar você desde os altos muros da ampla fortaleza! Certamente era você que imitava o uivo do coioote e do lobo, o chiado da doninha e o rugido da onça ante os altos muros da ampla fortaleza para emboscar nossos bons jovens, nossos bons súditos, fazendo-os deixar os altos muros da ampla fortaleza para alimentar-se com o mel silvestre amarelo e o mel silvestre verde que é o alimento de nosso velho Senhor Cinco-Chuva. Então, para que tanto alarde, para que tanta ostentação de bravura e coragem como você ostentou? Acaso não foram esses gritos que convidaram, que atraíram nossos doze chefes, a cada um dos doze chefes dos seus doze muros, das suas doze grandes fortalezas. E não era a sua palavra que falava? “Vocês homens livres, 12 valentes homens livres, 12 varões venham ouvir o que dispusemos porque cada um dos seus alimentos, cada uma das suas bebidas foi

diluída, consumida, destruída, desaparecida, como o líquido desaparece na pedra muito porosa. Só a cigarra, só os grilos são os que cantam nos muros, nas fortalezas desses belos jovens, desses belos súditos porque eles não passavam de nove ou dez e hoje não fica ninguém nos muros e nas fortalezas. É por isso que paramos de sacrificar e comer vossos guerreiros, porque agora comemos frituras, feijões grandes, lagostas, papagaios e pratos combinados”. Não foi essa a advertência feita aos nossos chefes, aos nossos guerreiros? Não há nada que consiga ultrapassar seus desejos de arrogância e bravura? E Belehe-Mokoh e Belehe-Chumay⁸ onde sua arrogância e sua bravura se deixaram envolver, fizeram-se enterrar pelos nossos guerreiros, pelos nossos chefes das conhecidas montanhas de Qotom e Tikiran⁹. É aqui que agora você pagará por essa baderna, perante os céus, perante a terra. Você acaba de dizer adeus a suas montanhas, a seus vales, porque nós cortaremos seu tronco, tiraremos sua seiva, perante os céus, perante a terra. Já não conseguirá mais, nem de dia nem de noite, descer ou sair das suas montanhas, dos seus vales. É preciso que você morra aqui, que você despereça aqui perante os céus, perante a terra. Por isso eu vou anunciar esta notícia ao meu Senhor, ao meu amo, nos altos muros, na ampla fortaleza. Assim fala a minha palavra perante os céus, perante a terra. Portanto não falarei palavras demais. Que os céus, que a terra, estejam com você, Senhor dos Cavek Quiché.

Guerreiro Quiché Salve valente varão, o mais respeitado dos varões, Rabinal Achi! Assim falou sua palavra perante os céus, perante a terra? “Então, para que tanto alarde, para que tanta ostentação de bravura e coragem como você ostentou?” Foi assim que sua palavra falou. Na verdade, no começo chamaram ao meu Senhor, chamaram ao meu amo. Esse

foi o único motivo da minha vinda, da minha chegada desde as minhas montanhas, desde os meus vales. Foi daqui que partiu a mensagem para minha chegada, perante os céus, perante a terra; dos muros da comandância do Fogo reunido pela víbora irascível que sobe rastejando, que é o nome, a boca e a cara dos muros desta fortaleza. Não foram ensacados aqui dez carregamentos de cacau¹⁰ e cinco carregamentos de feijão para entregar nos muros da fortaleza do meu Senhor, do meu amo cujo nome, boca e cara é Balam Achi, Balam Quiché? Desde que isso aconteceu, o Chefe Balam Achi, Balam Quiché desejou no ato por esse motivo dar morte aos Chacachs, aos Zamans, ao Senhor de Rabinal, assim como aos Uxs e aos Pokomans. “Atuemos com inteligência. Falem que queremos ver a coragem e a valentia do Chefe das montanhas, do Chefe dos vales Quichés. Que pode vir tomar posse de nossas montanhas, de nossos vales. Venha, meu irmão caçula, venha, meu irmão mais velho. Venha aqui tomar posse destas belas montanhas, destes belos vales, perante os céus, perante a terra. Venha plantar e fazer seus canteiros, aqui onde abundam nossas mudas de pepinos, de nossas abóboras saborosas, de nossos brotos de feijão.” Foi assim que falou seu desafio, seu brado lançado perante nosso Chefe e Senhor. E este foi o rugido, o desafio do meu Chefe e Senhor lançado à continuação: “Salve, salve meu valente, meu varão, vai repelir isso e volte logo, porque uma mensagem, um chamado foi recebido perante os céus, perante a terra. Mostra sua força, mostra seu valor perante os céus, perante a terra, filho da minha flecha, filho do meu escudo, depois volta à encosta da sua montanha, volta ao fundo do seu vale.” Desse jeito chegou o rugido, o desafio do meu Chefe e Senhor. Eu já tinha ido embora. Estava marcando os limites das nossas terras lá onde o sol dorme, onde co-

meça a noite, onde o frio ataca, onde o gelo ataca, em Pam-Ezahaocak,¹¹ como é chamado. Então eu puxei a ponta da minha flecha, o lenho do meu escudo e volvi à encosta da minha montanha, ao fundo do meu vale. Lá, pela primeira vez, lancei meu grito de guerra, lancei meu desafio perante as enfileiradas colinas, perante os enfileirados pinheiros. Fui embora de lá para lançar meu grito de guerra, para lançar meu desafio pela segunda vez no grande bosque, na grande floresta, o terceiro foi para Cabrakán.¹² Fui embora de lá para lançar meu quarto grito, meu quarto desafio no lugar chamado Xol Chacah.¹³ Lá fiquei sabendo que o grande tambor de sangue e o pequeno tambor de sangue estavam sendo batidos pelas doze Águias Amarelas, pelos doze Jaguares Amarelos. Os céus tremiam, a terra tremia por causa do grande estrondo, da grande agitação das doze Águias Amarelas, dos doze Jaguares Amarelos, dos servos e das servas do Varão de Rabinal. Foi lá que começou meu canto perante os céus, perante a terra: “Venha, príncipe depravado, príncipe odioso! Será este o primeiro inimigo ao que não consigo cortar o tronco nem tirar a seiva, o Varão de Rabinal, senhor de Chacach, Zaman e Caük?!” Assim falou minha palavra. O que você vai fazer grande chefe, já que eu não consegui abatê-lo, nem destroçá-lo, já que só consegui falar minha palavra, cantar minha palavra perante os céus, perante a terra, o mais destacado entre os varões, oh Varão de Rabinal?

Rabinal Achi Oh, valente varão, guerreiro dos Quiché! Foi isso que falou sua palavra perante os céus, perante a terra? Estas são as verdadeiras palavras que falou, sem qualquer alteração das palavras faladas: “De verdade, foi daqui que partiu a mensagem, o chamado, de verdade fomos chamados nas montanhas Quichés, nos vales Quichés”. Certamente, não foi nenhuma afronta, nenhuma malda-

de ter chamado ao Balam Achi, ao Balam Quiché para ouvi-lo, já que ele almejava a morte, o desaparecimento dos Chefes de Chacah, de Zaman, de Caüik de Rabinal, pelos Chefes dos Ux e dos Pokoman, aqui perante os céus, perante a terra. “Atuemos com inteligência para conseguir que venha o Chefe das montanhas Quichés, o Chefe dos vales Quichés, com sua valentia, com sua coragem. Que venha aqui tomar posse das belas montanhas, dos belos vales. Que venha plantar e fazer seus canteiros. Aqui onde abundam nossas mudas de pepinos, de nossas abóboras saborosas, de nossos brotos de feijão.” Assim, dessa maneira falou a nossa palavra perante os céus, perante a terra. Foi por isso que você veio nos provocar inutilmente, nos ameaçar em vão, aqui perante os céus, perante a terra. Graças aos céus, graças a terra você mesmo se atirou contra os muros de nossa fortaleza. Foi por isso que nós aceitamos o desafio, aceitamos a guerra, combatendo os de Ux e os de Pokoman. Então, vou lhe confiar a missão para que foi chamado. Vai correndo até o Caminho Real, até a alta montanha onde a águia bebe água, até o lugar chamado Cholo chic Zakehun.¹⁴ Não outorgue o que os corações dos Uxs e dos Pokoman peçam. Não desista de lutar nas suas montanhas, nos seus vales. “Destrói e arrasa tudo, perante os céus, perante a terra.” Foi isso, principalmente, o que minhas palavras falaram. Mas, não foi necessário olhar, nem ver os Uxs nem os Pokomans porque eles viraram moscas, borboletas, saúvas e tanajuras escalando as encostas da montanha chamada Equempek Gamahal.¹⁵ Então, eu dirigi meu olhar, minha vista, perante os céus, perante a terra; foi nesse mesmo instante que avistei os Uxs e os Pokomans. Meu coração desfaleceu, meu coração ficou ferido vendo, olhando você, porque tinha concedido o que os Uxs e Pokomans queriam. Foi

então, que lancei meu grito de guerra, meu desafio contra você. “Hein, hein, valente varão, senhor dos Quichés! Por que deixa de lutar contra os Uxs, contra os Pokomans, nas suas montanhas, nos seus vales? Oh céus, oh terra! Certamente, nos esperávamos nas nossas montanhas, nos nossos vales que você lançasse seu desafio, seu grito contra os Uxs e os Pokomans. Você chamou com seu grito, com seu desafio aos Uxs e aos Pokomans, aqueles que tinham lançado antes seu grito, seu desafio? “Oh, voltem aqui!” “Oh vocês, os de Uxs, os de Pokomans voltem para ouvir as ordens perante os céus, perante a terra” Foi assim que falou sua palavra. Então, os de Ux e os de Pokoman responderam: “Valente varão, Senhor dos Quichés, desiste de lutar nas nossas montanhas, nos nossos vales”. Não foi aqui mesmo que nasceram nossas crianças, nossos filhos? Aqui onde descem as negras nuvens, as brancas nuvens, onde o frio ataca, onde a geada ataca? Embaixo, bem longe, ficam as florestas, os verdes bosques, o cacau amarelo das compras, o fino cacau amarelo, o ouro, a prata, os rendilhados, a ourivesaria, junto aos meus vassallos. Lá estão meus vassallos, lá onde não existe sofrimento para eles, nem total nem parcial; enquanto eles descansam recebem o pagamento em cacau e em cacau fino, porque eles são reideiros, ourives, do amanhecer até o anoitecer. Mas, olhe para os vassallos do maior dos varões, o Rabinal Achi. Só com muito padecimento, com muito sofrimento é que eles obtêm tudo ou parte da sua subsistência desde o amanhecer até o anoitecer. Eles têm uma perna que os leva para diante enquanto a outra os leva para trás; só haverá pernetas e manetas para sempre, entre os sobrinhos e netos do maior dos varões, do Rabinal Achi.” Desse jeito ressoou o grito, o desafio dos Uxs e dos Pokomans por causa da inveja dos seus corações. E você respondeu: “Hein, hein, vocês os de Ux, vo-

cês os de Pokomam! É desse jeito que falam suas palavras perante os céus, perante a terra? Enquanto aos vassalos do varão de Rabinal, nada de bater nos seus rostos por causa dos seus meios de subsistência, nem pelo seu jeito de viver sob a imensidão dos céus, sob os quatro cantos dos céus, na cabeceira da terra, nos pés da terra, num quarto ou em dois quartos, porque eles são fortes, porque eles são aguerridos. Agora, ao contrário, os seus vassalos ficam perdidos, ficam dispersos, eles vão e voltam, eles arranjam-se, sobem suas montanhas, descem seus vales. Talvez um ou dois consigam voltar aos muros da sua fortaleza porque todos os outros foram destruídos, foram perseguidos quando procuravam alimentos e tentavam sobreviver. Já com os vassalos do valente varão, do mais destacado dentre os varões, com o Rabinal Achi é diferente. Se um ou dois saem, um ou dois voltam aos muros da sua fortaleza.” Assim falou a sua palavra para os de Ux, para os de Pokomam. Porém, eis que a minha palavra falou: “Salve, salve valente varão, Chefe dos Quichés! Foi escutado o grito de guerra, o desafio proferido pelos de Ux, pelos de Pokomam. Oh céu, oh terra! Certamente estavam furiosos por ter que deixar esses lugares para meus vassalos, perante os céus, perante a terra. Tem que ser falado que não conseguiram tomar posse de nossas belas montanhas, de nossos belos vales. Muito surpreende que tenha vindo findar aqui seus inúmeros dias, suas inúmeras noites, perante os céus, perante a terra. Que você tenha vindo quebrar a ponta da sua flecha, o lenho do seu escudo, que tenha vindo anular sua força e seu poderio. Nada consegui, e é sabido que não consegui tomar posse de nada, perante os céus, perante a terra. Mas, você sabia quais eram os limites de suas terras, as que terminam nas encostas das montanhas, nas encostas dos vales. Tem que reconhecer que

sou eu, o valente, o varão entre os varões, o Rabinal Achi, quem conseguiu reinar graças aos meus vassalos perante os céus, perante a terra”. Isso é o que fala minha palavra perante os céus, perante a terra. Que os céus e a terra estejam com você, valente varão, valente guerreiro, guerreiro Quiché!

Guerreiro Quiché Oh, céu! Oh, terra! Sua palavra fala a verdade perante os céus, perante a terra, eu não consegui tomar posse das suas belas montanhas dos seus belos vales. Foi inútil, foi em vão eu ter vindo acabar aqui meus muitos dias, minhas muitas noites perante os céus, perante a terra? Minha audácia e minha coragem para nada serviram então? Oh, céu! Oh, terra! Eu fui então até minhas montanhas, até meus vales. Assim fala minha palavra perante os céus, perante a terra. Então escalei a encosta da montanha, desci ao fundo dos vales, lá pelos lados de Camba¹⁶ como é chamado, onde enterrei minhas estacas. Por isso minha palavra falou perante os céus, perante a terra. “Se o Chefe Camba sair, não posso pisá-lo com minha sandália, não posso fazê-lo pagar tributo a ele e a todos os vassalos do importante entre os varões, do varão de Rabinal?” Desse jeito falou, se queixou, meu coração. Porém, se o próprio céu e a própria terra quisessem punir-me, mesmo assim eu tinha que falar minha palavra. De Camba fui enterrar minhas estacas no topo da montanha e do vale Zaktihel,¹⁷ para lançar meu grito de guerra, lançar meu desafio. Ah! Oh, céus! Oh, terra! É verdade que aqui não tomei posse de nada, perante os céus, perante a terra? Desci logo dali para o recôncavo do rio, então vi a terra recém-semeada e a que já tinha dado frutos, a terra onde o milho floresce e amarela em espigas, assim como o feijão branco, o feijão amarelo e os de todo tipo. Então falou minha palavra perante os céus, perante a terra. “Será que não posso ter um pouco da terra recém-semeada e da que já

deu frutos, com ajuda da ponta da minha flecha e do lenho do meu escudo?” Então afundei minhas sandálias na terra recém-semeada e na que já tinha dado frutos e tomei posse delas. De lá fui logo enterrar minhas estacas pelos lados de Xtincurun em frente a Ximbal Há.¹⁸ Também fui embora dali, fui enterrar minhas estacas pelos lados de Quezentun¹⁹ onde o desejo do meu coração mandou que ficasse tocando o tambor durante 13 vezes 20 dias, 13 vezes 20 noites, por eu não ter conseguido perante os céus, perante a terra tomar posse das belas montanhas, dos belos vales. Assim falou minha palavra perante os céus, perante a terra. Ah, céus! Oh, terra! É verdade que não consegui tomar posse de nada aqui perante os céus, perante a terra; que foi inútil, que meus muitos dias e minhas muitas noites acabarão em vão. Assim falou minha palavra perante os céus, perante a terra. Vim então para resolver com a força e a potência do meu braço, mas minha valentia e minha bravura não serviram para nada. Assim falou minha palavra perante os céus, perante a terra: “Vai embora para suas montanhas, para seus vales”. Foi isso que falou minha palavra. Depois escalei a encosta da montanha, desci na profundidade do vale, assim falou minha palavra. Que os céus e a terra estejam com você, o melhor dentre os varões, varão de Rabinal!

Rabinal Achi Ah, valente varão, Senhor dos Quichés! Cadê meus jovens, cadê meus súditos? Por que atraiu meus jovens, meus súditos? Você não tinha nada que mexer com eles. Tinha que deixá-los nas suas montanhas, nos seus vales. Se você não os devolver, com a permissão dos céus e da terra, vou desarranjar céus e terra. Assim berrou meu desafio porque eu tinha ido embora, estava ocupado em enterrar estacas nas minhas terras nos lados chamados de Mucutzunum,²⁰ quando você raptou meus jovens, meus súditos, ajudado pela ponta da sua flecha, ajuda-

do pelo lenho do seu escudo, sem que o bater do seu coração ouvisse meu grito de guerra, ouvisse meu desafio. Então percorri as encostas das montanhas, as encostas dos vales e enterrei minhas estacas num lugar chamado Pan-Ahachel.²¹ Foi lá que lancei meu grito de guerra, meu desafio contra você. Foi então que você soltou meus jovens, meus súditos no lugar chamado Nim Che e Cabrakan Paraveno, propositalmente a pouca distância das montanhas Quichés, dos vales Quichés. Eles voltaram de lá, escalaram as encostas das montanhas, desceram as encostas dos vales; eles voltaram com um buraco no estômago, com a barriga vazia, porém não regressaram aos seus muros, às suas fortalezas, eles se estabeleceram no lugar chamado Panamaka.²² Então você veio raptar meu Chefe, meu Senhor, lá nas fontes termais de Tohil²³. Eu não tinha ido embora, estava prestes a enterrar minhas estacas lá nas terras chamadas de Tzam-Ha e Quilavach-Abah.²⁴ Então deixei meu olhar, meus olhos contemplarem o rosto dos céus, o rosto da terra. Enorme era o horizonte por onde desfilavam as nuvens, por onde girava o nevoeiro por cima dos altos muros da ampla fortaleza; foi lá que lancei meu grito de guerra, meu desafio perante os céus, perante a terra. Minha palavra falou assim: “Salve, salve valoroso varão, Senhor dos Quichés! Por que raptou meu Chefe, meu Senhor, por que o furtou do interior dos altos muros da ampla fortaleza? Você não tinha nada que fazer isso com ele. Deixe-o então voltar para os altos muros da ampla fortaleza!” Foi assim que falou minha palavra, mas seu coração não se deixou comover ao ouvir meu grito de guerra, meu desafio. Minha palavra também falou: “Se você não libertar meu Chefe, meu Senhor, juro pelos céus, juro pela terra, que eu desarranjarei céus e terra com a própria ajuda dos céus e da terra”; assim falou minha palavra. Mas, seu coração

não se deixou comover ao ouvir meu grito de guerra, meu desafio. Então, eu escalei as altas encostas das belas montanhas, dos grandes e belos vales, e fui enterrar minhas estacas no interior dos altos muros da ampla fortaleza. Mas, só consegui ver apenas o vasto horizonte onde desfilavam as nuvens, onde girava o nevoeiro por cima dos altos muros da ampla fortaleza. Tão somente cantava a cigarra, só o grilo guizalhava nos altos muros da ampla fortaleza. Meu coração desmaiou, meu coração desfaleceu, mas eu escalei as encostas das montanhas, venci os vales até chegar às montanhas Quichés, aos vales Quichés até conseguir encontrar meu Chefe, meu Senhor, completamente aprisionado pela pedra e pela cal. Joguei-me então com a ponta da minha flecha, com o lenho do meu escudo, com minha borduna yaqui, com meu machado yaqui, com minha valentia e minha coragem. Então, vi meu Chefe, meu Senhor totalmente abandonado, cativo da pedra e da cal. Tirei-o dali com ajuda da ponta da minha flecha e o lenho do meu escudo. É bom falar que se eu não chegasse ali, certamente você teria cortado o tronco e tirado a seiva do meu Chefe, do meu Senhor, na montanha Quiché, no vale Quiché. Foi desse jeito que voltei a vê-lo, com ajuda da ponta da minha flecha e o lenho do meu escudo consegui levar de volta meu Chefe, meu Senhor ante os muros da nossa fortaleza. Não foi você mesmo quem atacou dois ou três povoados, a cidade dos barrancos de Balamvac,²⁵ cujo chão arenoso crepita sob os pés; da cidade de Calcaraxah,²⁶ na de Cunu,²⁷ e na de Gozibal Tagah Tulul,²⁸ lugares que correspondem a esses nomes? Quando é que seu coração deixará de ser ciumento, invejoso da minha valentia e da minha bravura? Mas, você vai pagar por isso aqui perante os céus, perante a terra. Vou anunciar sua presença ao meu Chefe, ao meu Senhor, aqui nos altos muros

da ampla fortaleza. Você acaba de dizer adeus a suas montanhas, a seus vales, porque aqui cortaremos seu tronco, aqui tiraremos sua seiva perante os céus, perante a terra. Será assim mesmo. Por isso, já não falarei palavras demais. Que os céus e a terra estejam com você, Senhor dos Quichés!

Guerreiro Quiché Salve valoroso varão, Rabinal Achi! É isso que fala sua palavra perante os céus, perante a terra? Não mude as palavras que você falou perante os céus, perante a terra, na minha frente, na minha cara. Tem que falar que eu mal interpretei no começo as ordens do meu Chefe, do meu Senhor. “Eles chamaram, eles nos desafiaram”. Assim falou a palavra de nosso Chefe, de nosso Senhor de Teken Toh (Montão de Chuvas), de Teken Tohax (Montão de Quartzo), de GumarmAchi (Cabaças Buriladas) de Taktazib (Bosque Enfeitado), Taktazimach (Poste Enfeitado), Cuxuma Ah (Cacho de Caniços), de Cuxuma Ho (Cacho de Lagoas), de Cuxuma Civan (Cacho de Ribanceiras), de Cuxuma Cab (Cacho de Terras), de Cuxuma Tziquin (Cacho de Pássaros). Esses são os nomes dos povoados, a boca e a cara de nosso Chefe, de nosso Senhor. “Oh, venham! Os doze valorosos varões venham ouvir as ordens”. Foi assim que falou sua palavra, primeiro para eles e depois para você, por causa da ruína e do desperdiço, da desordem que reinava ali nos postos e nos cargos públicos. Nos altos muros da ampla fortaleza só estão nove ou dez vassalos nos altos muros da ampla fortaleza. Assim falou sua palavra para eles e para você. Como eu não tinha conseguido tomar posse de nada por aqui e por causa da inveja do meu coração forcei, obriguei que viessem comigo esses belos jovens, esses nobres jovens, enquanto eles estavam distraídos nos bambuzais procurando as colmeias de mel amarelo, de mel verde. Quando os vi, a

minha palavra perguntou perante os céus, perante a terra: “Não será que posso raptar esses belos jovens, esses nobres jovens, para que se estabeleçam nas minhas montanhas, nos meus vales?” Minha palavra respondeu: “Eu os levarei ante meu Chefe, meu Senhor, nas montanhas Quichés, nos vales Quichés”. Minha palavra falou: “Então, aqui tem um pouco dessas terras recém-semeadas e das que já deram frutos, das espigas abertas de milho branco, do feijão amarelo e do feijão branco”. Voltei dali para o lugar chamado Pan Cakil (No Fogo) porque meu coração estava com os belos jovens, com os nobres jovens. Foi por isso então, que você lançou seu grito, lançou seu desafio. Então chorou meu coração, gemeu meu coração ao ouvir seu grito, seu desafio. Mas, depois os libertei, lá nos lugares chamados Nim-Che, Cabrakán Pan-Araveno. Faltava pouco para que os belos jovens, os nobres jovens chegassem às minhas montanhas, aos meus vales, às montanhas Quichés, aos vales Quichés. Desse jeito foram embora, voltaram os belos jovens, os nobres jovens, com suas barrigas secas, com suas panças vazias. Eles continuaram sua marcha pelas encostas das montanhas, pelas encostas dos vales. Contudo, eles não conseguiram chegar até seus muros, até sua fortaleza; acabaram se estabelecendo no lugar chamado Panamaka. Certamente, eu fui quem agiu mal raptando seu Chefe, seu Senhor, lá nas termas quando ele tomava banho, eu o raptei ajudado pela ponta da minha flecha, ajudado pelo lenho do meu escudo. Adentrei-o nas minhas montanhas, nos meus vales, nas montanhas Quichés, nos vales Quichés por causa da inveja do meu coração, porque não consegui tomar posse de nada perante os céus, perante a terra. Então, eu o aprisionei no muro de pedra e cal, eu encarcerei seu rosto com pedra e cal. Tenho que admitir que não foi algo bom porque sua

palavra falou: “Você destruiu vários povos conhecidos, as cidades com ribanceiras de Balamvac, onde o chão arenoso resoa sob os pés; a de Chi-Calcararaxah, a de Chi Conu, a de Gozibal-Tagah-Tulul”. Certamente, agi mal então por causa da inveja do meu coração, e pagarei agora por isso perante os céus, perante a terra. Já não há mais palavras na minha boca, nem no meu rosto. Apenas o esquilo, apenas o pássaro aqui na minha frente talvez assoviem para você, oh grande Chefe. Não foi a sua palavra que falou também? “Vou anunciar a notícia da sua presença ao rosto do meu Chefe, do meu Senhor, nos altos muros da ampla fortaleza. Você falou adeus às suas montanhas, aos seus vales, porque aqui tiraremos sua seiva, cortaremos seu tronco perante os céus, perante a terra”. Assim falou sua palavra. Mas, não poderíamos chegar a um acordo agindo como dois irmãos? Eu enriqueceria você, eu enfeitaria você com meu ouro, com minha prata, com a ponta da minha flecha, com o lenho do meu escudo, com minha borduna yaqui, com meu machado yaqui, até com meus louros e minhas sandálias. Eu trabalharia aqui, seria seu vassalo, aqui perante os céus, perante a terra, como garantia soberana de você não me deixar voltar as minhas montanhas, aos meus vales. Isso é o que fala minha palavra perante os céus, perante a terra. Que os céus e a terra estejam com você valoroso varão, o melhor entre os varões, Rabinal Achi!

Rabinal Achi Salve valoroso varão, Chefe Quiché! Não foi a sua palavra que falou perante os céus, perante a terra? “Eu enriqueceria você, eu enfeitaria você com meu ouro, com minha prata, com a ponta da minha flecha, com o lenho do meu escudo, com minha borduna yaqui, com meu machado yaqui, até com meus louros e minhas sandálias. Eu trabalharia aqui, seria seu vassalo, aqui perante os céus, perante a terra”. Foi as-

sim que sua palavra falou. Mas então, eu vou ter que falar no rosto do meu Chefe, do meu Senhor? “Um valoroso varão que combateu contra nós nos altos muros da ampla fortaleza durante 13 vezes 20 dias, durante 13 vezes 20 noites, que não deu descanso ao nosso sonho, de repente me deixou rico com seu ouro, com sua prata, com sua borduna yaqui, com seu machado yaqui, até com seus louros e suas sandálias”. Eu ia falar no rosto do meu Chefe, do meu Senhor, que depois o deixei voltar às suas montanhas, aos seus vales? Eu vou falar isso no rosto do meu Chefe, do meu Senhor? Sendo que eu sou bem provido, bem abastecido pelo meu Chefe, pelo meu Senhor. Tenho ouro e prata, tenho a ponta da minha flecha e o lenho do meu escudo, minha borduna yaqui, meu machado yaqui. Eu sou bem provido, bem abastecido pelo meu Chefe, pelo meu Senhor nos altos muros da ampla fortaleza. Por isso, vou anunciar a notícia da sua presença nos altos muros, na ampla fortaleza do meu Chefe, do meu Senhor. Se meu Chefe, meu Senhor permitir que volte a suas montanhas, a seus vales, se meu Chefe permitir, então eu deixarei que você vá até suas montanhas e seus vales. Sim, se meu Chefe falar isso eu deixo você ir. Mas, se meu Chefe, meu Senhor falar: “Traga-o diante da minha boca, diante do meu rosto, porque quero ver até que ponto a boca e o rosto dele são os de um valoroso varão”. Se meu Chefe, meu Senhor falar isso, eu aviso você. Assim fala minha palavra perante os céus, perante a terra. Que os céus e a terra estejam com você, valoroso varão, Chefe Quiché!

Guerreiro Quiché Muito bem, que assim seja! Valoroso varão, Rabinal Achi, se você tem que anunciar a notícia da minha presença no rosto do seu Chefe, nos altos muros, na ampla fortaleza, pode anunciar. Que os céus e a terra estejam com você, o melhor entre os varões, Rabinal Achi.

Cena II (adaptação)

No interior da fortaleza, o chefe Hobtoh está sentado no seu trono, cujo respaldar é trabalhado com adornos ancestrais. Ao seu lado encontra-se a rainha Xocahau e a princesa U Chuch Gug. Eles estão rodeados de criados, guerreiros águia e jaguares.

Rabinal Achi Salve meu Rei! Salve minha Rainha! Agradeço aos céus, agradeço à terra e ao nosso chefe que nos protege embaixo do dossel de plumagem verde, desde o interior dos largos muros deste grande palácio. Aqui se encontra o valente guerreiro contra quem lutamos durante duzentos e sessenta dias e duzentas e sessenta noites. Aquele que não deixou repousar o nosso sonho, aquele que nos foi entregue pelos céus e pela terra, aquele que se jogou contra a ponta da minha flecha, contra o lenho do meu escudo. Eu o enlacei com minha corda branca, o atingi com minha borduna e meu machado, com meu tabaco mágico. Fiz o valente guerreiro falar o nome das suas montanhas, dos seus vales para mim. Era ele quem imitava o uivo do chacal, o rugido da onça, o resmungar da raposa lá fora, além dos muros da fortaleza, tentando atrair e espionar nossos jovens guerreiros. Foi este valente, este herói, o que causou a morte de dez dos nossos jovens, o que sequestrou vossa majestade das termas onde se encontrava. O valente guerreiro que destruiu três aldeias próximas a Balamvac, onde as areias do chão ressoam como seu nome. Quanto tempo meu coração vai esperar para satisfazer o desejo de punir esta fera audaciosa? Acaso não recebemos queixas dos príncipes de Teken Toh, de Teken Tihax, de GumarmAchi, de Taktazib, de Taktazimak, de Cuxumaah, de Cuxum Zivan, de Cuxoma Cho, de Cuxumacab e de Cuxuma Tziquin? Então, aqui está ele, peran-

te os céus e perante a terra, aquele que veio pagar por seus crimes. Aqui, entre os céus e a terra, cortaremos a sua estirpe. Oh meu senhor, chefe Hobtoh!

Chefe Hobtoh (Para Rabinal Achi) Oh meu valente guerreiro, agradeço aos céus e a terra por ter trazido ao prisioneiro. Traga-o imediatamente ante minha presença, quero ver seu rosto, saber da sua boca se realmente é um valente, um herói. Mas, não quero que faça algazarra, nem tumultue a entrada da ampla fortaleza. Aqui, no interior do grande palácio vamos respeitá-lo, porque aqui se encontram seus doze irmãos, seus doze parentes, os guardiões dos tesouros e das pedras preciosas cujo número está incompleto. Será que ele veio completar o seu número? No interior da fortaleza há tronos de prata que estão vazios. Será que este valente veio a ocupa-los? Existe aqui uma dúzia de licores traiçoeiros, bebidas doces, frescas e embriagantes, licores de reis que são saboreados ao deitar. Será que este valente guerreiro veio experimenta-las? Também existem aqui panos de admirável leveza, tecidos de ouro com brilhos deslumbrantes feitos pela rainha, minha mãe. Será que este valente veio vestir os tecidos deslumbrantes feitos pelas mãos da rainha, minha mãe? Aqui também se encontra resguardada a princesa Quetzal. Será que este valente guerreiro veio para ser o primeiro a ver seus olhos, o primeiro a dançar com ela nos salões de palácio? Será que este guerreiro veio para ser nosso genro, vosso cunhado? Vamos conferir então sua obediência e humildade se abaixar a cabeça ao entrar na fortaleza. Essas são minhas palavras perante os céus, perante a terra. Que os céus e a terra estejam com você Galel Achi!

Rabinal Achi Meu rei Hobtoh, eu peço licença aos céus, a terra. Isso é o que diz minha palavra perante vossa majestade. Eis a força, eis o valor que me confiaste perante meu rosto,

perante minha boca. Deixarei aqui minha flecha e meu arco. Pode guardá-los na aljava e depositá-los no seu arsenal. Que agora descansem também como eu descansarei, já que por causa delas não tinha sossego nem conseguia dormir. Assim as deixo desse jeito, no interior dos muros desta ampla fortaleza. É isso o que diz a minha palavra perante a terra, perante os céus. Que os céus e a terra estejam com você, meu senhor, meu dono, meu rei Hobtoh!

Hobtoh Meu bravo, meu valente! Isso é o que diz sua palavra perante os céus e a terra? Mas, como eu posso guardar suas armas no meu arsenal? Que armas irão proteger-nos dos que venham invadir o nosso território? Que armas protegerão nossos vassalos, nossos filhos, quando saírem buscar o seu sustento nos quatro cantos da terra? Receba de volta as armas que você vai empunhar, elas representam sua força e sua valentia, eu lhe devolvo seu arco, suas flechas e seu escudo. Aqui estão suas armas, corajoso e valente Galel Achi! Que os céus e a terra estejam com você!

Rabinal Achi Então, retomarei a força e a valentia que concedes ao meu rosto, a minha boca. Portanto, voltarei a empunhar minhas armas novamente, eis a minha palavra perante os céus, perante a terra. Por esse motivo tenho que deixar os muros do seu palácio por um momento. Que os céus e que a terra estejam convosco, meu senhor, meu dono, meu rei Hobtoh!

Chefe Hobtoh Muito bem, leal e corajoso guerreiro! Tome cuidado para não cair em nenhuma armadilha, nem ficar ferido. Meu leal e corajoso guerreiro Galel Achi! Que os céus e a terra estejam com você!

Cena III (adaptação)

O príncipe de Rabinal vai à procura de Quiché Vinak no lugar em que está aprisionado.

Rabinal Achi Salve corajoso guerreiro Quiché, Cavek Vinak! Aqui estou depois de anunciar-vos diante do meu dono e senhor, no interior dos muros da ampla fortaleza. Venho avisar que não podes fazer nenhum ruído, nenhum alarde, ao cruzar as portas do palácio e a ampla fortaleza. Seja humilde, curve-se quando estiver na presença do meu senhor, do meu dono, do ancião rei Hobtoth. Eis minhas palavras perante os céus, perante a terra. Não temos mais longos discursos a repetir entre nós. Que os céus e a terra estejam com você, Cavek Quiché Vinak!

Guerreiro Quiché Salve corajoso guerreiro Galel Achi de Rabinal! São suas essas palavras perante os céus e a terra? Que não faça alarde? Que seja submisso? Que me curve perante seu rei? E o que mais? Que seja então um herói corajoso submetido e que abaixe a cabeça? É com isto que vou me humilhar, com minha flecha, com meu escudo, com minha borduna e machado yaquis. É com minhas armas que vou me humilhar, me submeter, na entrada da ampla fortaleza, do grande palácio. Peço aos céus para derrubar a grandeza e a majestade do senhor seu pai! Peço aos céus para que meu punho golpeie sua boca e seus lábios, no interior do seu palácio, de sua ampla fortaleza! E você, corajoso guerreiro Galel Achi de Rabinal, será o primeiro a conferir os efeitos da minha raiva!

Durante o diálogo, o guerreiro Quiché fora liberado de suas amarras, o que lhe permite certa liberdade de movimentos, também lhe foi devolvidas suas armas. Na última frase o guerreiro Quiché avança ameaçante sobre Galel Achi, mas uma escrava se interpõe.

Escrava Pare valente guerreiro Cavek Quiché Vinak! Não mate nosso valente e corajoso Galel Achi de Rabinal.

Cena IV (trecho final)

Guerreiro Quiché (*aproximando-se do Chefe Hobtoth*) Salve grande guerreiro! Eu sou quem chegou às portas da vossa ampla fortaleza, às portas do vosso grande palácio, que a sombra de vossa realeza cobre completamente. Eu sou aquele cuja presença foi anunciada a vossa majestade. Eu sou valente, sou guerreiro! Ele me desafiou com seu grito de guerra, aquele Rabinal Achi que representa vossa coragem e força. “Tenho anunciado ao meu senhor meu pai, a notícia da sua presença no interior dos grandes muros do palácio. E as palavras do meu pai e senhor ordenaram: ‘Então traga esse valente, esse guerreiro na minha presença, eu quero ver seu rosto, saber se é valente, se é guerreiro. Tens de advertir esse valente, esse herói, que não pode fazer nenhum ruído, nenhuma ostentação, que tem de ser humilde, que tem que abaixar a cabeça ao entrar na ampla fortaleza, no grande palácio’. Isso foi o que falou vossa coragem e vossa força. Muito bem! Eu sou um valente, eu sou um guerreiro e se tenho que humilhar-me e abaixar a cabeça, é com isto que vou me humilhar. Com minha flecha e meu escudo! É com isso que vou derrubar vossa gloria e esplendor, com minhas armas vou acertar vossa boca e vossos lábios. É isso o que agora experimentarás poderoso senhor! (Enquanto fala levanta sua borduna contra o rei Hobtoth, porém a escrava se interpõe novamente)

Escrava Oh valente guerreiro Cavek Quiché Vinak! Desiste de matar meu dono e senhor, o rei Hobtoth, no interior de sua ampla fortaleza, do seu grande palácio, onde está resguardado.

Guerreiro Quiché Então, mande providenciar o lugar para meu trono, porque desse jeito são prestadas as honras que me correspondem, nas minhas montanhas e nos meus vales. Lá tenho um recinto para meu trono. Não serei eu quem fique exposto ao frio e ao relento. Assim fala a minha palavra em face aos céus e a terra! Que os céus e a terra estejam convosco rei Hobtoh!

Chefe Hobtoh Valente guerreiro Cavek Quiché Vinak! Eu, o ancião rei Hobtoh, agradece aos céus e a terra por estar no interior da ampla fortaleza, do grande palácio, onde se alarga minha sombra e minha majestade! Fala então, conta por que imitava o uivo do chacal, o rugido da onça e o resmungo da raposa, no exterior dos altos muros do grande palácio? Para tentar, espionar e fazer sair ao campo aberto os nossos belos jovens, nossos nobres vassalos, que dessa maneira foram atraídos até o bosque de bambu onde tentavam achar o alimento das abelhas, o mel amarelo e o mel branco que é o sustento do velho rei Hobtoh aqui no interior dos grandes muros de palácio. Foi você mesmo quem raptou aqueles nove ou dez jovens nobres e belos, aqueles que por pouco foram levados às montanhas e vales do Quiché se não fosse a intervenção do valente e corajoso Galel Achi que conseguiu trazê-los de volta. Acredito que você teria ceifado o tronco dos meus nobres vassalos, desses nobres jovens. Certamente, você também foi aquele que me sequestrou dos banhos termais, sim foi você quem me capturou com o poder da ponta da sua flecha e das canhas do seu escudo. Foi você quem me encerrou numa cela de pedra e cal, quem me encerrou entre quatro paredes, lá nas montanhas e vales de Quiché, lá onde terias ceifado a minha estirpe. Por sorte eu contava com a coragem e a valentia de Galel Achi, quem no momento que mais precisava me libertou do cativeiro pela força

das suas flechas e as canhas de seu escudo. Se não fosse por ele que é minha valentia e coragem, a minha estirpe teria sido decepada. Foi dessa maneira que me trouxe de volta para o interior da minha fortaleza e do meu grande palácio. Ainda é você quem destruiu várias cidades, como Balamvac a do chão de areia falante, Calcaraxah, Cunu e Gozibal-Tagah-Tulul. Quando vão ficar satisfeitos os desejos desenfreados do seu coração, ao sabor de sua valentia e coragem? Até quando ficará mantendo esse impulso, movimentando-se de tal maneira? Essa valentia, essa bravura não foram enterradas lá em Qoton, em Tikiram? Não desabaram e foram soterradas em Beleh-Mokoh e em Beleh Chumay por cada um de nós, os reis, os senhores das fortalezas e palácios atacados? Mas então, você terá de pagar pelos estragos causados, aqui entre os céus e a terra. Pode dar seu último adeus a suas montanhas, porque verdadeiramente você morrerá aqui, perecerá aqui, entre os céus e a terra. Que os céus e a terra estejam com você Cavek Quiché Vinak!

.....

Guerreiro Quiché Sua palavra também falou, foi você que veio me sequestrar, se apoderar de mim, nos banhos termais. Tu arrasaste dois ou três povos, a cidade de Balamvac, onde o chão de pedra ecoa os passos. Sua palavra também falou de despedir-se das suas montanhas, dos seus vales, da sua própria palavra, porque aqui morrerás, aqui falecerás. Aqui cortaremos sua raiz e seu tronco, aqui debaixo dos céus, aqui acima da terra. Se for preciso então que eu morra aqui, isto é o que diz minha palavra e meus lábios: já que estás bem abastecido nos altos muros da sua ampla fortaleza, concede-me seu alimento, suas bebidas, as bebidas dos chefes chamadas Ixtatzunúm. As doze bebidas, os doze licores embriagantes, afetuosos, refrescantes, alegres

e atraentes, que se costumam beber antes de dormir nos amplos muros e na ampla fortaleza, assim como também as iguarias da sua mãe, da sua senhora. Agora os experimentarei como sinal supremo de minha morte, de meu falecimento, debaixo dos céus e acima da Terra, isto diz minha palavra. Que os céus e a terra estejam com você, chefe Hobtohs.

Chefe Hobtohs Valente guerreiro, homem dos Cavek Quiché, isto disse a sua palavra perante os céus, perante a terra: “Concede-me seu alimento, suas bebidas, vou recebê-las para degustá-las”. É o que disse sua palavra: “É o sinal supremo da minha morte, do meu falecimento”, disse sua palavra. Então, eu lhe dou, lhe ofereço. Criados, criadas! Tragam meu alimento e minhas bebidas. Deem para esse valente, guerreiro, homem do Cavek Quiché, como supremo sinal de sua morte, de seu falecimento, debaixo dos céus, em cima da terra.

Os criados trazem uma mesa carregada de bebidas e iguarias. O guerreiro Quiché come e bebe com desdém, depois vai dançar perante a corte, logo volta e diz.

Guerreiro Quiché Oh Chefe Hobtohs, esse é seu alimento, essa é a sua bebida? Realmente não tenho nada a dizer. Nada existe neles, que eu recomende a meus lábios. Ah se você provasse as bebidas atraentes, gratas, alegres, doces, refrescantes que eu provo nas minhas montanhas, nos meus vales. Essa é a mesa das suas iguarias? Essa é a taça onde você bebe. Mas esse é o crânio, a caveira do meu avô e essa é a cabeça do meu pai, isso é o que eu estou vendo? O mesmo poderá ser feito com os ossos da minha cabeça, da minha caveira? Aqui estão também os ossos do meu braço, que produzirão estrondo na cumbuca dos metais preciosos, retumbante nos amplos muros, na ampla fortaleza. Aqui estão também os ossos da minha perna, as

baquetas do tambor maior que farão tremer os céus e a terra nos amplos muros, nas amplas fortalezas. Também diz minha palavra, emprestai-me o manto sagrado, brilhante, esplendoroso, muito bem tecido, para que com ele me enfeite nos amplos muros na ampla fortaleza, nos seus quatro cantos, nos seus quatro lados, como sinal da minha morte, do meu falecimento, aqui debaixo do céu, acima da terra.

Chefe Hobtohs Valente guerreiro, homem dos Cavek Quiché! O que você quer? O que você solicita? Contudo, eu darei o manto como sinal supremo de sua morte, do seu falecimento, aqui debaixo dos céus, acima da terra. Criados, criadas tragam o manto sagrado, brilhante, esplendoroso, muito bem tecido, feito nos amplos muros nas amplas fortalezas e deem para este valente, para este guerreiro como sinal supremo de sua morte, do seu falecimento aqui debaixo dos céus, acima da terra.

Os criados entregam para o guerreiro o manto sagrado com o qual ele se cobre.

Guerreiro Quiché Essas flautas, esses tambores, não poderiam tocar como minha flauta como meu tambor? Agora toque a grande melodia, a breve melodia. Que soe minha flauta yaqui, meu tambor yaqui, minha flauta Quiché, meu tambor Quiché. Toquem a dança do prisioneiro, do cativo das minhas montanhas, dos meus vales, fazendo tremer os céus, fazendo tremer a terra. Que nossa frente, nossa cabeça caia quando giramos batendo o chão com os pés, junto aos criados e criadas aqui debaixo dos céus, acima da terra. É o que disse a minha palavra perante os céus, perante a terra. Que os céus e a terra fiquem com vocês, oh flautas, oh tambores. (O guerreiro dança em círculos perante a corte e em cada canto ele lança o seu grito de guerra) O Chefe Hobtohs! Daí me sua benção perante

os céus, perante a terra. Aqui está o que você me emprestou, o que você me concedeu. Mas se for verdade que você é prudente e bem abastecido nos amplos muros, na ampla fortaleza, conceda-me a mãe das Penas, a mãe dos Pássaros Verdes, a Pedra Preciosa vinda de Tzam-Gam-Carchag, cujos lábios ainda não foram estreados, cujo rosto não foi tocado ainda, para eu estrear sua boca, para que eu tocar seu rosto. Que eu dance com ela, que a mostre nos amplos muros, na ampla fortaleza, nos quatro cantos como sinal supremo de minha morte, de meu falecimento debaixo dos céus, acima da terra. Os céus a terra estejam convosco chefe Hobtohs!

Os criados conduzem a Mãe das Plumas até o guerreiro Quiché. Ele cumprimenta a donzela que fica afastada enquanto dança com o rosto virado para ele que a segue da mesma forma, ondulando frente a ela. Desse jeito eles contornam a corte ao som das trombetas, depois ficam novamente perto do chefe Hobtohs.

Guerreiro Quiché Chefe Hobtohs, me da sua benção perante os céus, perante a terra. Aqui tens de volta aquela que você me entregou, que me concedeu como companheira. Já fui mostrá-la, fui dançar com ela nos quatro cantos, nos amplos muros da ampla fortaleza. Agora conservá-la, guardá-la nos amplos muros, na ampla fortaleza.

Chefe Hobtohs Valente Guerreiro, homem dos Cavek Quiché! Sua palavra disse perante os céus, perante a terra, que eu me lembre de

emprestar as doze águias amarelas, os doze jaguares amarelos que você enfrentou com suas armas. Isso disse a sua palavra. Muito bem, também empresto as doze águias, os doze jaguares amarelos que pedes.

Guerreiro vai com as águias e os jaguares, executa com eles uma dança guerreira em torno da corte, depois volta ao estrado onde esta o chefe com sua família.

Guerreiro Quiché Chefe Hobtohs me dê sua benção perante os céus, perante a terra. Isso diz minha palavra. Conceda-me, treze vezes vinte dias, treze vezes vinte noites para poder despedir-me das minhas montanhas, dos meus vales, dos meus quatro cantos, onde antes ia procurar o necessário para alimentar-me, para comer. (ninguém responde ao guerreiro, depois, sem voltar ao estrado onde o chefe Hobtohs está sentado, aproxime-se das águias e dos jaguares que ficaram no meio da corte em volta do altar). Oh! Águias e jaguares! Venham então cumprir a sua missão, cumprir o seu dever, que os seus dentes, que suas garras me matem porque sou o guerreiro chegado das minhas montanhas, dos meus vales. Que os céus e a Terra estejam com todos! Oh águias! Oh jaguares!

As águias e os jaguares rodeiam Quiché Vinak, estendem o guerreiro na pedra do sacrifício para abrir seu peito enquanto todos os presentes dançam em roda. ☆

Notas

- 1 Tradução baseada em quatro fontes: Rabinal-Achi ou Le Drame-Ballet Du Tun de Charles Étienne Brasseur de Bourbourg (1862). El Varón de Rabinal de Luiz Cardoza y Aragón (1930). Rabinal Achi de Gerardo Luzuriaga e Richard Reeve (1975). Quiché Vinak: tragedia de Anita Padial e Manuel Vásquez-Bigi (1991).
- 2 Em maia arcaico: Cakyug-Zilic-Cakocaonic-Tepanic
- 3 “Vorom ahau” em quiche; vorom = penetrador. Brasseur traduz como infame, associando-o à prática da sodomia.
- 4 Entregar-se à morte ou a uma pessoa, render-se. (Luzuriaga/Reeve 1994, p. 46)
- 5 Os Yaqui ou Yoeme são uma tribo [indígena dos Estados Unidos e do México](#) que vivia originalmente no vale do [rio Yaqui](#) no norte do estado [mexicano](#) de [Sonora](#).
- 6 A versão do abade Brasseur privilegia a religião ocidental por motivos óbvios.
- 7 Tapichol em maia antigo: “passarinho que canta como os rouxinóis”. (Cardoza. 1930, p 484)
- 8 Nove cojunturas, nove árvores: lugar de uma grande derrota Quiché segundo Brasseur.
- 9 Sistema de montanhas ao norte de Rabinal.
- 10 Tributos que a cidade de Rabinal pagava aos Quichés.
- 11 “Nas folhas secas”, lugar de altas montanhas nevadas ao Oeste de Quiché, perto da atual Soloma.
- 12 Deus dos terremotos na mitologia quiche. (Miguel Angel Astúrias 1995, p 223)
- 13 “Entre os canaviais gigantes”.
- 14 “Cal branca melhorada.”
- 15 “Debaixo da caverna das reseçadas espigas amarelas.” (?)
- 16 Lugar perto da planície de Rabinal.
- 17 “Pedra de cal” segundo Brasseur, perto da planície de Rabinal.
- 18 Mansão das amarrações, prisão.
- 19 Ladeira coberta de ruínas, aproximadamente à 10 km de Rabinal.
- 20 “Beija-flores (lanças) enterrados (escondidas)”. Lugar além da cidade de Salamá.
- 21 Povoado “os mata sadios” perto do lago Atitlán.
- 22 Pode ser a atual Tzacualpa ou a Pamaca (na água quente) do Popol Vuh.
- 23 “Chuvoso” deus tribal Quichés, os banhos ficam no sudoeste da cidade de Cubulco.
- 24 “Mansão da ponta” e “Rochas abarbadadas” perto do povoado de São Raimundo.
- 25 “Bruxo gavião”, o gavião é o mensageiro do deus Hurakán.
- 26 “Na costa das verdes canhas”.
- 27 “Os pudicos”.
- 28 “Vale cheio de ervas e sapoti vermelhos”.

TÉCNICA

★ RODA DE CONVERSA

A VOZ EM MOVIMENTO

Liana Ferraz

Professora da Escola Superior de Artes Célia Helena. Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. Doutora em Artes da Cena pela Unicamp e bacharel em Artes da Cena pela mesma instituição.

Uma aluna e um aluno ao final de uma aula me pediram: “Será que você pode um dia falar mais sobre o exercício dos verbos?”¹ Parece que foi muito rápida a conversa. Marcamos. Mais pessoas se juntaram à roda. Por mais de uma hora, o diálogo transbordou e ganhou novos contornos a partir do exercício desenvolvido. A conversa foi longe. As perguntas são deles. As respostas são nossas e são provisórias. São conceitos em processo.

Participaram dessa conversa estudantes do primeiro semestre do curso de Bacharelado em Teatro da Escola Superior de Artes Célia Helena.²

O exercício dos verbos nasce como procedimento de uma aula de Matteo Bonfitto³, em 2009. Matteo, que estava na época finalizando seu doutorado, tem como cerne de sua pesquisa a questão do ator-performer, entendido em suas complexas e indissociáveis relações psicofísicas, incluindo, obviamente, a voz nesse movimento criador. Estávamos, portanto, experimentando, em tempo real a pesquisa que concedeu a Matteo seu PhD e resultou no livro “A Cinética do Invisível”⁴, quando ele sugeriu que nós, os alunos, fechássemos os olhos e visualizássemos a voz em diferentes movimentos. Não me lembro bem quais eram os verbos todos, mas nunca me esqueci do verbo “pular”. Talvez tenha sido o primeiro momento em que, de fato, constatei a potência da voz no sentido da plasticidade. Quando ele falou da visualização da voz pulando, consegui deslocar esse significado literal do texto para algo que tinha mais a ver com a sono-

ridade, com o desenho da voz no espaço. Quando comecei a dar aulas no Célia Helena, lembrei-me desse exercício e o apliquei para a turma. Na hora percebi que, quando eu propunha diretamente essa visualização, não dava muito certo. Não sei o motivo. Talvez pelo tempo de aula ou pelo tempo de curso (fiz esse exercício no meu terceiro ano de graduação e dou aulas para turmas de primeiro ano), mas minha hipótese mais provável era de que eu estava contando com uma disponibilidade corporal que ainda não tinha ativado neles. Eu me lembrei das aulas do Matteo e do percurso que incluía, invariavelmente, um aquecimento corporal intenso. Na segunda tentativa de aplicação do exercício, propus aos alunos que fizessem o movimento do verbo sugerido por mim e o texto fosse falado junto. Também não deu certo. O que acontecia era que a voz ficava como uma dublagem malfeita do próprio corpo. Como um anexo burocrático. Os movimentos ligados à localização fisiológica do aparelho fonador. Muito pescoço, ombros, cabeça. Pernas e pés desacordados e inertes. Na terceira vez, sinto que cheguei mais perto do que pretendia. Coloquei o seguinte percurso: verbo de ação no corpo – silêncio/ar; verbo de ação no corpo – ar/sonoridade; verbo de ação na voz – sonoridade/movimentos. Foi esse percurso que apliquei para meus alunos no nosso laboratório. É essa tentativa de um caminho sem atalhos para a integração corpo/voz. Quase um mapa mesmo.

É impressionante como na cena conseguimos desconectar corpo/voz. Na ‘vida real’ é mui-

to difícil essa desconexão. Você precisa se esforçar muito para que seu corpo não acompanhe sua voz no gestual ou até mesmo na composição postural. Ou ainda, para disfarçar algum sentimento que não pode escapar pelo timbre da voz. A cena traz, para o ator em formação, uma capacidade às avessas: a de não ser inteiro no corpo/voz. Na conversa, surge uma reflexão: será que a referência do plano americano não acomodaria a expressão do ator à imagem de uma tela? Talvez nossa relação com a cena não seja com corpos, mas com telas. Quando estamos assistindo a um filme, uma série, uma novela, não vemos os pés e nem o chão em que o ator pisa. Nós vemos garganta. Acho que isso impacta muito a nossa ideia de voz cênica. E talvez agora vivamos isso de forma muito mais radical. As telas diminuíram e, não sei para vocês, mas, para mim a ideia de nos comunicarmos por áudios gravados era absolutamente absurda. Dez anos fizeram a diferença na comunicação. Essa distância entre corpo e voz está ganhando cada dia contornos mais radicais. Se antes entendíamos a voz como garganta ou como partes fragmentadas do corpo, agora a voz virtual ganha deslocamento inclusive temporal. É uma realidade e talvez seja a voz mais utilizada para a comunicação cotidiana. Ou seja, ao mesmo tempo em que a voz tem uma concretude que faz ser possível reproduzi-la, editá-la, cancelá-la, ela passa a ser uma idealização na medida em que opera de e para corpos ausentes. Quem ouve e quem fala não compartilham nem o mesmo tempo e nem o mesmo espaço. Este é nosso cotidiano. Trazer a dimensão de ação parece hoje um elemento posterior à noção de compartilhamento de tempo e espaço. Existe o telefone há muito tempo. Mas havia um compartilhamento de tempo ao menos. E cartas e telegramas nunca foram confundidos com a voz. É tudo muito novo.

Gustavo – É uma coisa meio besta, mas eu assimilei muito, quando você falou dessa voz virtual, à sensação de uma voz que não está saindo de você.

Liana – Mas você está pensando nisso como uma coisa ruim?

Gustavo – Experiência... Nem boa nem ruim.

Liana – Acho que são várias possibilidades. Essa voz virtual, sem corpo, ela pode dar essa sensação de que não está saindo de você, mas ao mesmo tempo dá a sensação de propriedade, né? Estou aqui pensando junto... Nunca tinha pensado nisso que vou falar sobre propriedade, mas vamos lá. Existe uma voz que dá essa sensação de desconexão voz/corpo, mas que não impede que a voz nos pareça uma propriedade. E outra que tem uma desconexão com a forma como eu utilizo a voz cotidianamente. Essa segunda opção vem, quase sempre, como um espanto, pois acessa em mim novos lugares de reverberação e desperta, por meio disso, outras imagens. Essa voz, embora dê essa sensação de não ser sua, ela é tão sua que existe simultaneamente à sua presença íntegra no espaço em tempo presente. Acontecer em tempo presente é um susto. É inevitável que seja um susto. Não se trata de uma voz que passa pela 'fábrica mental de vozes' para que ganhe o 'selo' de voz. A voz que eu queria ter, a voz que eu acho que tenho, a voz boa para a cena, a voz desse ou aquele personagem que eu me imagino fazendo... Abstrações. Mas é engraçado. Nós nos acostumamos a achar que as idealizações são mais nossas do que a realidade. A idealização da voz dá a sensação de propriedade. A realização da voz traz espanto.

Renata – Como quando fizemos os exercícios dos vídeos⁵?

Liana – Deixa eu pensar... A voz do outro sendo sua...

Renata – Sim. Você se apropria tanto que a voz passa a ser sua.

Liana – Acho que consigo elaborar melhor agora. Você falou apropriar e pensei aqui que talvez essa noção de propriedade nos dê uma imobilidade em relação ao trabalho vocal. Quando eu sou dona de algo, aquilo se acomoda em mim. Eu já tenho, eu cerco e cuido, mas não preciso mais criar espaço. Acho que seria melhor pararmos de ver a voz como propriedade. Apropriar-se de alguma coisa, é tê-la. E nós nunca temos a nossa voz. Não é possível ser

dona de algo que existe apenas enquanto eu faço. A noção de que eu também sou essa voz é radicalmente diferente de que eu quero possuir uma voz. A voz é, mais do que uma coisa, um acontecimento.

Guilherme – Acho que quando pensamos nas vozes elas estão meio cristalizadas. Tipo qual é a voz do Édipo? E a voz do Macbeth? Temos que usar isso? Por que isso é usar um modelo, não é?

Liana – Nós não temos que usar isso. A não ser que nós cheguemos nisso porque a montagem nos levou a esse lugar ou porque, de fato, aquela voz intuída era a voz que trazia mais possibilidades de jogos para as cenas. Mesmo assim, entendendo e definindo as estruturas, é preciso achar espaço para que a voz se movimente dentro delas. Mas, de um modo geral, essa voz que chega desses estereótipos solitários é fruto de uma idealização, uma abstração. Pensar que Édipo tem essa ou aquela voz, beira à alucinação. Isso que você sente é muito comum. Quando o ator se depara com alguns textos, é como se o contato com aquelas palavras evocasse uma estampa. Um modo de fazer. E muitas vezes é isso que se espera dos atores também. Uma voz dentro de uma paleta adequada para tragédia, por exemplo. Veja bem que esse pode ser um ponto de partida. Sempre acho que o ponto de partida é agir. Se você pensa em Édipo e vem à mente uma túnica, uma coroa de louros e uma sandália, traz o que você pensou e joga a partir disso. Mas vem pronto para jogar tudo fora.

Guilherme – Pensando nos modelos, também pensei nos exercícios de mimesis. Para mim, a experiência de imitar alguém foi muito pautada pelo ouvir, ouvir, ouvir. Será que isso, de certo modo, não é criar de fora para dentro? Dentro de um modelo? Porque quando a gente constrói a partir da gente, é de fora para dentro...

Liana – Sim. Você tem toda razão em ter essa impressão. Quando peço esse exercício, acho que acabo mesmo usando a palavra mimesis, mas o mais certo é imitação. Existe uma diferença entre imitação e mimesis⁶. Tanto no sentido mesmo da palavra quanto nos procedimentos de mimesis

que se pesquisa por aí. Na imitação, o objetivo é ser aquele algo, se aproximar por meio da cópia, do outro. Já a mimesis não se refere à cópia. A mimesis está ligada à invenção a partir da observação. Ela pode até passar pela cópia, mas não tem nela seu ponto de chegada. Pedi para vocês uma cópia. Para que vocês pudessem entrar em contato íntimo com outros corpos/vozes. A dificuldade da cópia, faz de vocês observadores detalhistas. Essa é a ideia dessa proposta. Apresentei uma possibilidade de procedimento criativo. Aposto que mesmo que eu tenha pedido uma 'cópia simples' vocês sentiram o desejo de criar em cima disso, de trazer movimentos novos àquela figura, certo? Esse impulso criativo que nasce da observação do outro é bastante importante no ato da criação ao entrar em contato quando estamos tentando abrir espaço para a voz (sugestão). Parece-me que tem sempre uma confusão com essa história de fora para dentro, dentro para fora. Acho que nada é totalmente uma coisa e nem totalmente outra. Você parte de você sempre porque quem está em cena é você, com o seu corpo e a sua voz; por outro lado você nunca parte de você porque é o seu corpo e a sua voz em situação de cena. Entendem que essa separação muitas vezes atrapalha? Porque pode parecer que nessa criação que parte de dentro para fora não precisa ter trabalho de pesquisa, de investigação do outro. E isso não é verdade. A pesquisa constante (que tem a ver com ser uma pessoa curiosa com relação ao mundo) é alimento para o que somos. E isso trará criações de dentro para fora mais e mais interessantes. Nós somos muito ansiosos por métodos e respostas. Se alguém diz que não é para chegar com nada pronto, nós já achamos que é só vir. Não é isso. Trata-se de não chegar com nada definitivo. De ter, na composição, muitos e muitos espaços para o jogo.

Carine – Você está falando que a voz não é propriedade. Saindo desse lugar da personagem, vivem me dizendo que a minha voz é fina.⁷ Como eu lido com isso?

(Risos gerais)

Liana – Eu não sei! Mas há umas perguntas boas para você se fazer. Quem diz isso e por quê? A sua voz é fina em relação a quê? Você entende que quando alguém classifica a sua voz, essa pessoa parte de um padrão? De uma idealização da voz? Da noção de ‘vozes normais’? Normatizamos essas falas, esses adjetivos, mas nos esquecemos de que esses conceitos estão sempre aplicados em relação a algo predefinido. Muitas vezes circulamos em torno desses padrões e nem nos damos conta. Não é raro vermos pessoas dizendo: a sua voz é muito fina para o teatro, por exemplo. Como se existisse alguém que pudesse falar em nome do teatro. Alguém que pudesse saber tudo o que o teatro precisa, deseja, hoje e nas próximas décadas. Nós mal nos damos conta de que o teatro de amanhã só existe se nós o fizermos. E se você é o teatro de amanhã, como a sua voz pode ser muito aguda para o teatro? Não há modo de ajustar a voz para que ela cumpra os requisitos de um teatro que está em construção o tempo todo. Acredito, cada vez mais, que a única preparação indispensável é a de afinar o corpo/voz para a ocupação do espaço em relação ao tempo presente. A longo prazo, não temos respostas para as perguntas. Para nenhuma delas. É uma abstração o teatro que será feito em 2050. É um lugar idealizado. Nos últimos 10 anos, quanta coisa mudou? Como a tecnologia veio interferir radicalmente na cena? O preparo é a prontidão, a criatividade, ter referências, o pensamento crítico... Esses elementos que fazem de nós sujeitos do tempo hoje. O teatro não é uma entidade punitiva que não aceita as vozes. Talvez as pessoas que fazem teatro sejam, muitas vezes, assim. Mas vocês serão as pessoas que fazem teatro. Podíamos fazer um pacto de ocupar os lugares quebrando esses dogmas. De parar de enxergar o teatro como algo determinado previamente.

Felipe – Como se o teatro fosse uma coisa que já está pronta.

Liana – Sim! Exato. E a voz sofre desse delírio, para frente e para trás. A voz que devo ter para fazer tragédia como era feita e a voz que preciso

preparar para o teatro do futuro. Dois lugares sem o menor apoio. E nós falamos tanto nos apoios, não é? Talvez seja hora de nos apoiarmos no chão. No chão agora.

Guilherme – Quando saímos das aulas que trabalhamos os verbos, voltei para casa e, no ônibus, fui dando uma surtada. Aí eu escrevi uma coisa. Posso ler?

Liana – Claro. Por favor.

Guilherme – Aí vocês me dizem se entendem. Acho importante dizer que, quando trabalhamos os verbos, trabalhamos com personagens, certo? Eram textos da personagem. E isso deu uma outra dimensão do exercício para mim. Não era eu fazendo o exercício. Era a personagem dizendo aquilo. Vou ler aqui: dentro da ideia da personagem, do contexto de onde estavam saindo essas palavras, os verbos tomavam dimensões diferentes. Desaparecer, por exemplo, tinha uma condescendência, uma arrogância quando era um texto específico ou uma paixão e uma leveza quando era outro. Às vezes no mesmo personagem. E o significado das palavras, do que eu estava falando, influenciava em como eu falava os verbos que você tinha proposto, ao mesmo tempo em que os verbos influenciavam como eu falava essas palavras e a intenção dessas palavras. Porque quanto mais longe de um verbo de intenção, como bater, enrolar, agredir, mais o texto se libertava de chegar em algum lugar e passava a ser uma experimentação da forma, do imaginário daqueles verbos que você estava propondo. Acho que quanto menos concreto eram os verbos que nós tínhamos, menos eu tentava trazer o significado do que eu estava falando. Quando o verbo era mais abstrato, eu conseguia brincar mais com o som. Daí eu comecei a pirar nisso. Eu fiz o Zé⁸ no exercício. E aí nós temos a nós mesmos e o verbo que você propôs, mas se você coloca uma circunstância em cima de nós, da personagem ou da situação, por exemplo, a situação ficcional de estar com fome, modifica a minha apreensão do verbo comer. Essa relação palavra, significado, som, intenção.

Liana – Acho que você escreveu um texto ótimo! Só quero refletir sobre algumas questões. Pensando juntos mesmo. Talvez o que você esteja chamando de verbo mais abstrato, eu chamaria de mais concreto. Acho que você chama de concreto um verbo que faz um vetor retilíneo em direção à intenção que você busca ou à rubrica proposta. E você chama de abstrato o verbo que faz um vetor espiralado ou nem faz diretamente. Mas percebe que talvez esses verbos sejam mais concretos no sentido do movimento? E costumo considerar que, para esse trabalho, verbos que propõem mais imediatamente um movimento, são mais concretos, pois sugerem ação. Por exemplo, o verbo ‘agredir’ você está chamando de mais concreto, ‘pular’ mais abstrato em relação à intenção, mas percebe que, em relação ao movimento, pular é mais concreto? Já num primeiro contato, percebo que é possível executar incontáveis movimentos que se adequam ao verbo agredir. Está muito ligado à subjetividade. O que você chama de agredir? O que eu chamo de agredir? A tendência é que eu faça uma pergunta antes da ação. Uma pergunta vasculhando a subjetividade e fazendo uma escolha a partir disso. Já o verbo pular tem a tendência oposta: o movimento não depende da subjetividade. Claro que você pode encontrar muitas maneiras de pular, mas a qualidade do movimento está dada. O detalhamento da circunstância dada no caso do verbo agredir é prerrogativa para qualquer movimento. Já no verbo pular, a circunstância pode dar sentido ao movimento, mas ele já existe. Sugiro sempre que problematizemos os verbos de ação ligados à subjetividade para que possamos perceber que neles existem muitos verbos de ação possíveis. A partir daí passamos a fazer escolhas mais ligadas à ação física. Por exemplo, quais são as possibilidades de verbos de movimento dentro do verbo ‘agredir’? Para essa pergunta percebo a circunstância e faço escolhas. Voltando ao seu caso. Dentro dessa construção do Zé, quais verbos compõe o verbo agredir? Talvez socar. Talvez rasgar.

Guilherme – Ironizar...

Liana – Ainda é muito amplo. Eu entendo que seja complicado mesmo e não é definitivo, de forma alguma. Mas pensa assim: esse verbo, quando eu penso nele, eu visualizo, numa imagem sem som, algo ou alguém em movimento ou parado? Quando você pensa ironizar, visualiza o quê?

Guilherme – Imagino um conceito.

Liana – Sim. Tem imagem, mas ela é menos movimentada. Ela me provoca menos. Vocês entendem que não se trata de certo e errado aqui, não é? E sim de proposta de procedimento para um laboratório corpo/voz.

Paulo – Você acha melhor uma imagem mais movimentada?

Liana – No caso desse exercício, sim. Se digo ‘rasgar’, o meu corpo já se configura de outra forma. Eu digo ‘rasgar alguém’ em vez de ‘agredir’ e a minha boca, minha coluna, enfim, meu corpo já tem mais pistas para a ação. Precisamos tomar cuidado. Não existe fórmula. De tudo podemos fazer uma equação. E isso é péssimo. Não estou dando uma equação matemática que vai resolver os problemas criativos. Não vai dar certo.

Paulo – Sim. Mesmo o percurso que você propõe. Não dá para executar totalmente. Não é uma equação certa. Eu via um campo bem maior, percebia vários caminhos.

Liana – Claro! Que ótimo isso! Esse percurso é uma tentativa. É uma possibilidade de dar contorno a uma experiência que, para acontecer, precisa de um enunciado. Não tenho a menor pretensão de fornecer planilhas de ‘como fazer – passo a passo’. Não é a minha praia. Nem saberia fazer isso. A minha praia é trazer espaço/tempo de experimentar e refletir sobre a voz como algo que se movimenta e que movimenta. Se algum verbo o convoca para o movimento, use. Você, no fundo, meio segredo isso, mas você não precisará prestar contas a ninguém sobre como você chegou à certa ação. Desde que ela funcione. O verbo que você escolheu diz respeito ao seu processo.

Gustavo – Podemos mudar a rubrica? Podemos achar verbos que nos ajudem mais?

Liana – Tenho a impressão de que quase toda rubrica de intenção traz verbos de subjetividade ou mesmo adjetivos. O barato é entendermos como essa intenção vira ação. Intenção não é ação ainda. Quando no texto está a rubrica “falou fulano, cheio de raiva”, por exemplo, meu trabalho como atriz apenas começou. Sentir raiva não resolve meu problema da ação vocal. Vasculhar verbos de ação que confluam para essa intenção pode me ajudar. É um procedimento, dentre tantos, possível. É um ponto de partida. Ampliação de pensamento sobre a voz para que a ação vocal vá se tornando parte de você como ator.

Gustavo – Para mim ficou muito desse exercício que no começo era uma ação e no final era uma reação. Muito raciocínio no começo. Eu recebia a informação e pensava “vou fazer assim” até que aconteceu algo que não era para acontecer. Tropecei e caí. Aí eu me permiti continuar com esse movimento. Aí cheguei em um lugar de reagir ao verbo que você sugeria e apareceram uns movimentos que não tinham nada a ver com meu personagem. Eu estava falando o texto do Cebola brigando com o Zé Freitas, o verbo foi derreter e me veio um movimento que tinha algo mais sensual. Não tinha nada a ver! Aí como é que eu vou ter controle sobre a minha voz se eu estou apenas reagindo a um impulso?

Liana – Existem duas coisas aí. A primeira é entendermos que esse espaço de laboratório é mesmo um lugar da dúvida. É um lugar de experimentar e de ainda não ter as respostas ou as definições. Como se fosse ganhar ‘elasticidade’ criativa. Para que vai servir não é uma pergunta boa para esse momento. Ou ainda querer determinar se tem ou não a ver também não me parece uma boa estratégia. Vocês estão em formação. Os espaços de laboratório serão espantosamente reveladores. Não é indicado que você abra mão do espanto para preencher um formulário inventado sobre seu personagem. Às vezes esse espanto não leva, aparentemente, a nada, mas você nunca esquece e ele o forma como ator. Porque abre outra possibilidade de ação no tempo-espaço. A segunda coisa é que, já

traindo a minha primeira fala, é que é possível sim fazer uma relação. Aliás, ela é óbvia. Ela não é para o momento do laboratório, mas ela pode ser feita. Vamos lá. O personagem nunca é uma coisa só. Ele acontece sendo muitas coisas ao mesmo tempo. Algumas delas você vai conseguir conceituar. Outras não. Outras se darão nesse encontro, você vai perceber que funciona e pronto, vai para o jogo de cena e é “testado” em diferentes esferas. A construção conceitual da personagem é importante, mas ela é cheia de lacunas que são preenchidas pelo acontecimento cênico. Talvez você tenha achado aí uma nova camada na sua personagem. Acho arriscado jogar fora a ação efetiva em busca do conceito irretocável. A peça é para funcionar na prática, não é? Não na tese. O que você escolhe como subtexto não é da conta de ninguém desde que sua ação funcione. O público não vai ler seu pensamento, ele vai ouvir você falar.

Carine – Sinto que a voz leva meu corpo e me leva a uma sensação. Nem sempre consigo definir uma imagem, mas uma sensação.

Liana – Que tipo de sensação?

Carine – Diversas! E sem ter relação nem com o verbo nem com o texto. Senti muita vontade de chorar com o verbo pular. E não era um texto triste. Essa sensação me dava o desejo de movimento. Nem sempre eu consigo, a partir do corpo, liberar a voz. Por exemplo, estamos correndo e o professor fala ‘libera a voz’. Eu travo.

Liana – Acho natural você travar. A voz não é uma coisa única. A pergunta que deve travar você é: qual voz? Por que a voz só existe em situação. A voz é uma necessidade de agir sobre algo ou alguém. Importante pensar que, se o professor não criou essa necessidade, faz parte do nosso ofício inventar os desejos que nos levam à ação. Esse é um exercício de imaginação fundamental: inventar a necessidade de falar. De novo: não se trata de preencher o formulário dos conceitos, mas, sim, de tirar o corpo-voz da inação. Essa necessidade inventada pode ser criada a partir de um texto, de um contexto, de uma sensação, de uma intuição de movimento. De novo acho importante não associar isso com pro-

priedade. Associar desejo com propriedade. Tenho sentido muito isso entre vocês. Parece que o desejo é um produto. Eu adquiro e tenho. Ou espero que alguém me empreste ou venda. O desejo só existe enquanto se deseja. E isso oscila, claro. O desejo do personagem pode ou não confluir com o desejo do sujeito que o interpreta. Por isso é tão importante inventar necessidades a partir da situação ficcional. No caso do exercício mais banal como caminhar pela sala, se você inventa uma necessidade para aquele deslocamento, se você injeta desejo nessa necessidade, vai perceber uma mudança substancial na sua qualidade de presença e vai sentir a voz como parte inerente do movimento. É bem importante a voz como movimento do desejo inventado. Essa pesquisa abrirá diversos caminhos. As respostas estão lá, por fim. Nesses caminhos que ainda não foram abertos. Não tentem responder antes as perguntas que ainda não existem.

Marcelo – Uma última pergunta. Tenho muita dificuldade em fazer cenas intimistas. Duas pessoas falando perto e eu tenho que projetar a voz. Parece estranho. Parece que vira uma voz impostada.

Liana – Que pergunta ótima! Porque ela é muito frequente! Vamos deixar registrado aqui, então. Você sente que quando projeta a voz, cai numa voz impostada e perde a intenção que tinha conseguido. Acho natural que isso aconteça nesse processo de vocês, pois as situações são bem perto do cotidiano. Antes de dizer o que penso sobre isso, importante lembrar que não existe, no teatro, voz certa para cada situação, pois as linguagens são diversas. Você poderia, no mesmo texto, por exemplo, estar numa proposta melodramática onde a impostação não seria um problema. Ou ainda numa montagem em que há a escolha de microfonar os sussurros das conversas intimistas. Não sei...

São muitas as possibilidades. O que quero dizer é que essa questão não é uma questão com a qual você irá sempre se deparar, entende? Mesmo que seja o mesmo texto. É importante não achar que uma dificuldade encontrada em uma situação é uma dificuldade permanente da sua voz. Então, vamos voltar a sua questão de agora. Eu sempre digo uma coisa: confundimos intenção com volume muito facilmente. O volume é um dos recursos da voz. A ação vocal não é recurso vocal apenas. É uma composição. Se simplificarmos e fizermos essa associação intenção/recurso, perdemos as nuances e, portanto, a complexidade. E perdemos também a chance de resolver o problema, pois veja bem: não será possível para você nessa encenação, fazer uma voz sussurrada. Essa possibilidade não existe. A possibilidade de você não ser ouvido não existe. Se esse é o seu único recurso, você falará sem intenção. Por mais que seja mais fácil para você achar a intenção com a voz sussurrada, não vai ser assim e pronto. Se você pensa que a intenção é uma composição em direção a um objetivo, você tem diversas possibilidades. Como compor uma sonoridade em determinado tempo-espaço. Ritmo! Sem perder o volume. Existe uma convenção estabelecida. Todos ali sabem que estão num teatro. Todos sabem que o teatro é artificial. Ninguém vai pensar 'nossa, porque ele está falando alto com a moça se ela está logo ali?'. Esse problema só existe na nossa cabeça. O que pode ser que aconteça é alguém não ouvir você e dizer para a pessoa ao lado 'o que ele falou?'. Essa, sim, é uma preocupação real. Esse é o pacto básico: você diz e o público escuta. Voz é contexto. Voz é localizar-se no espaço e no tempo. E alcançar o outro. Nesse caminho, infinitas possibilidades. ☆

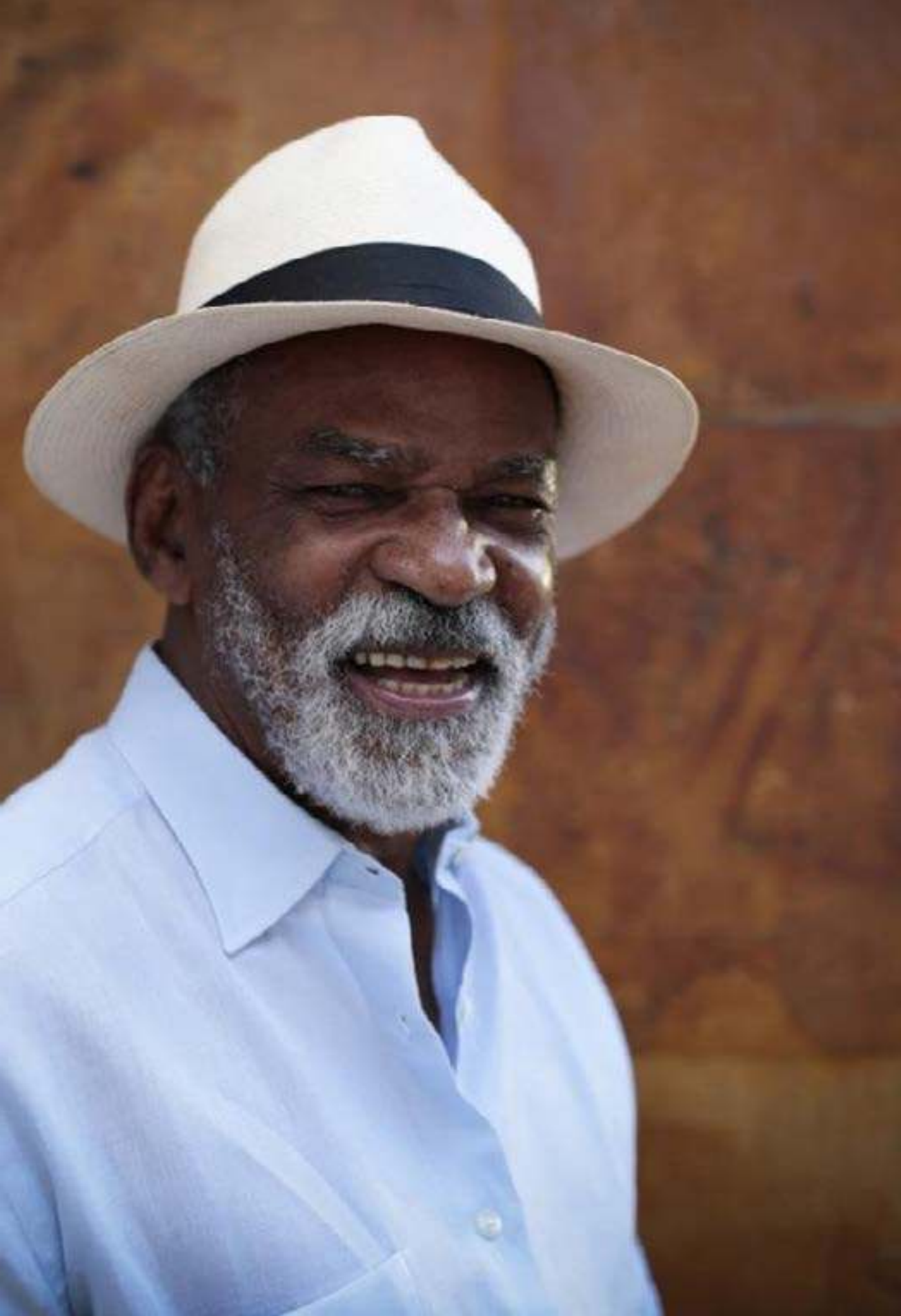
Referências

- BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2009.
BONFITTO, Matteo. **O ator compositor** (2a. ed.). São Paulo: Perspectiva, 2006.

- FERRACINI, Renato. **Café com queijo: corpo em criação**. São Paulo: Hucitec, 2006.
HIRSON, R. S., COLLA, A. C., & FERRACINI, R. (2017). O Estado da Arte do Procedimento de Mimesis Corpórea do Lume. In **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, 2(29), 112-127.

Notas

- 1 Sou professora das disciplinas Estudo e Prática Vocal I e II da Escola Superior de Artes Célia Helena. Essa roda de conversa aconteceu após o exercício dos verbos que se trata de, resumidamente, conferir à voz movimento a partir do estímulo dado pelo verbo falado pelo condutor do exercício.
- 2 Os nomes aqui apresentados são fictícios. A escolha por pseudônimos tem o objetivo de proteger a privacidade dos estudantes.
- 3 Matteo Bonfitto é encenador, ator e professor do curso de Artes Cênicas da UNICAMP, onde tive aulas com ele durante a graduação.
- 4 BONFITTO, Matteo. *A Cinética do Invisível: Processos de Atuação no Teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2009. Para aprofundamento na temática do ator-performer, consultar também a obra anterior do autor "O ator-compositor", publicado pela Ed. Perspectiva, 2006.
- 5 O exercício passado à turma foi o de escolher um dentre alguns vídeos propostos para a atividade, onde pessoas reais falavam sobre algo, para que se fizesse uma cópia o mais próxima possível do material. A ideia é reproduzir o gestual, a melodia, variações rítmicas, etc.
- 6 Considero digno de nota que o trabalho no qual baseio meus conceitos sobre mimesis, que aqui apresento de maneira informal, é predominantemente o do LUME Teatro (NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISAS TEATRAIS DA UNICAMP), centro de referência em teoria e prática da mimesis corpórea e vocal no Brasil. O trabalho desenvolvido pelo Lume desde 1985 tem como foco a questão da presença e organicidade nas composições relacionais mediadas pela poética teatral. Para saber mais, sugere-se o livro "Café com queijo: corpos em criação." (Ferracini, 2006) e o artigo "O Estado da Arte do Procedimento de Mimesis Corpórea do Lume" (Colla, Ferracini e Hirson, 2017)
- 7 Maneira informal de referir-se à voz aguda.
- 8 A turma estava em processo de montagem da peça *A prova de fogo*, de Consuelo de Castro. O aluno refere-se ao personagem Zé de Freitas, um dos protagonistas do texto.



R

ETRATO

Palavras-chave
Cinema experimental
Improvisação
Depoimento
Narrativas.

Keywords
Experimental
Improvisation
Testimonial
Narrative.

★ “NAQUELA MANHÃ FANTÁSTICA O RIO DE JANEIRO AMANHECEU COM CÂNCER”

Reflexão de Luaa Gabanini

É atriz-MC, performer, DJ, diretora, coreógrafa, pesquisadora das artes do corpo. Mestre em Artes pela ECA-USP, com especialização em Direção Teatral na Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Doutoranda na ECA-USP. É membro fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos companhia que pesquisa a junção do teatro épico com a cultura hip-hop, linguagem intitulada Teatro Hip Hop.

Resumo: Este artigo busca um olhar sobre Glauber Rocha e Antônio Pitanga tendo como estudo de caso o filme *Câncer*. Utilizando a formulação brechtiana de Glauber, que compreende que “ator é um produtor de crítica”, percepções são levantadas a cerca do processo de criação e de filmagem, observando as narrativas que se apresentam pelas improvisações durante a realização das cenas. Para isso, o escrito dialoga com depoimentos de Antônio Pitanga (realizados de modo on-line em 2020), ator do filme *Câncer* e grande parceiro de Glauber. Algumas reflexões de Ismail Xavier, pesquisador, crítico e professor de cinema do cinema, também são trazidas durante a reflexão.

Abstract: This paper looks after a gaze over Glauber Rocha and Antônio Pitanga, using the film *Câncer* as a case study. Making use of Brecht’s formulation, which understands the author as a critic producer, perceptions are raised on the creation and filmmaking process, observing the narratives that are presented by the improvisations during the execution of the scenes. To that end, the text establishes a dialogue with testimonials by Antônio Pitanga (recorded on-line in 2020), an actor of the film *Câncer* and Glauber’s great fellow. Some considerations of Ismail Xavier, researcher, film critic and professor of cinema, are also highlighted during the discussion.

Introdução do Olhar

Dialogar com a obra de Glauber Rocha exige uma aproximação passional, um olhar desejoso, corrente sanguínea veloz e uma pulsação acelerada para adentrar com o órgão cardíaco em suas reflexões. Filmes, entrevista, artigos, cartas nos deixam rastros de um raciocínio singular e de um tipo de existência curta, mas intensa em sua ação criativa,

cheia de encontros com artistas inquietos em seu tempo, como é o caso do ator Antônio Pitanga. Em conversa realizada em meio a pandemia de Covid-19, Pitanga discorre sobre o cinema experimental e sua relação com acontecimentos históricos, sobre o fundamental papel da arte de elaborar simbolicamente a experiência vivida e sobre o ator-criador que consciente de seu território de atuação, intersecciona arte e vida e passa a ser um produtor de crítica. Este artigo busca traçar reflexões

sobre a colaboração entre Glauber e Pitanga, dois expoentes do Cinema Novo.

Meu portal de entrada na filmografia de Glauber Rocha foi aos 19 anos, quando assisti pela primeira vez ao *Terra em transe* (1967), para mim, um dos melhores filmes brasileiros. Ele diz de um tempo, o processo ditatorial do Brasil, dentro do próprio tempo, momento histórico em que não se podia dizer. A segunda experiência foi com *o Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), onde vi um brasileiro falando de um “Brazyl”¹, entre misérias e lutas: o povo era personagem e tinha cara, fome, fé e tinha “anti-heróis”, obstinados em serem heróis. E essa imagem de povo, de gente junta em direção à algum lugar que não se encontra no presente, é uma imagem propícia para quem anseia em discutir um país pós-colonial, que necessita caminhar em direção a algo que ainda não existiu. Passando por: *Barravento* (1961), *Câncer* (1972), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), *Der Leone have sept cabezas* (1971), *Cabezas Cortadas* (1970), *Claro* (1975), *Di-Glauber* (1977), *A ida-de da Terra* (1980), mais escritos, desenvolvidos em uma linguagem própria, traduzindo uma urgência impetuosa e violenta, de quem anseia por mudança, e mesmo com tantas contradições, o reconhecimento de uma força criativa vertiginosa foi se apresentando junto a minha formação como artista, mulher e cidadã.

Seus pensamentos, aconteciam num fluxo, que agrupavam conteúdos variados e, na sequência, desorganizavam, raciocínio de um tempo que parecia não ter moradia, como um exilado, que ele mesmo foi, com ‘câmera e mala na mão’, resultado de um Brasil em plena ditadura militar. Sua obra vai construindo, dentro de todas as impossibilidades, uma identidade artística potente e crítica, que vislumbra o debate de seu tempo histórico. Com o raciocínio rápido que, como uma roleta russa, vai se desenvolvendo e num próximo giro uma bala acerta o próprio pensamento que se explode na próxima linha, no próximo filme.

As palavras acima não buscam definir alguém

como Glauber Rocha que nunca buscou uma definição dentre tantas contradições. É apenas para delimitar, não o assunto, que é vasto e necessitaria de um tempo cuidadoso de estudo aprofundado, mas sim, deixar explícito o olhar de quem escreve: ponto de vista de alguém de estatura pequena numa sala de cinema assistindo a um filme com muitas cabeças na frente, e assim, vai se acomodando e com esforço busca entender a narrativa, os personagens os discursos. Mas o desejo do diálogo é imenso.

E rastreando a jornada Glauberiana, vou focar no filme *Câncer* (1972), que muito me instigou, tanto pelo conteúdo como pela forma, num debate de um cinema autoral e processual que coloca em cena, mais uma vez, as contradições do povo brasileiro. Para isso, estarei em diálogo com o ator Antônio Pitanga, um dos marcos do Cinema Novo e grande companheiro na trajetória do Glauber, sendo um dos protagonistas do filme *Câncer* (1972) e ainda algumas reflexões de Ismail Xavier.

Território para chegada do *Câncer* (1972): Cinema Novo

(..) A minha relação com o cinema novo sempre foi uma relação muito honesta, direta, sincera, real, eu não entrei no movimento cinema novo como mais um negro, entrei como uma cabeça pensante que estava abordando temas brasileiros: a questão do indígena, a questão da homofobia, do racismo, do preconceito. Então eram cabeças brancas e negras que pensavam o Brasil. (PITANGA, 2020, n/p).

Falar de Glauber Rocha é adentrar na história do Cinema Novo, uma filmografia que pensava o Brasil em plena crise, um cinema marginal que, com baixo orçamento, aparecia com propostas radicais num momento crucial da elaboração de pensamento criativo, pois estávamos em meio a um golpe militar. Essa maneira de pensar e fazer

cinema, que buscava também romper com o estilo preexistente do cinema norte-americano, juntou artistas brasileiros que já vinham pensando o cinema e as possibilidades da experiência fílmica como ferramenta crucial no desenvolvimento do pensamento crítico, ou seja, uma arte transformadora.

É uma das coisas mais bonitas, pois nós somos cria do cineclube. Toda nossa formação do Cinema Novo, cinema brasileiro, tanto em Salvador, como no Rio de Janeiro, toda essa garotada de Leon, de Caca, de Glauber, tudo é feito no cineclube. Quando vem esse grito de criar um novo formato, um novo movimento, que não é o neorealismo, não é a novel- le vague, mas é um cinema genuinamente brasileiro, a gente sai do cineclube com todo esse conhecimento. E vem esse movimento brasileiro que fez acontecer através de cinema, esse desejo, esse trabalho, esse exercício de fazer as coisas estarem conectadas, não com o colonizador, mas com a coisa brasileira, escrever a história, a real história. (PITANGA, 2020, n/p).

Estamos até hoje discutindo as narrativas de um história oficial contada por aqueles que viveram em melhores condições de existência, mas quando Pitanga diz “história real”, que não é a do colonizador, creio estarmos no campo propício da arte que se diz revolucionária, por traçar um embate com as tradições que fazem a manutenção desta história oficial. Como diz Ismael Xavier em seu *O cinema brasileiro moderno*:

De uma perspectiva que supunha a Revolução iminente e pedia um cinema à altura dos desafios do tempo, passamos a uma revisão que alia, ao movimento de recuperação da história, o balanço de quem reconhece o peso das conjunturas; não se trata mais de propor o grande salto e sim afiançar a continuidade de uma tradição. (XAVIER, 2001, p.12).

Esse anseio de fazer algo novo, que está no nome deste movimento que o cinema foi porta

voz, Pitanga nos lembra de estar em reverberação a acontecimentos que vão sendo acionados em outros lugares, como uma rede de ações em um planeta em plena ascensão do processo de globalização, a comunicação vai acontecendo, criando diálogos de pensamento que reverberam nestes artistas e suas criações.

O Glauber abre a janela do mundo com o *Barra Vento*, ele faz um link com a janela do mundo já. Quando nós fizemos o *Barra Vento* em 1960, (...), já havia um movimento do Malcom-X nos Estados Unidos, Patrice Lumumba na África pela independência: “Morte ao colonizador!”. E quando eu saí do Brasil exilado, fui para África, levei o *Barra Vento* o Ganga Zumba, estava ‘lincado’ com o discurso do Senghor, o presidente do Senegal, com o Nkrumah, o presidente de Gana, que tinha acabado de fazer a independência contra os ingleses, na Nigéria também contra os ingleses que foram colonizados... Eu não era uma pessoa estranha com essas grandes lideranças no continente africano, nos países deste continente africano. Então, quando o Glauber faz o *Câncer*, o mundo já tinha dado uma ‘vira-volta’, o próprio movimento estudantil estava aflorando no mundo e desencadeando, estava ‘lincado’, para dizer as palavras de hoje, estava criando uma corrente enorme. E foi engraçado, porque foi um movimento de classe média, de brancos, estudantes universitários da Sorbonne em 68. Quando esse movimento de jovens estudantes acontece em Paris, o mundo inteiro fica conectado. E o Brasil não foi diferente, a gente já estava em plena ditadura com a mão forte do Costa e Silva. Quando a gente faz o *Câncer* já tem o AI5 e todos esses movimentos que já vinham do *Barra Vento*, do cinema novo. (PITANGA, 2020, n/p).

Quando assisti ao filme *Câncer* (1972) em 2016, fiquei impressionada com a visualização da ‘Terra Brazil’ ainda uma Terra em *Transe* (1967), um transe de mais de 500 anos que nos deixou

num país que todos os dias ressuscita o passado com “episódios de racismo cotidiano”². Pitanga ao “lincar” com outros acontecimentos históricos no mundo, nos ajuda a dimensionar um pouco de um cinema experimental, como é o caso do Câncer (1972), que tem uma função de “reativação de um capital simbólico que pode ter o seu papel no jogo político em que se decide a viabilização de seu futuro”. (XAVIER, 2001, p. 13).

***Câncer* (1972), o filme underground brasileiro**

“Câncer é o primeiro filme underground brasileiro, quer dizer, nada está no lugar e tudo está acontecendo”. Antônio Pitanga

Em uma entrevista realizada em 2002, ao responder sobre dogmas, dissidências, experimental, vanguarda no cinema, Ismail Xavier em dado momento diz:

No momento de alto modernismo cinematográfico, digamos nos anos 60-70, qualquer proposta de um cinema alternativo trazia um horizonte de mudança que eram, ao mesmo tempo, do cinema e da sociedade (e não era preciso vincular experimentos ou vanguardas ao socialismo), pois fazer oposição e buscar o diferente era criar um novo espaço institucional de discussão do cinema (como o fez o underground, longe do mercado e da indústria). (XAVIER, 2002, p. 147).

Quando Pitanga diz que o Câncer (1972) seria o primeiro filme underground brasileiro, traz a discussão deste “novo espaço institucional de discussão do cinema”, onde “nada está no lugar”, mencionados acima por Xavier (2002), não só pelo momento histórico desordenado de uma ditadura, como pelo baixo orçamento. Ao mesmo tempo, como nos diz Pitanga (2020), “tudo está

acontecendo”, e realmente estava, no impulso de pessoas que navegam na utopia, e assim, buscavam estar juntas criando, desenvolvendo territórios poéticos de encontro, que no caso do Câncer, se instaurou num caráter processual contido desde sua idealização.

Poucas pessoas sabem o que vou dizer aqui, porque as pessoas que estavam nesta reunião já não estão entre nós, o Glauber, Odete Lara, Hugo Carvana, Rogério Duarte, Hélio Oiticica já nos deixaram. Esse filme nasce de uma necessidade de fazer alguma coisa com esse elenco. Porque ele ganha um dinheiro do Deus e o Diabo na Terra do Sol e divide, uma parte vai para a mãe dele, tia Lúcia pra manter a casa, que depois virou o museu, e a outra parte, ele trabalhou com o Zelito, que era o produtor, pra fazer o Câncer que o primeiro nome era: Naquela manhã fantástica o Rio de Janeiro amanheceu com câncer. O roteiro começou a surgir ali, na cabeça do Glauber conversando com a gente o quê que ele queria. Como eram três pessoas que ele confiava pra comandar esse movimento, a Odete Lara, Carvana e eu, tinha o Hélio Oiticica e o Rogério Duarte e as pessoas que foram entrando, mas a liderança, o comando, era nossa, a cabeça glauberiana estava em nós. Neste filme, não é que parte do escrito da ideia do Glauber, nós é que damos vida, fala e movimento as ideias que o Glauber tinha de cada personagem, e mais ainda, ele cria asas para entrar nos momentos. Às vezes quando eu falo assim, que são atores que ele tinha inteira confiança, como também Othon Bastos, Geraldo Del Rei, pessoas que ele tinha uma relação muito forte, e que no Câncer ele dá o tema e nós vamos desenvolver. Nós tínhamos uma maneira de trabalhar, de construir e ele dava liberdade. Nós tínhamos um chassi, na época era chassi, o filme virgem Kodak de 120mm e aquele que tivesse a capacidade de improvisar levava o chassi inteiro, e eu deitava e rolava, porque você desenvolvia e ele ficava louco, ficava maravilhado, ele não dizia corta, deixava você criar. Era esse o Glauber, ele lhe dava uma asa para que você pudesse viajar e voar. Você não estava ali refém da mão forte do diretor pra dizer corta. Não. Vai! Vai embora! Nós éramos os

coautores da obra glauberiana. (PITANGA, 2020, n/p).

O ator “produtor de crítica” em *Câncer* (1972)

“Esse tema, ele tem uma abordagem que está tatuado em cada um de nós, ele é, querendo ou não, a textura de nossa pele.”

Antônio Pitanga

O cinema é a arte de um ponto de vista narrativo, o da câmera, que traz em seu enquadramento, o olhar de quem dirige os acontecimentos por traz dela. Em vários filmes do Glauber, percebemos o caráter experimental de seu cinema que traz esse compartilhamento do olhar sobre os acontecimentos, mas em *Câncer* (1972), o fato de a criação ser coletiva, tanto na elaboração do roteiro como no momento da filmagem, assistimos a sobreposição de narrativas. Os atores se apresentam na tela em plena improvisação, sendo as cenas acontecimentos dramaturgicamente resultantes da capacidade de cada atuante ir demonstrando os mecanismos de poder, trazendo os pontos de vista do tanto do oprimido, quanto do opressor, colocando uma lupa neste processamento de discurso sendo elaborado ao mesmo tempo que é filmado.

(...) Para Stanilávsky o ator é uma fábrica de emoções arbitrarias. Para Brecht o ator é um produtor de crítica às estruturas alienantes do personagem alienado que se desaliena através de um ator desalienado. (ROCHA, 2004 p.255).

Essa formulação brechtiana de Glauber onde o “ator é um produtor de crítica”, acentua a relação de Glauber com os atuantes em seus filmes, que muitas vezes percebemos em plena improvisação na tela. A exposição do raciocínio das forças de poder das personagens acontece através de atores desalienados que, a cada segundo, demonstram a

alienação de seus personagens. O fato de estarem em improvisação os coloca em criação destas personagens durante a experimentação das cenas.

Em *Câncer* (1972) esse processo se intensifica, quase no filme todo, pois os planos são longos, realizados com som direto, por vezes ouvimos, inclusive, a voz do próprio Glauber participando por traz da câmera. O experimento se revela o tempo todo, os procedimentos estão expostos na crueza da realização, e ao assistir, somos plateia do ator acontecendo na tela. As cenas parecem estar desorganizadas pelo próprio caráter experimental e vão se organizando com o olhar de Glauber junto a desenvolturas dos atuantes.

Como disse Pitanga, cada um tinha seu “chassi”, cada ator ia criando sua personagem no tempo real da filmagem. As personagens aconteciam nas relações, nos vetores de poder e de opressão de um sobre o outro, construindo assim, posturas corporais, gestus cênicos que traduziam a função social de cada um. Gestus, vem da língua latina que corresponde o que chamamos comumente de gesto, uma postura corporal que dá expressão a uma ideia e ou um sentimento. Para Brecht, o gestus, determina a relação dos homens em sociedade, demonstra a função social de cada personagem, sua classe, raça, gênero. Em *Câncer* (1972) a atuação de Antônio Pitanga, um ator negro desalienado, é um grande gestus social, ganha um lugar de testemunho de uma América Latina que é reinventada diante do processo colonizatório diário.

Filmado no Rio de Janeiro em 68, montado na Itália em 72, visto no Brasil em meados dos anos 80, após essas 5 décadas de sua realização, infelizmente, o filme *Câncer* (1972) ainda é atual e, a atuação de Pitanga, expõe a cada quadro, com muita inteligência e perspicácia, o lugar do povo, que é pobre e é negro. Suas aparições trazem as forças de opressão e emancipação, tendo os diálogos uma função política. O negro deixa de ser assunto pois Pitanga é depoimento, representante de uma força coletiva. *Câncer* (1972) parece um filme inacaba-

do como o próprio Brasil, e a cenas não têm função de contar uma única história, mas várias facetas da miséria do povo.

Câncer (1972), planos da terra Brazil

Planos de longa duração, boom³ que aparece assim como a voz do diretor que se escuta no meio das improvisações. Olhares para a câmera, conteúdos que trazem um tipo de ruptura das experiências anteriores, mas contendo a continuidade do olhar aguçado de Glauber sobre o povo: e esse povo brasileiro é preto. Levantarei a seguir, momentos do filme onde estão expostas as relações de poder, tendo como interlocutor o ator Antônio Pitanga, que em suas improvisações nos demonstra, como um ator brechtiano, as relações da micropolítica, geografias da macropolítica, que estruturam essa país na tradição colonial, em plena miséria.

1.

O filme começa mostrando um encontro de artistas no Museu de Arte Moderna, junto a um off da voz de Glauber falando sobre as contradições do tempo histórico, onde se discute uma arte revolucionária num ambiente restrito e fechado, enquanto nas ruas as lutas políticas revolucionárias, aconteciam. O mesmo off, ainda nos dá uma rápida situada sobre a realização do filme (uma cena correspondente acontece perto do final do filme, onde a burguesia aparece em festa, enquanto se agonizava na ditadura). Na sequência, um plano filmado de dentro de um carro, nos mostra que estamos no Rio de Janeiro. Finalizando, o que poderíamos chamar de um prólogo que inaugura ironicamente um contexto histórico, entramos na primeira cena do filme. Enquanto um homem negro toca samba numa caixa de fósforo, outro homem negro pede emprego para um homem branco⁴. Um homem⁵ armado auxilia o homem branco que com muito desdém não dá emprego e o chama de “crioulo” (o termo crioulo é uma das definições racistas colo-

niais que nasce na América para designar os filhos negros, colonizador diferenciando de seus filhos brancos). Ainda nesta cena o homem branco diz: “O racismo não é contra crioulo, é contra vagabundo”. O Vagabundo (aquele que vagueia, um indolente) quer trabalhar: “eu não quero ser um ladrão que rouba e mata”, diz Pitanga, que faz o homem que pede emprego. Esse início introduz o assunto da miséria ligado diretamente ao racismo num período em que ainda acreditávamos viver numa “democracia racial”. A cena é mais um “episódio do racismo cotidiano”⁶ e Pitanga não é uma metáfora é uma metonímia.

1.1 Os filmes de Glauber, trazem para o cinema muitas vezes a cara do povo brasileiro. Faço um paralelo aqui com o filme *Terra em Transe* (1967), e sua fictícia República de Eldorado, quando o ator Hugo Carvana sai em carreta política, após o título: “Encontro de um líder com o povo”, ele logo aparece andando na mesma calçada que o povo. Jerônimo, representante do povo, é convocado a falar e diz: “Eu sou um homem pobre, um operário. Sou presidente do meu sindicato, estou na luta das classes acho que tá tudo errado. Eu não sei mesmo o que fazer. O país está numa grande crise, e o melhor é aguardar a ordem do presidente”. Neste momento, sua boca é calada pelo protagonista⁷ em pleno transe, que diz: “Está vendo o que é o povo? Um imbecil! Um analfabeto! Um despolidizado! Já pensaram Jerônimo no poder?”. Um outro homem⁸ se rastejando do meio do povo adentra o quadro e pede para falar: “...sou Jerônimo, mas o Jerônimo não é o povo. O povo sou eu que tenho 7 filhos e não tenho onde morar!” E então, uma arma é colocada na boca do povo que é morto em frente a todos. Em *Câncer* (1972), nesta primeira cena que se dá num quintal com bananeiras ao fundo, o homem negro, que diz querer um trabalho, é também ameaçado por um homem com uma arma na mão. O negro tem medo da arma, pois sabe para quem ela historicamente está apontada.

Em Câncer (1972) o negro, que é o povo, quer também trabalhar, quer comer, e é maltratado durante um plano sem corte de quase dez minutos de deboche, num país com uma falsa democracia, onde o povo clama por trabalho. Com essa genética de um povo sem trabalho, com fome, sem poder falar, o “crioulo” Pitanga, em sua improvisação, instaura mais uma vez a memória desta Eldorado, como uma doença colonial que continua no corpo político.

2.

Fica ainda mais explícito que Câncer (1972) é um experimento fílmico quando observamos as cenas que acontecem na rua; tanto na que Pitanga aparece cruzando no meio de várias crianças que olham para câmera, como a que ele fala com as pessoas pedindo, mais uma vez, emprego. Nesta segunda cena, com características de um exercício do teatro invisível de Augusto Boal, um homem negro pede emprego, como Jerônimo em Eldorado, vai dialogando com as pessoas na rua, voltando ao lugar de humilhação. Porém, tem a câmera que impreterivelmente desloca a relação com a realidade, pois ela está visível e também é uma construção de depoimento, e ela revela acontecimentos simultâneos a ação do ator. Em dado momento, vemos um gari observando Pitanga. O olhar do Gari é um depoimento do Glauber, não estava marcado, é ponto de vista de quem enquadra as relações que se conectam de modo inesperado durante a improvisação. O gari é negro e observa atento, um negro que pede emprego.

3.

Esse olhar do povo que não fala mas diz em silêncio, se dá também na cena em que Hugo Carvana interroga um homem que entregava panfletos na rua. Atrás, vemos um homem negro segurando o café, ele não é visto, mas está lá, segurando o café para ninguém; o servilismo exposto enquan-

to os “assuntos importantes” acontecem. A ação está no olhar que revela a irrelevante discussão, pois para quem está segurando o café, por mais atento que esteja, essa discussão não serve para nada. Mais um depoimento de Glauber com o olhar da câmera que demonstra que esse ponto de vista interessa para um Brasil colonial, pois enquanto este homem negro não tiver voz na discussão e não for ouvido, não haverá mudança.

4.

No meio do filme temos uma cena que instaura um lugar de cumplicidade, uma cena de amor de um homem negro e uma mulher negra. Ele é o povo que está “sempre por aí”, sem lugar de pouso, e gostar dele sem saber porque é um lugar no mundo, um reconhecimento.

Ela estava ali na base do café, da estrutura, era da equipe. Ela era muito bonita e o Glauber fez ela entender que eu era um cara que precisava de alguém pra olhar com esse olhar tão jovem, tão generosa, num mundo tão confuso. Um cara negro desempregado, mas que tinha um coração para amar tão grande e que ela também negra, podia. Foi um momento não só dela, não só do filme, mas de toda equipe, aquele momento tão bonito. E olha que era um momento tão nervoso pelas coisas que nós estávamos dizendo e construindo naquele momento de encontro e desencontro com pessoas, o Rogério Duarte, Hélio Oiticica, a música, o comportamento cênico, e aí para, como se tivesse nascido uma rosa (catando) ‘nasceu uma rosa na favela...canta, canta’, Sergio Ricardo meu grande amigo. Aconteceu ali, eu acho que eu estava olhando para ela, porque não um respiro. (PITANGA, 2020, n/p)

Um casal negro que se olhando no meio de tantos desencontros, gera cumplicidade, um “respiro” na lógica, para um espaço de encontro. Participamos de uma intimidade e o olhar da câmera não está fetichizando; ela é linda, uma mulher

que pode ser amada e querida, ela é sujeito e não objeto da cena.

5.

Numa das últimas cenas do filme, que acontece na praia, vemos o desfecho da relação de Pitanga com o Hugo Carvana. Pitanga conta:

Antes do final do filme, acaba comigo matando o Carvana. Eu estou jurado de morte, e como eu falei o chassi era de cada um. (...) Na praia ele vai ter que me matar. Mas o Carvana dá um espaço, aí eu entro, faço um discurso e mato o Carvana. Digo “tô te matando” e fujo com a Odete Lara. A gente tinha que dizer ‘tô te matando, tô te matando’, porque não tinha efeito especial. Era ao contrário, Carvana teria que me matar, mas eu mato o Carvana e levo a Odete Lara, levo a loira linda, maravilhosa. O negão leva, e o Glauber fica fascinado, quebrei a cabeça dele. A gente era isso, ele permitia isso. Peguei o roteiro dele, que já era consensual, a gente já sabia que era isso que ia acontecer no final, e eu num rompante, sem saber, tudo aconteceu naquela hora, não foi nada calculado. A gente sabia qual era o comportamento de cada um de nós, o que nós estávamos fazendo neste projeto. (PITANGA, 2020, n/p).

Pitanga rouba o “chassi” do Carvana, pois finaliza a sequência ao matá-lo, fica com a mulher e com a mala cheia de dinheiro. Essa dramaturgia só poderia acontecer dentro de um processo onde os espaços expressivos pudessem ser ocupados, numa relação de confiança e acima de tudo de um olhar que disputa nas improvisações novas narrativas, com uma direção como a de Glauber que olha e se fascina pelo inesperado. E o esperado era que o negro morresse. Pitanga, “num rompante”, muda essa narrativa, como se pudesse mudar a história disputa outro imaginário.

Quando eu falo que ele dava espaço para essa coau-

toria, eu enxerguei o filme de outra maneira. A cabeça do Glauber mesmo que ele não quisesse, era branca, mas ele me deu instrumentos para mudar a história, e eu mudei a história. (PITANGA, 2020, n/p).

Glauber era uma cabeça branca que revelava as narrativas dos oprimidos através dos protagonistas em muitos de seus filmes. Em *Câncer* (1972), Pitanga protagonizou o oprimido, tendo como instrumento para isso o experimento fílmico que o possibilitou de disputar narrativas. Portanto, a opção de Glauber por um filme processual traz em seu cerne a discussão sobre liberdade das vozes e de um diálogo consciente, onde o outro pode completar e até mesmo mudar a história. E Glauber traz essa dimensão em sua poética, nomeada de “Estética da Fome”. Vale comentar aqui, uma passagem de Ismail Xavier:

Entendia-se a relação entre países avançados e subdesenvolvidos em termos da herança colonial assumida e resposta em novas bases de técnicas e econômicas. Não surpreende que o livro de Frantz Fanon, *Os Condenados da terra*, inspire claramente algumas ideias de Glauber quando escreve: Por uma estética da fome, em 1965, manifesto que toma a luta anticolonial dos povos africanos como modelo, embora o Brasil não estivesse exatamente nas mesmas condições. A par desta diferença, o dado central era o desejo comum de legitimação da violência diante da opressão, o senso de urgência das transformações; ou seja, a ideia de que a revolução não era apenas um desejo mas uma necessidade social.” (XAVIER, 2001, p. 26).

6.

A última cena do filme, que tem conexão com a primeira, revela o olhar de Glauber desta necessidade de mudança, estando a cargo do ator negro, que durante o filme esteve nas situações do oprimido, é Pitanga que improvisa a última cena. O ne-

gro que tocava numa caixa de fósforo na primeira cena pega um tamborim emprestado de um grupo de jovens, que está tocando na rua, e mais uma vez faz a música que vem como comentário de toda a cena. Voltam, Hélio Oiticica, de novo como 'homem branco' e Rogério Duarte, mais uma vez com uma arma na mão. O 'homem branco' ao ver Pitanga diz: "Você voltou?". Pitanga afirma estar sendo confundido com outro. Aqui temos mais um "episódio de racismo cotidiano" onde "o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter" (KILOMBA, 2019, p. 39). Portanto, todos os negros são sempre vistos como um só e assim o processo de humilhação se instaura.

6.1 Após toda a trajetória do filme, depois de várias tentativas para mudar de lugar, desde a primeira cena, o negro, sendo colocado mais uma vez como alvo, rouba a arma e mata anunciando: "Matei mais um", "Eu quero matar o mundo!", "O mundo não presta!", "Tem que matar e começar tudo de novo". Há uma tentativa, dentro da estrutura, mas o câncer já contaminou o corpo social de tal maneira que só explodindo tudo e recomeçando.

Quando abrem essa barriga brasileira em que você vê a cara do povo, o grito sufocado deste povo que vem das vísceras, esse grito esse filme que mostra que nada está no lugar. Por isso que é underground, essa pintura, essa mostra gritante de um país continental em que tem uma pessoa que tem a genialidade do Glauber que se torna o apresentador, esse maestro da miséria. O Brasil é um país em que ainda hoje joga todas essas misérias pra debaixo do tapete. 'País do futuro!' quando será o futuro? (PITANGA, 2020, n/p).

Para esse futuro, muita coisa tem que mudar. A cena final, traz um final ou proposta de um começo? Será necessário matar todo mundo para recomeçar?

Essa coisa de matar né? É isso que nós estamos vivendo, acabar pra surgir uma nova criatura, uma nova mentalidade, e mesmo assim, diante de uma pandemia, você está constatando uma possibilidade da vida e da morte, você encontra centenas de milhares de pessoas sem máscara, centenas de milhares de pessoas desempregadas, centenas de milhares de pessoas que precisam da vida e não usam máscara. Então, eu acho que quando ele dá esse grito é preciso começar do zero, porque na minha cabeça, na cabeça Glauberiana com certeza não deu certo, fracassamos. Não precisava chegar as raízes de ter que matar todo mundo para começar de novo, é um simbolismo, uma maneira de expressar. É uma nova consciência, porque essa que tá aí, que estava ontem e que está hoje e que perdurará com certeza nas próximas décadas, não vai mudar nada. É muito triste isso. (PITANGA, 2020, n/p).

Conclusão

"Creio que isto é importante, porque, vejo os grandes problemas da América Latina expressos numa linguagem épica, a não ser que alguém possa expressá-los através do drama psicológico; parece difícil".
Glauber Rocha, 2004, p.190

Uma obra tão contundente como a de Glauber Rocha merece sempre novos olhares, pois a cada aproximação percebemos aspectos que podem ser estudados e reconectados ao tempo presente. Um artista que se coloca no olho do furacão, na revolução de um cinema interessado em dialogar com seu contexto: uma América Latina resultado de um cruel processo colonial e em plena ditadura. Seus filmes são levantes históricos que debatem como operam as forças de poder de uma tradição de exploração, deixando para nosso imaginário a possibilidade do fazer cinematográfico

como um processo crítico capaz de pensar sobre o tempo histórico em que está inserido. Seus filmes são a matriz do Cinema Novo, um projeto intenso e potente na história do cinema, sendo a fome não apenas assunto, mas também forma, pois é com fome que se cria.

Busquei observar um pouco de seu processo de criação em diálogo com os depoimentos do ator Antônio Pitanga e algumas de suas vivências. Escolhi *Câncer* (1972) por ser predominantemente um set em improvisação. Os procedimentos de construção das personagens aconteceram em tempo real durante as filmagens das cenas. Os atores estavam em elaboração de discurso junto ao olhar da câmera e a direção de Glauber. As improvisações dão aos atuantes a possibilidade da criação de narrativas, pois tendo um mote o ponto de vista vai sendo exposto em forma de discurso na relação estabelecida das funções sociais das personagens.

Não é o filme mais resolvido em termos de acabamento e sua poética é a do prejuízo, de um mundo precário que ainda segue em plena desigualdade. Antônio Pitanga, além do talento inegável, traz a consciência de sua função, portanto, é um ator brechtiano “produtor de crítica”, elaborando a obra junto com Glauber. Num país colonial, onde o imaginário de ‘homem universal’ é composto por um homem (gênero masculino) e branco, há uma importância fundamental na presença de Pitanga no filme, por ele representar a consciência do lugar do negro na história. Quando ele aparece pedindo emprego, vemos a condição do povo brasileiro que é predominantemente negro. Quando ele mata, um homem negro vive ao invés de morrer. Há uma disputa de imaginário que acontece nas cenas onde se demonstram “episódios do racismo cotidiano” e que está impresso em Pitanga. Como ele mesmo diz é um tema que “está tatuado em cada um de nós, ele é, querendo ou não, a textura de nossa pele.”

O encontro de Glauber com o ator Antônio Pitanga tem uma trajetória de muita força na história do cinema. Dois artistas que permanecem em diálogo no tempo. Em *Barra Vento* (1961) iniciam essa parceria e seguem improvisando até *Idade da Terra* (1978-1980). *Câncer* (1972), como uma fresta, acontece no meio disso, trazendo a *Estética da Fome* como uma poética dos assuntos que tem em sua célula uma doença terminal: a falsa democracia racial resultado de uma colonização que segue em curso na sociedade, pois ainda não extirpamos o câncer.

A gente tá falando de *Câncer*, este momento vivido, que eu tenho intimidade de ter vivido isso e de estar vivendo hoje aos 81 anos situações piores. Porque a gente desenvolveu de tal maneira, que não precisava vir uma pandemia pra gente cuidar. Eu estou cuidando de mim eu estou cuidando de você. E eu fico esperançoso que a gente saia uma criatura melhor. E aí eu me pergunto, será? (...) Quando você fala do Glauber e você fala do Brasil e desta brasilidade, você fala de tantos e tantos. Você pode estar falando de Luís Gama, você pode estar falando de Solano Trindade, de Ruth de Sousa, de Machado de Assis, de Lima Barreto, de tantos e tantas pessoas. Se pegar Juliano Moreira, você vai dizer que era primo irmão de Glauber. Se for buscar esses grandes personagens que desaguam neste universo Glauberiano, são pessoas que foram Glauber lá atrás. (...) E que Brasil é esse? Que grito é esse? E o *Câncer* é isso, ele é um retrato fiel, ele abre não só a vitrine, ele escancara as portas brasileiras e mostra que povo é esse, que tem um negro que pede emprego, que raça é essa, braço construtor deste país e que vive da invisibilidade. Esse é o *Câncer*. O Glauber é muito atual. O negro tá sufocado, ele tá pedindo emprego, mas ele tem uma arma apontada pra ele sempre e ele é invisível. (PITANGA, 2020, n/p). ☆

Referências

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.

PITANGA, Antônio. Entrevista concedida a Luaa Gabanini, 2020.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. 2a ed. revista e aumentada, São Paulo, CosacNaify, 2004. [1a ed. 1981].

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. [2006a]. 2a ed. revista e aumentada, São Paulo, CosacNaify, 2006. [1a ed. 1983].

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. "Ismail Xavier: O cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem". In **Revista Contracampo**, entrevista realizada em: Niterói/Rio de Janeiro/São Paulo - março/abril/outubro de 2002.

Notas

- 1 Parafrazeando o próprio Glauber em muitos de seus escritos.
- 2 Trazido das leituras de Grada Kilomba, mais especificamente do livro *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano* (2019).
- 3 Tipo de microfone direcional usado para captação de som.
- 4 Chamarei aqui de homem branco Hélio Oticica, que se apresenta como detentor do meio produção e assim pode empregar o homem

negro que tem apenas sua força de trabalho.

- 5 Rogério Duarte.
- 6 Grada Kilomba *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano* (2019).
- 7 Protagonista: Jardel Filho
- 8 Jeronimo 2: Flávio Migliaccio