UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

SEIS ESPAÇOS:
POSSÍVEL REFERÊNCIA PARA O ESTUDO E A CONSTRUÇÃO
DO CORPO CÊNICO

PATRÍCIA DE AZEVEDO NORONHA

SÃO PAULO
2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PATRÍCIA DE AZEVEDO NORONHA

SEIS ESPAÇOS:
POSSÍVEL REFERÊNCIA PARA O ESTUDO E A CONSTRUÇÃO
DO CORPO CÊNICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de concentração Prática Teatral, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas, sob Orientação do Professor Doutor Antônio Luiz Dias Januzelli

SÃO PAULO
2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PATRÍCIA DE AZEVEDO NORONHA

SEIS ESPAÇOS:
POSSÍVEL REFERÊNCIA PARA O ESTUDO E A CONSTRUÇÃO
DO CORPO CÊNICO

SÃO PAULO
2009

Aos meus ancestrais
Aos meus avós
Aos meus pais
À minha filha

AGRADECIMENTOS

Agradeço de coração às pessoas que fizeram ser possível este trabalho:

*Marília Noronha
Décio Noronha
Maria Duschenes
Patrícia Stokoe
Takao Kusuno
Felícia Ogawa
Hideki Matsuka
Michiko Okano
Eugênio Barba
Antônio Januzelli
Anna Carolina Longano
Roberto Lage
Juliana Jardim
Andréa Fraga
Meus alunos
Cia. Panapaná
Priscila Noronha
Mariá Portugal
Sílvia Fernandes
Helena Katz
Maria Thaís Lima Santos
Sílvia Gardinali*

Noronha, Patrícia de Azevedo. *Seis Espaços: possível referência para o estudo e a construção do corpo cênico*. 2009. 145p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo – USP/SP.

RESUMO: Nesta dissertação apresenta-se uma reflexão acerca do Espaço Pessoal, Espaço Parcial, Espaço Total, Espaço Social, Espaço Cênico e a *espacialidade Ma*, Tendo como bases a extensa bibliografia e a também extensa experiência artística e pedagógica da autora como atriz-dançarina, professora, pesquisadora, diretora e coreógrafa. A dissertação visa servir de ponto de partida para que alunos e professores em Artes Cênicas pensem a abordagem do corpo cênico em sala de aulas e em criações artísticas. No início há definições de conceitos a respeito do corpo, assim como o estudo sobre abordagens teóricas significativas, tais como a teoria do Corpomídia e a Teoria do Corpo Sem Órgãos, para que sirvam como referência compartilhada com a autora, a fim de que se possa seguir para a reflexão acerca dos espaços propostos. A seguir há a apresentação de cada espaço. Ao se referir à espacialidade Ma, pela sua complexidade, já que se trata de um conceito da cultura japonesa de difícil compreensão pelos ocidentais, dadas as diferenças que existem entre as culturas ocidental e oriental, a autora se dedica ao estudo detalhado da tese de Doutorado de

Michiko Okano, *Ma: Entre-espaço da Comunicação no Japão – Um estudo acerca dos diálogos entre Ocidente e Oriente*, relacionando-a com as Artes Cênicas para, ao final, se esforçar em apontar *espacialidades Ma* nas montagens cênicas *O Olho do Tamanduá*, com direção de Takao Kusuno, e *Lucíola cena 1*, com direção da própria autora, sendo que em ambas ela participa como atriz-dançarina-criadora. São mencionados especificamente os trabalhos de Rudolf Laban, Michiko Okano, Patrícia Stokoe, Eugênio Barba, Takao Kusuno, Antonin Artaud, Hideki Matsuka, Akira Kasai, Ko Murobushi, Gilles Deleuze, Felix Gattari, Helena Katz, Christine Greiner, Cassiano Quilice.

Palavras-chave: dança; teatro; dança-teatro; *Ma*; espaço; espaço pessoal; espaço parcial; espaço total; espaço cênico; espaço social; entre-espaço japonês; corpo; corpo cênico.

ABSTRACT: *This dissertation presents a reflection on the Personal Space, Partial Space, Total Space, Social Space, Scenic Space and the Ma spatiality, having as basis the extensive bibliography and the extensive artistic and pedagogical experience of the author as an actress-dancer, teacher, researcher, director and choreographer. The dissertation aims to function as a starting point for Performing Arts pupils and teachers to think body's scenic approach in classroom and in artistic creation. At the beginning there are definitions of concepts about the body and the study of major theoretical approaches, such as the Corpomedia and Body Without Organs theories, which serve as a shared reference to both author and reader and define a way of reflection about the spaces mentioned. Then we have the presentation of each space. As it concerns Ma Spatiality, because of its complexity and also because of the fact that it is a Japanese cultural concept of difficult understanding (concerning the differences between Western and Eastern cultures) the author engaged herself in the detailed study of the doctoral thesis of Michiko Okano, Ma: an inter-space of communication in Japan - a study on the dialogues between East and West. At the end, the author links it to Performing Arts and focuses on appointing the presence of Ma spatiality on Takao Kusuno's work O Olho do Tamanduá, in which she has participated*

as an actress-dancer-creator, and Lucíola cena 1, directed and performed by the author herself. The work of Rudolf Laban, Michiko Okano, Patricia Stokoe, Eugenio Barba, Antonin Artaud, Kusuno Takao, Hideki Matsuka, Akira Kasai, Ko Murobushi, Gilles Deleuze, Felix Gattari, Helena Katz, Christine Greiner and Cassiano Quillice are specifically mentioned.

Keywords: *dance; theater; dance-theater; Ma; space; personal space; partial space; total space; scenic space; social space; Japanese inter-space; body; scenic body.*

SUMÁRIO

Introdução.....	01
-----------------	----

Capítulo I Corpo

I.1. Corpo.....	10
I.2. Um pouco de história.....	10
I.3. Corpomídia.....	12
I.4. Corpo Cênico.....	17
I.5. Corpo Sem Órgãos.....	18
I.5.1. Apresentação.....	19
I.5.2. Referências na Cena Contemporânea.....	38
I.5.3. Equívocos Comuns.....	41

Capítulo II Espaço

II.1. Espaço.....	45
II.2. Espaço Pessoal.....	47
II.3. Espaço Parcial.....	50
II.4. Espaço Total.....	52
II.5. Espaço Social.....	53
II.6. Espaço Cênico.....	54
II.7. <i>Ma</i> ou Espaço/Tempo dramático.....	56
II.7.1. O <i>Ma</i>	59
II.7.2. <i>Ma</i> como quase-signo.....	60
II.7.3. Espacialidade <i>Ma</i> – Entre-Espaço.....	64
II.7.4. <i>Ma</i> – Fronteira.....	66
II.7.5. <i>Ma</i> – Vazio, Transitoriedade, Impermanência, Incompletude....	68
II.7.6. O <i>Ma</i> no Corpo do ator-dançarino e no Espaço Cênico.....	77
II.7.7. Advertência.....	109

Capítulo III Experiências Práticas

III.1. Introdução.....	112
III.2. O processo de criação do espetáculo <i>Solitária</i> por Anna Carolina Longano	
III.2.1. Prólogo.....	116
III.2.2. Anotações do Processo.....	116
III.3. Observações.....	131
Capítulo IV Considerações Finais.....	132
Bibliografia.....	133

Introdução

SEIS ESPAÇOS:
possível referência para o estudo e a construção do corpo
cênico

INTRODUÇÃO

Já que a referência para o desenvolvimento desta dissertação é a minha experiência prática em Artes Cênicas, não escapei de utilizar a primeira pessoa na maioria dos textos. Achei que seria interessante fazer um resumo de minha história formativa, focando o contato com os nomes mais importantes que fizeram parte desta trajetória.

Tive o privilégio de construir meu aprendizado e minha carreira artística, desde criança, sob o olhar de importantes mestres do Teatro e da Dança. Refletindo sobre meu percurso, me dei conta de que com cada um dos mestres que mais influíram em minha formação, conheci e aprofundei, teórica e praticamente, de diferentes maneiras e ênfases, os seis espaços que apresento nesta dissertação. Espero que esta possa ser um ponto de partida referencial para que alunos, professores e artistas do teatro e da dança pensem seus corpos e suas criações cênicas.

Iniciei meus estudos aos sete anos na dança clássica e foi aos oito anos de idade, através do trabalho de Maria Duschenes¹, em São Paulo, que entrei em contato com o que seria o meu centro de interesse: a Arte do Movimento. Dona Maria Duschenes trouxe ao Brasil o trabalho em Dança Moderna desenvolvido por Rudolf Von Laban² e seu discípulo Kurt Joss. Maria Duschenes deu bastante ênfase em suas aulas ao uso de três dos Espaços, o Parcial, o Total e o Social e às diferentes dinâmicas de movimento. Estudei sob sua batuta dos oito aos dezoito anos de idade. Durante este período tive aulas com a própria D. Maria, como é carinhosamente chamada, com diferentes professores de Ballet Clássico, indicados por ela e com Silvia Duschenes, sua filha.

Aos dezessete anos participei de um workshop ministrado por Patrícia Stokoe. Ao final do workshop, por haver gostado do meu trabalho, ela me ofereceu uma bolsa de estudos em seu Estúdio em

¹¹¹ Nascida na Hungria, em 1922, radicada no Brasil desde 1940, Maria Duschenes foi uma das introdutoras da dança educativa moderna no Brasil. Dedicando-se, sobretudo à difusão dos ensinamentos de Laban.

² Rudolf Laban (1879 – 1958) realizou um longo estudo de pesquisa e experiência do movimento. Coreógrafo, bailarino, filósofo da dança e professor, é referência da dança moderna. Laban nasceu na Hungria, foi diretor de movimento da Ópera Estadual de Berlim e tornou-se um dos mais famosos coreógrafos da Europa. Em 1953, Laban mudou para o vale de Tamisa, onde havia maior facilidade de abrigar seus estudos do movimento. Trabalhou na dança educacional moderna em Addlestone até sua morte. Trabalhava igualmente com profissionais e amadores. Acreditava que a dança deveria estar acessível para todos e que é uma forma de educar. Vía o movimento do corpo e da mente como base de toda a atividade humana. Nos estudos que seguem suas teorias, o movimento é visto como forma de conexão entre corpo e mente. (<http://www.conexaodanca.art.br/estudo.htm#laban> - trechos)

Buenos Aires, Argentina, para os cursos de Formação Didática e Formação Artística. Através do trabalho de Patrícia Stokoe, pude estudar, teórica e praticamente e de uma forma aprofundada o movimento corporal, através do Espaço Pessoal e da Sensopercepção, atividade baseada na Eutonia. Esta atividade passou a ser a referência para o desenvolvimento de meus trabalhos artísticos e pedagógicos. Permaneci por alguns anos na Argentina, fiz parte do grupo de dança de Stokoe, o *Aluminé*, e estudei também, seguindo orientação sua, com Alfredo Gurkel, o qual ensinava Dança Clássica sob um enfoque da anatomia do corpo humano, ou seja, também sob o enfoque do Espaço Pessoal, isso se deu no final da década de 1970, mais precisamente, de 1978 a 1981.

Já de volta ao Brasil, comecei a dar aulas no Estúdio de JC Violla, em São Paulo. Fui dirigida por ele em dois trabalhos, um solo e outro com seu grupo no espetáculo *Valsa para Vinte Veias*, para o qual fiz também a assistência de direção e assistência de coreografia.

Entrei em contato com o trabalho de grandes professores, tais como Klauss Vianna, com quem colaborei por cinco anos e Eugênio Barba, que numa de suas vindas ministrou um denso workshop do

qual fiz parte e que marcou minha trajetória artística, aproximando-me ao Teatro definitivamente.

Durante esses anos todos, percebi que para desenvolver satisfatoriamente meu trabalho, necessito atuar em três áreas simultaneamente: como interprete/criadora, como professora e como diretora/encenadora. Minha experiência artística me fez naturalmente refletir, estudar, aprofundar e manejar o Espaço Cênico e sua relação com os outros espaços, e tive a boa sorte de fazer parceria com excelentes diretores/encenadores, tais como Stephane P'Dosse, Roberto Lage, Takao Kusuno.

Em 1990, o dançarino Denilto Gomes me apresenta ao diretor japonês Takao Kusuno, radicado no Brasil, o qual, depois de assistir ao vídeo-registro de *Corpo Baldio* (dirigido por Roberto Lage), me convida a trabalhar com ele. Com Takao trabalhei durante onze anos, até seu falecimento, e conheci o olhar oriental e complementar de pensar a vida e a arte. Ele me ofereceu elementos para enxergar um, para mim, novo e fundamental Espaço, o *Ma*, como ele chamava, que é Espaço/Tempo. É no *Ma* que está, entre outros, a relação entre os Espaços e o Tempo, e o *Ma* está presente na abordagem dos outros cinco Espaços, o Pessoal, o Parcial, o Total, o Social e o Cênico.

Um Espaço inexistente sem o outro, no entanto necessitamos separá-los para a análise e compreensão de sua dinâmica, a fim de podermos incorporar seus conceitos e desenvolver os exercícios práticos a partir deles.

Com o conteúdo das disciplinas cursadas na pós-graduação, me dei conta de que em meu projeto de pesquisa faltava ser abordado o conceito de corpo para que a discussão pudesse se dar a partir de um referencial comum. Optei por trazer para cá parte do que apresentei nos trabalhos para as disciplinas.

A dissertação visa servir de ponto de partida para que alunos e professores em Artes Cênicas pensem a abordagem do corpo cênico em sala de aulas e em criações artísticas.

No início há definições de conceitos a respeito do corpo, assim como o estudo sobre abordagens teóricas significativas, tais como a teoria do Corpomídia e a Teoria do Corpo Sem Órgãos, para que sirvam como referência compartilhada com a autora, a fim de que se possa seguir para a reflexão acerca dos espaços propostos.

Em seguida, há a apresentação de cada espaço. Ao me referir à espacialidade Ma, pela sua complexidade, já que se trata de um conceito da cultura japonesa de difícil compreensão pelos ocidentais, dadas as diferenças que existem entre as culturas

ocidental e oriental, dediquei-me ao estudo detalhado da tese de Doutorado de Michiko Okano, *Ma: Entre-espaço da Comunicação no Japão – Um estudo acerca dos diálogos entre Ocidente e Oriente*, relacionando-a com as Artes Cênicas para, ao final, me esforçar, não sem correr riscos de erro, em apontar *espacialidades Ma* nas montagens cênicas *O Olho do Tamanduá*, com direção de Takao Kusuno, e *Lucíola cena 1*, de minha direção, sendo que em ambas participo como atriz-dançarina-criadora.

Pelo fato de o assunto ter se expandido sobremaneira após cursar as disciplinas, resolvi me estender nos conceitos mais complexos e menos conhecidos, o CsO e o *Ma*, em detrimento de me alargar na abordagem dos outros espaços, por exemplo o Espaço Cênico, já que sobre este há vasta bibliografia e referências já publicadas.

A escolha das criações cênicas comentadas seguiu critérios. Escolhi *O Olho do Tamanduá* porque, além de ser criação de Takao Kusuno, foi sua obra mais vista, o que aumentaria a chance de a banca haver assistido, eu participei significativamente de sua criação, e a dancei por dez anos. Já *Lucíola cena 1*, foi escolhida por ter sido criada simultaneamente aos estudos para as disciplinas cursadas na Pós-Graduação, o que influenciou profundamente em sua concepção. A disciplina ministrada pela Profa. Dra. Maria Thaís

Lima Santos, *Anatoli Vassíliev: Encenação e Pedagogia (ou, Como Abrir a Porta para que um Anjo Passe!)* em que discorre sobre o Teatro Russo e, mais detidamente, sobre o Teatro de A. Vassíliev, foi determinante para o formato escolhido para *Lucíola cena 1*, tanto no que se refere à encenação, quanto no que se refere à pesquisa. Quanto à *Solitária*, também foi criada durante o tempo em que cursava as disciplinas, mas foi dirigida por mim seguindo o roteiro dos Espaços e com intuito de ilustrar esta dissertação. Além desses motivos, as três encenações exemplificam abordagens peculiares de Espaço Cênico, já que foram muito distintas em suas concepções: o Olho do Tamanduá utilizou o formato convencional do palco italiano, já *Lucíola cena 1* é encenada em uma residência para 16 pessoas a cada sessão, e em *Solitária*, o espaço cênico é delimitado no ato, e é para ser encenada em espaços públicos.

Na presente dissertação,ⁱ são mencionados especificamente os trabalhos de Rudolf Laban, Michiko Okano, Antonin Artaud, Patrícia Stokoe, Eugênio Barba, Takao Kusuno, Hideki Matsuka, Akira Kasai, Ko Murobushi, Gilles Deleuze, Felix Gattari, Helena Katz, Christine Greiner, Cassiano Quilice.

Capítulo I

Corpo

Capítulo I Corpo

I. 1. Corpo

Segundo o Dicionário Aurélio

(ô). [Do lat. *corpus (corporis)*, neutro, > *corpos* > *corpo*.]

S. m.

- *Anat. A substância física, ou a estrutura, de cada homem ou animal.*
- *Anat. Designação comum a certos órgãos de estrutura ou constituição especial.*
- *A parte material, animal, ou a carne, do ser humano, por oposição à alma, ao espírito*
- *O ser humano morto; cadáver*
- *A pessoa, o indivíduo*
- *Grupo de pessoas que funcionam ou trabalham juntas, consideradas como uma unidade*
- *A parte essencial, principal ou central de certos objetos*
- *Porção limitada de matéria*
- *Qualquer objeto natural perceptível no céu*
- *Espessura, densidade, consistência*
- *Riqueza de sabor, de tom, de cor, etc.*
- *Crescimento, aumento; desenvolvimento*
- *Vulto, importância, realce*
- *Estrutura, textura, contextura*
- *Filos. Objeto material concebido de modos variados, que é conhecido através dos sentidos, e ocupa lugar no espaço.*
- *Filos. Parte dos seres vivos que é o suporte material da alma ou do espírito.*

[Pl.: *corpos* (ô); aum. irreg.: *corpanzil*, *corpaço*; dim. irreg.: *corpúsculo* (q. v.).]

I. 2. Um pouco de história

Podemos colocar como marco para o início de mudanças profundas no modo humano de existir no mundo quando conquistamos o status de bípedes, verticalizamos nossa postura e liberamos nossas mãos, que deixaram de ser mais duas patas e

passam a ser um instrumento que nos mudaria de maneira irreversível e em todos os níveis.

O processo evolutivo de nossos corpos está indestrinçavelmente associado com o desenvolvimento de nossa comunicação e nossa cognição e, portanto, com nossa capacidade de produzir signos e linguagens. Esta capacidade não é privilégio de nossa espécie: todo ser vivo a possui, pois, como está descrito acima, tudo que é vivo luta para permanecer (*Katz s.d <http://>*) e, para tal necessita da comunicação que por sua vez depende do movimento, da ação, da experiência, da linguagem. Até no mais simples ser vivente, aquele constituído por uma só célula, existe esta cadeia de dependências. O processo evolutivo da cognição ocorre em qualquer grau por meio da experiência, da ação, do movimento. O processo evolutivo de nossos corpos idem. Não se trata de dois processos semelhantes, o do corpo e o da cognição, e sim, de que os dois são um só, não podem ser considerados separadamente e se confundem com o do desenvolvimento da linguagem.

No ser humano a passagem para a posição bípede coincide com o aparecimento do aparelho fonador. Foi quando vários órgãos ampliaram sua função, agora acoplada também para tornar possível

e desenvolver a fala. São eles: os da respiração, os da sucção, e os da deglutição.

A fala está intimamente vinculada à socialização humana, mas não há como separar o aparecimento de cada uma, assim como é dificultoso e problemático estipular o que apareceu primeiro e em função de qual a outra se desenvolveu. Ao meu ver é impossível estabelecer esta hierarquia. O que podemos crer é que a partir do momento que surge a fala, surge também a externalização do pensamento: a linguagem.

I. 3. Corpomídia

A teoria do Corpomídia, foi construída a partir de uma abordagem de caráter evolucionista, e, para tanto, suas autoras cuidaram de distanciar qualquer associação equivocada do evolucionismo de Charles Darwin com a idéia de progresso. Para isso, destacam o caráter processual do evolucionismo darwiniano.

Graças à ampliação dos dados disponíveis sobre a vida e a morte dos animais tornou-se possível entender que a evolução não ocorreu somente no passado, mas que é um processo em andamento. Com essa compreensão, foi possível identificar como falsa a oposição livre arbítrio e determinismo biológico. Na esteira desta recusa, o legado de Darwin pode ser empregado para alimentar perguntas novas sobre o homem, suas produções e seu lugar no mundo. (...) favorecendo,

assim, enunciados mais aptos a explorar a complexidade. (Greiner, Katz 2005 : 129)

A tese de doutorado de Helena Katz 1, 2, 3. *a dança é o pensamento do corpo*, escrita em 1993 e publicada 12 anos depois, marcou o início do desenvolvimento da teoria do Corpomídia. Katz parte do princípio que

Todo o corpo é corpomídia. Tudo o que surge no mundo, luta para nele permanecer, e o sucesso nessa empreitada depende da capacidade de produzir continuidade. (...) o desejo de permanecer leva à necessidade de fazer outro a partir de si mesmo (Katz s.d <http://>)

Criar um outro a partir de si mesmo pressupõe trânsito e transformação de informações desde as genéticas àquelas referentes ao aprendizado do indivíduo em determinado tempo, em determinado lugar. Isso é feito através de um processo permanente de comunicação, em todos os níveis e em diferentes graus. Tudo o que nos interessa a nós, humanos, é traduzido como informação. (Katz s.d <http://>)

Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. (Katz s.d <http://>)

Utilizando uma imagem bastante feliz, Katz explica como acontece o fluxo constante de informações e suas conseqüências, distanciando-se, de maneira eficaz, da idéia de que o corpo é uma estação onde os trens carregados de informações passam, e que as informações, como passageiros vips, não sofrem conseqüência neste trânsito

As informações encostam-se umas nas outras, e assim se modificam e também ao meio onde estão. Vale destacar a singularidade deste processo, pois transforma todos os nele envolvidos, seja a própria informação, o corpo onde ela encostou e do qual passou a fazer parte, as outras informações que constituíam o corpo até o momento específico do contato com a nova informação, e também o ambiente onde esse corpo (agora transformado) continua a atuar. E, estando já transformado,, tende a se relacionar com a nova coleção de informações que passou a o constituir. Então, também altera o seu relacionamento com o ambiente, transformando-o. Contágios simultâneos, em todas as direções, em tempo real. (Katz s.d <http://>).

Este movimento de contaminação e transformação ocorre desde que o corpo humano figurou no mundo a partir dos processos evolutivos, surgindo para perpetuar este mesmo processo de evolução. Este corpo continua se modificando, porque

Resulta da coleção de informações que o constituem a cada momento e (...) os modos de armazenar, transmitir e interpretar informação não

para de se transformar e a vida torna-se cada vez mais complexa.
(Katz s.d <http://>)

Se o corpo está em processo a partir das trocas que realiza com outros corpos e com o ambiente, e essas trocas pertencem a um fluxo permanente e ininterrupto, podemos definir este corpo como sendo

Um conjunto de acordos provisórios, transitórios e em permanente curso que constroem determinado design. (Corporemoto 2004: <http://>)

Iniciei este tópico *Corpomídia* afirmando que a idéia de movimento está ligada à cognição. Seguramente podemos ampliar o campo de atuação do movimento para a esfera do processo evolutivo e como vimos aqui, se este processo está intimamente vinculado com o fluxo das informações e da comunicação, podemos afirmar sem hesitar, que o processo evolutivo depende do movimento para acontecer e se depende do movimento, depende do espaço, pois movimento e espaço estão intimamente vinculados. Da mesma maneira podemos acrescentar o tempo nesta equação de dependências e concluir que o processo evolutivo, assim como o fluxo de informações e a comunicação, necessitam de uma relação entre movimento, espaço e tempo para acontecer, mesmo

avaliando que dado os avanços tecnológicos, a relação entre tempo e espaço vem sofrendo reconsiderações, recriações, readaptações.

Corpomídia não é o mesmo que Corpo-Máquina, que processa informações da mesma maneira que processa por exemplo, o alimento: algo que é colhido fora do corpo, colocado para dentro, processado com a digestão e devolvido modificado, produzido.

Corpo é construção,

O corpo não é, o corpo está. (...) A troca do verbo ser pelo verbo estar instaura a transitividade no lugar anteriormente ocupado pela noção de identidade. (...) Todo o corpo é corpomídia de si mesmo, reflete um estado momentâneo da coleção de informações que o constitui. (...) Aqui, a mídia não é tratada como sendo um meio de transmissão. Na mídia que o corpomídia emprega, a informação fica no corpo, se torna corpo. (...) A mídia do corpomídia, então, identifica um estado de corpo. O corpo é mídia desse seu estado, por isso é mídia de si mesmo, de cada momento dos seus estados. (...)

O corpo é sempre corpomídia da evolução. e é o movimento que faz do corpo um corpomídia. (Katz s.d <http://>) (Greiner, Katz 2005 : 129)

I. 4. Corpo Cênico

O corpo situa-se, no leque dos estilos de atuação, entre a espontaneidade e o controle absoluto, entre um corpo natural ou espontâneo e um corpo-marionete, inteiramente preso a cordéis e manipulado por seu sujeito ou pai espiritual: o encenador.

A utilização teatral do corpo oscila entre as duas seguintes concepções:

a. o corpo não passa de um relé e de um suporte da criação teatral, que se situa em outro lugar: no texto ou na ficção representada. O corpo fica, então, totalmente avassalado a um sentido psicológico, intelectual ou moral; ele se apaga diante da verdade dramática, representando apenas o papel de mediador na cerimônia teatral. A gestualidade desse corpo é tipicamente ilustrativa e apenas reitera a palavra.

b. Ou, então, o corpo é um material auto-referente: só remete a si mesmo, não é a expressão de uma idéia ou de uma psicologia. Substitui-se o dualismo da idéia e da expressão pelo monismo da produção corporal: “O ator não deve usar seu organismo para ilustrar um movimento da alma; deve realizar o movimento com seu organismo” (Grotowski, 1971:91). Os gestos são – ou ao menos se dão como – criadores originais. Os exercícios do ator consistem em produzir emoções a partir do domínio e do manejo do corpo.

A tendência do corpo-material é que predomina hoje na prática geral da encenação, pelo menos no teatro experimental. É por essa razão que, depois de liberados da tarefa textual e psicológica, os encenadores da vanguarda tentaram freqüentemente definir uma linguagem corporal do ator: “a nova linguagem física baseada em signos e não mais em palavras”, de que fala Artaud (1964: 81), é apenas uma metáfora entre tantas outras. Todas têm em comum uma busca de signos que não sejam calcados na linguagem, mas que encontrem uma dimensão figurativa. O signo icônico, a meio caminho entre o objeto e sua simbolização, torna-se o arquétipo da linguagem

corporal: hieróglifo em Artaud e Meyerhold, ideograma em Grotowski etc. (PAVIS: 75)

O corpo é o instrumento ³ primeiro do ator-dançarino. É no corpo que ele encontra a fonte, o suporte e a mídia para a composição artística, sua expressão e difusão. É através dele que o ator-dançarino se comunica com seus companheiros de cena e com a assistência, estabelecendo o jogo cênico.

I. 5. Corpo Sem Órgãos

I. 5. 1. Apresentação

O Corpo Sem Órgãos de Antonin Artaud, Felix Guattari e Gilles Deleuze, principalmente na abordagem destes dois últimos, trata-se de uma metáfora, de um ideal de resistência e libertação em relação a esquemas de poder, tais como a Igreja, o Estado e os Sistemas de Produção. Apesar deste caráter metafísico, o CsO do ator-dançarino, refere-se, também, à sua corporalidade; ou seja, à capacidade de transformação, de sacrifício e de doação também na materialidade de sua corporatura. A presença desta materialidade

³ instrumento-corpo é um conceito que traz a idéia de aprimoramento do corpo como um instrumento de expressão, (...) corpos humanos que são ferramentas criativas e/ou instrumentos ‘vivos’, sensíveis e expressivos, capazes de manifestar reação mútua entre mundo interior e exterior. Compreende a noção de os corpos humanos serem um instrumento que produz movimento e formas de arte do movimento. (RENGEL: 80)

está clara nos escritos daquele que inventou o conceito de CsO, Antonin Artaud, e como exemplo cito algumas passagens.

Em relação ao ator, é preciso admitir a existência de uma musculatura afetiva que corresponda a localizações físicas dos sentimentos.

O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a seguinte correção surpreendente, que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não atue no mesmo plano.

(...) os movimentos musculares do esforço são como a efígie de um outro esforço duplo, e que nos movimentos do jogo dramático se localizam nos mesmos pontos.

Ali onde o atleta apóia para correr é o mesmo lugar onde o ator se apóia para lançar uma impressão espasmódica, mas cujo curso é rejeitado para o interior.

Todas as surpresas da luta, da luta-livre, dos cem metros, do salto em altura encontram, no movimento das paixões bases orgânicas análogas, têm os mesmos pontos físicos de sustentação. (pg. 162)

(...) Quanto mais o jogo é sóbrio e contido, mais a respiração é ampla e densa, substancial, sobrecarregada de reflexos. (pg. 163)

(...) Saber que existe uma saída corporal para a alma permite alcançar essa alma num sentido inverso e reencontrar o ser através de analogias matemáticas. (ARTAUD: 165)

Gilles Deleuze e Félix Guattari se esforçam no volume 3 do livro Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, em decifrar e desenvolver a idéia de Corpo Sem Órgãos e de como criá-lo, apresentada por Antonin Artaud nos últimos anos de sua vida.

A linguagem que utilizam é bastante poética e metafórica, causando-nos estranhamento e confusão num primeiro momento. Mas, à medida que avançamos na leitura, nos damos conta que eles vão construindo pouco a pouco, meticulosamente e com muito cuidado, a idéia do que seria o Corpo Sem Órgãos, de *como* e *se* é possível construí-lo, e o que está envolvido neste processo. Ao meu ver, eles escrevem este capítulo da mesma maneira que sugerem a construção do CsO, ou seja, com vagar, com cuidado, com responsabilidade, alegria, paixão e lucidez.

Achei bom transcrever alguns trechos do livro de Cassiano Quilici, a fim de servirem de referência na nossa tarefa de destrinchar o texto de Deleuze e Guattari.

Artaud aspirava a reinvenção de um saber, de uma “ciência”, [que, segundo ele], significa o domínio dos procedimentos que nos liberariam de certas formas sedimentadas de apreensão do corpo. Um “saber” que deve ser rigorosamente construído, “uma desorganização programada” e que não se confunde portanto com possessão passiva por um estado, ou por um surto, que embaralha as referências habituais, mas que, ao mesmo tempo nos torna prisioneiros de um estado caótico.

Esta ciência ou esta arte tem o próprio artista como foco. (...) Há um grande incômodo em Artaud, com a transformação do processo artístico em produto. O produto mercadoria, o produto espetáculo são vistos como cristalizações que podem matar a arte, que seria fundamentalmente um ato, um modo de ação. Arte como operação de “refazer-se”, através de uma experimentação rigorosa e às vezes

cruel. (...) A arte não se confunde aqui com uma profissão que pode ser colocada mais ou menos a parte do resto da existência, mas se constitui como um “caminho”, que absorve todas as energias dispersar e as canaliza.(...) Cruel (...) porque o processo de criação deste “outro corpo” é inseparável de uma destruição, de uma decomposição de obstáculos.

Criar espaços para a vida, eis o que evoca a idéia do “corpo sem órgãos”. Espaços que implicam no esvaziamento de certas representações do interior do corpo. (...) Seria preciso “despovoar” o espaço interno do corpo para liberá-lo de seus automatismos.

(...) A construção do corpo sem órgãos implicaria, portanto, em lidar com essas representações sedimentadas e cristalizadas das nossas experiências primeiras, das sensações, dos afetos, dos impulsos, dos desejos. (...) Experimentar o corpo como um espaço onde possam circular intensidades ainda não nomeadas. (Quilici, 2004:199-200)

Deleuze e Guattari começam dizendo que o CsO é um, é vários e está intimamente vinculado com o desejo, com a experiência, com a ação, com a prática e com o processo, constante e ilimitado, de transformações biológica e anímica.

Apresentam exemplos de CsO, tais como o corpo hipocondríaco, o corpo paranóico, o corpo esquizo, o corpo drogado, o corpo masoquista. Corpos que, apesar de serem corpos esvaziados e não plenos, à sua maneira vão de encontro e em choque com a ordem imposta pelos mecanismos de poder, tanto políticos quanto sociais e culturais. Tais mecanismos são exemplos

de organismo e de organização dos órgãos, ao qual os referidos CsO precisam se opor para poder existir.

Os autores se opõem à psicanálise que substitui o esquecimento pela anamnese e a experimentação pela interpretação.

Quando Deleuze e Guattari tematizam a idéia de CsO, fazem com a intenção de abrir fogo aos ditames da psicanálise. Para eles não é possível conformar-se com a mesmice da tríade Pai-Mãe-Filho, pois este mimetismo triangular conduz ao “incurável familiarismo”, esquarteja a produção desejante e registra a todos num harmonioso organismo. Poderíamos afirmar que esses registros arbitrários, especialmente feitos pela psicanálise e pela psiquiatria, constituem-se em verdadeiros corpos com órgãos. Explico. Esquadrinham o corpo, determinando aos órgãos suas funções, territórios e higienizações. É ao contrário a esses registros mutiladores e disciplinares, que se inscrevem as linhas de fuga da cartografia do CsO de Antonin Artaud. A produção desejante artaudiana configurará o Corpo sem Órgãos, na medida em que, para Deleuze e Guattari, ele signifique o campo de imanência do desejo ou o plano de consistência do desejo, ou seja, será nesse campo ou plano onde o desejo se definirá como processo de produção, independente de instâncias exteriores que indiquem alguma falta a ser suprida, como advoga a psicanálise.⁴

Após descreverem, passo a passo, a receita de um procedimento masoquista, os autores esclarecem que este

⁴ Alessandro Galeno de A. Dantas in <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/alex.html> s/d

procedimento não diz respeito a um *fantasma* e sim a um *programa*, uma experimentação antipsicanalítica. Senti necessidade de saber algo mais sobre esta metáfora do fantasma e de onde ela surgiu, e achei pertinente citar aqui um trecho escrito por Adorno e Horkheimer,

*A teoria de Freud, segundo a qual a crença dos fantasmas provém dos maus pensamentos dos vivos relativamente aos mortos, mais precisamente, da lembrança de antigos desejos de morte, é excessivamente esquemática. O ódio pelos mortos é, ao mesmo tempo, ciúme e sentimento de culpa. Quem ficou para trás sente-se abandonado e imputa sua dor ao morto, tomando-o como sua causa. Na etapa da humanidade onde a morte ainda aparecia um prolongamento da vida, o abandono na morte parece necessariamente uma traição, e até mesmo uma pessoa esclarecida não costuma estar inteiramente liberta dessa antiga crença. A consciência não consegue pensar a morte como um nada absoluto, pois o nada absoluto não é algo que se pense. E quando o fardo da vida pesa de novo sobre os que ficaram, é compreensível que a situação do morto lhe pareça como preferível. (...) Só a perfeita conscientização do horror que temos pelo aniquilamento estabelece um verdadeiro relacionamento com os mortos: a unidade com eles. Pois, como eles, somos vítimas das mesmas condições e da mesma esperança decepcionada.*⁵

⁵ Adorno/Horkheimer, 1985, pg 200

Para Deleuze e Guattari, há três fantasmas: a falta interior, o transcendente superior e o exterior aparente relacionados a três princípios: prazer, morte e realidade.

O fantasma é a interpretação e o conjunto de significâncias e subjetivações, enquanto que o programa é motor de experimentação, ou seja, é a base para a construção do CsO. Ao retirarmos o fantasma, o que resta é o CsO. Na psicanálise acontece o contrário, ela traduz e comercializa os fantasmas, perdendo o CsO, muitas vezes de uma maneira irreversível. O masoquista através de seu programa, constrói para si um CsO, que só será preenchido por intensidades de dor porque foi construído através dela. Seu fim não é a dor e sim um CsO que foi conseguido através da dor. Este foi o caminho que ele encontrou.

Para cada tipo de CsO devemos perguntar: 1) Que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer?; 2) e quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa? (Deleuze e Guattari, 1996,pg. 12)

Este cuidado é necessário e fundamental, pois, além de existirem tipos distintos de CsO, há mais de um CsO coexistindo, e a criação de cada um segue caminhos, intensidades, fluxos, divisões, subproduções, distintos e particulares. Se não se tem o

cuidado necessário, o que era para ser fluxo se transforma em estagnação e bloqueio, provocando o esvaziamento do CsO no lugar de seu preenchimento. O que vemos no drogado e no masoquista, por exemplo, é consequência da violência e da imprudência na construção do CsO. O que preenche o CsO é intensidade. Intensidades que circulam e que são produzidas. O CsO é matéria em estado de potência,

matéria intensa, não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade igual a zero, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. (...) por isso tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão ao organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, (...) independentemente das formas acessórias, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras. (Deleuze e Guattari, 1996,pg.14)

Mais adiante, lançam as questões: existe um conjunto de todos os CsO? Mas se ele é um limite como trataremos o seu conjunto? E respondem,

o problema não é aquele do Uno e do Múltiplo, mas o da multiplicidade de fusões, que transborda efetivamente toda oposição do uno e do múltiplo. (...) Continuum de todas as substâncias em intensidades e todas as intensidades em substâncias (...) O CsO,

imanência, limite imanente. (...) todos os CsO prestam homenagem a Espinosa. (...) CsO é campo de imanência do desejo (... como processo de produção ...) . (Deleuze e Guattari, 1996,pg.15)

Quando mencionam o filósofo Espinosa, achei necessário procurar algo sobre ele, dada a minha ignorância, e encontrei este texto que menciona dois dos pontos da filosofia de Espinoza que me esclareceram bastante sobre o CsO de Artaud, Deleuze e Guattari:

I) O desfrute do prazer só é benéfico na medida em que não prende em si a atenção e o espírito humanos. Quando isso ocorre, o espírito fica de tal modo preso ao prazer que não mais se ocupa de outras coisas. Assim, após o desfrute ansioso, freqüentemente menos valioso que os esforços e prováveis amarguras empregados para conseguí-lo, ocorre amiúde que o homem que faz do prazer um fim pleno em si acaba, diante da fugacidade deste, por cair numa grande tristeza e vazio, se perguntando: e depois? É só isso? E se tornar perturbado pelo seu vício que, apesar de exagerado em intensidade, se mostra superficial;

II) Riquezas e honras só nos são realmente úteis se forem vistas como meios e instrumentos para se atingir uma maior e mais compartilhada felicidade. Do contrário, elas absorvem o espírito e o enclausura num círculo vicioso: o ter riquezas e honras como um fim traz o desejo de se ter mais e mais riquezas e honras, impedindo mesmo o usufruto do que já foi conquistado.⁶

⁶ <http://br.geocities.com/carlos.guimaraes/Espinoza.html> (1999)

Um dos eixos fundamentais, se não o eixo essencial, no pensamento de Espinosa é a sua análise da relação que estabelece entre o homem, Deus e a Natureza, que o leva a concluir que a razão é a porta para a liberdade humana. Ela o levará ao conhecimento. Para Espinosa, o conhecimento do ser humano por si mesmo e a qualidade da sua interação com a Natureza e com os outros homens, é o pavimento do caminho que o levará a se libertar dos nefastos esquemas de poder e dominação. Uma pessoa livre é uma pessoa sem medo e feliz, é um CsO, segundo Deleuze e Guattari.

Espinosa é um filósofo racional e revolucionário. Seu pensamento é imanentista (doutrina que sustenta ser a fé uma exigência de profundas necessidades do íntimo do ser e não uma graça provinda de Deus). A seu ver, é possível compreender a totalidade do real por meio da razão. Para ele, a compreensão do todo não é um simples exercício intelectual: é um exercício de liberdade. Seu ponto de partida é ousado: se Deus é onipresente, não há como imaginá-lo fora do mundo. O divino faz parte de tudo o que existe no mundo natural. Não é, pois, transcendente, mas sim imanente. Na verdade, Ele é a própria Natureza, o conjunto de todos os seres, vivos ou não, o que evidentemente inclui os humanos, suas mentes e seus corpos. Daí a conhecida expressão espinosana: Deus sive Natura (Deus, isto é, a Natureza).

(...) Dessa maneira, estão dadas as condições para que o homem alcance a liberdade por meio do conhecimento. Não é necessária a

*existência de uma divindade transcendente como a dos monoteísmos dualistas, para os quais Deus está fora do mundo que criou. A expressão Deus sive Natura inclui a idéia de que Deus é a causa de si mesmo, a causa imanente de tudo o que existe. Na filosofia espinosana, Deus é a causa imanente eficiente, isto é, a causa que produz seus efeitos mas não se separa deles. Os efeitos fazem parte das causas e vice-versa. As causas se manifestam em seus efeitos e estes se manifestam nelas.*⁷

Os autores afirmam que um CsO é um plano de consistência do desejo e o prazer deve ser postergado ao máximo, porque alcançá-lo significa *interromper o processo contínuo do desejo positivo*. (Deleuze e Guattari, 1996,pg.16). O plano de consistência é constituído pelo aumento da potência do prazer através do circuito de intensidades. O CsO é movimento e transformação ininterruptos. Neste ponto, relacionei o CsO com o conceito de corpomídia, formulado por Helena Katz e Christine Greiner,

O corpo não é, o corpo está. (...) A troca do verbo ser pelo verbo estar instaura a transitividade no lugar anteriormente ocupado pela noção de identidade. (...) Todo o corpo é corpomídia de si mesmo, reflete um estado momentâneo da coleção de informações que o constitui. (...) Aqui, a mídia não é tratada como sendo um meio de transmissão. Na mídia que o corpomídia emprega, a informação fica no corpo, se torna corpo. (...) A mídia do corpomídia, então, identifica um estado de corpo. O corpo é mídia desse seu estado, por isso é mídia de si

⁷ http://edgarmorin.sescsp.org.br/arquivo/download/arquivos/mariotti_baruch_espinosa.rtf

mesmo, de cada momento dos seus estados. (...) O corpo é sempre corpomídia da evolução. É o movimento que faz do corpo um corpomídia. (Katz s.d http://) (Greiner, Katz 2005 : 129) ⁸

Helena Katz enfatiza em sua teoria um ingrediente importante e fundamental da psique/corpo humano que não foi contemplado por Deleuze e Guattari no desenvolvimento do conceito de CsO, pelo menos não neste capítulo: a emoção, a qual ela não separa da razão,

A razão não é desencarnada nem tampouco transcendente, universal; ao contrário do que se tornou consensual, ela não é sequer consciente e sim, na sua maior parte, inconsciente; também não é literal, e sim, altamente metafórica e imaginativa; e não é neutra, mas sim carregada de emoção. Compreendendo que razão e emoção fazem parte da mesma ação de conhecer, que natureza não se contrapõe à cultura, caminha-se com mais conforto para a hipótese de que o corpo é, então, aquilo que a evolução permitiu que ele fosse - uma seleção entre as informações disponíveis no universo, operada ao longo de milhões de anos, desde que a vida surgiu. Aparentemente estável, pois seu design se mantém há um longo tempo, resultou de um tipo de acordo pautado pela sua plasticidade. O corpo é uma mídia, um processo constante, permanente e transitório, de acomodamento dessas trocas inestancáveis com o ambiente onde vive. Mudar os

⁸ KATZ, Helena. (s. d.). *Todo Corpo é Corpomídia*, acessado em 06/2006. [<http://www.comciencia.br/comciencia/>] e GREINER, Christine. KATZ, Helena. (2005 a). *Por uma Teoria do Corpomídia* in *O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo. Annablume.

*nossos relacionamentos com os outros e com o mundo é sempre um processo encarnado.*⁹

Tratei de acrescentar estes trechos da teoria do corpomídia, apesar de repetir-me, por achar que eles enriquecem e favorecem a compreensão do conceito de CsO, apresentado por Deleuze e Guattari, embora reconheça que esta minha escolha não favorece o fluxo de desenvolvimento da exposição.

Há três tópicos presentes no tema CsO: 1) existem diferentes CsO, e cada um tem um grau zero como princípio de produção (*remissio*); 2) sobre o CsO intensidades produzidas passam, assim como os modos, as ondas e vibrações (*latitudo*); 3) existe o plano de consistência, o conjunto de todos os CsO, os platôs de cada CsO (a *Ommitudo*). Portanto, além de darmos conta de construir o CsO, temos que produzir as intensidades para preenchê-lo e ainda atingir o plano de consistência. Para esta tarefa é necessário fazer um *continuum* de todas as continuidades intensivas. Um *continuum* dos platôs, que são regiões de intensidade contínua,

*Um platô é um pedaço de imanência. Cada CsO é feito de platôs.
Cada CsO é ele mesmo um platô, que comunica com os outros platôs*

⁹ <http://livrovermelho-likeaperformer.weblogger.terra.com.br/index.htm>

sobre o plano de consistência. É um componente de passagem.
(Deleuze e Guattari, 1996,pg.20)

Novamente vejo a tangência com o corpomídia de Helena Katz, que traz no seu bojo tanto o constante movimento dinâmico entre suas várias instâncias, quanto à afirmação de que ele só existe através da experiência vivida e da ação. Esta afirmação está presente logo quando Katz define o corpo não como algo que é, mas como algo que *está sendo*, e que está sendo em movimento, e que o movimento pressupõe a experiência. Esta diferença entre os tempos do verbo ser muda tudo, embora pareça um detalhe insignificante e um preciosismo da autora. Traz em si uma postura/ação política, pois é um corpo que interage com tudo o que o cerca e o preenche, aqui e agora, a todo instante. Isto envolve atuação, a qual, necessariamente trará conseqüências, resultados que estarão ecoando por todas as instâncias que compõem o ser humano e seu entorno.

Esta idéia me fez recordar o que foi dito pela Professora Silvia Fernandes em sua última aula, quando nos apresentou a idéia de Picon-Vallin, de que não existe mais ator e, sim o interator. Um ator que interage em cena com o outro que está em cena com ele, e com quem está na platéia, assim, ele tira o público da posição

passiva de espectador e o transforma em alguém tão comprometido com o ato teatral como quem está em cena. O interator transforma tudo e todos em ação, experiência, além de transformar as significações de trabalho.

Através desta analogia, ousa afirmar que tanto o conceito CsO quanto o de corpomídia, envolvem uma idéia de *intercorpo*, que é um corpo que está *entre* e que é este *entre*. O *intercorpo* possibilita e produz a travessia de limites, possibilita e produz o trânsito dos fluxos de intensidades, as quais também possibilita e produz. Este tema, o *estar entre*, será extensamente abordado quando focarmos a espacialidade *Ma*. O *intercorpo* implica reciprocidade.

O CsO não é o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos, são os organismos. (...)

De acordo com Espinosa, o corpo é uma máquina complexa, que opera por meio de estados de movimento e repouso, (ou de velocidades e lentidões, como prefere dizer Deleuze). É composto de partículas menores, que funcionam da mesma maneira. Por isso, o organismo não pode ser visto como um simples conjunto de órgãos. Seu equilíbrio interno é alcançado por meio de mudanças constantes, que interagem e se harmonizam com modificações também incessantes do ambiente.

(...) [Espinosa] encara o corpo como um sistema composto de subsistemas e situado dentro de um sistema maior. Ao se expressar dessa maneira, ele antecipa também a etologia. (...) No entender de Deleuze, a etologia se aplica também aos seres humanos, pois nenhum

ser vivo pode ser compreendido sem que se levem em consideração suas relações com o ambiente. Nesse sentido, para esse filósofo francês a Ética não é uma moral, mas sim uma etologia. [http://mariotti]

O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, (...) um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação, que lhe impõe (...) organizações dominantes e hierarquizadas (...) para extrair um trabalho útil. (Deleuze e Guattari, 1996,pg.21)

Segundo os autores, há 3 grandes estratos que nos cerceiam: o organismo, a significância e a subjetivação. A significância gruda na alma, assim como o organismo gruda no corpo.

Numa linguagem frenética que mistura o verbal e o corporal, Akira Kasai explica inicialmente a sua classificação do mundo: aquela que é baseada nas ciências e outra, no xamanismo. Ele acredita que o xamanismo, que procura a integração do homem com o meio ambiente e do homem com o homem, é subjacente a todas as civilizações, o que foi resgatado pelo butô dentro de uma estrutura contemporânea. “Pare de pensar”, fala Kasai, isto é, de ter uma visão científica do mundo onde as coisas são divididas, classificadas e analisadas. Deixar a sensibilidade aflorar era a ordem ditada pelo mestre. Kasai diz que não ensinará formas ou modelos de dança e acredita que a técnica não seja a essência da dança.¹⁰

workshop – [http://mm18.2it.com.br/welcome.phtml?sec_cod=269]

¹⁰ Como um dos pioneiros de Butô ao lado dos mestres Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, tem participado como dançarino nas obras da história de Butô. Em 1971, fundou sua companhia Tenshi-Kan (Pavilhão dos Anjos), formando diversos bailarinos como Setsuko Yamada e Kohta Yamazaki. Ao lado de suas atividades de criação e apresentação de seus solos, tem trabalhado em coreografia e colaboração com bailarinos de dança contemporânea.

Desfazer esses estratos significa abrir o corpo a conexões e transito de intensidades, territórios e desterritorializações. Há que desvincular a interpretação e subjetivação do inconsciente, para fazer dele produção, assim como há que desvincular o corpo do organismo. É na superação dos três estratos que corremos o maior dos perigos, pois se não for feito com prudência, com extremo cuidado, podemos sucumbir irreversivelmente.

Nosso cuidado maior está em diferenciar o quanto de organismo, de significação, de subjetivação e de interpretação devemos conservar, para não sermos derrotados. Pois

(...) existe no ser humano um outro plano, obscuro, informe, onde a consciência não entrou, mas que a cerca de uma espécie de prolongamento sombrio ou de uma ameaça. (...) Plano que desprende também sensações aventurosas, percepções. São fantasmas desavergonhados que afetam a consciência doentia. Eu também tive sensações falsas, percepções falsas e nelas acreditei. (Artaud in Deleuze e Guattari, 1996,pg.23)

Não se constrói um CsO, grosseira, impetuosa e rapidamente. Fazer isso significa uma queda suicida, e ao invés de preenchê-lo nós o esvaziamos totalmente e sem nenhuma rede a

proporcionarmos o mínimo necessário de segurança. Podemos morrer, literalmente.

No lugar do rompimento com os estratos, devemos buscar neles um lugar favorável, assegurar conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades e assegurar sempre um novo território, um plano, de apoio. Durante este cuidadoso e meticuloso percurso, há que encontrar aliados, pois construir um CsO envolve necessariamente, além de um Lugar e um Plano, um Coletivo.

Esse procedimento cauteloso de construção do CsO, envolve, portanto, um relacionamento íntimo e mais que amigável, entre o que os autores chamam de *Tonal* e *Nagual*.

Tonal é organismo, tudo o que é organizado e organizador. É o Eu, o sujeito, a pessoa individual, social e histórica e todos os sentimentos correspondentes. É composto por significantes, significados, tudo o que é susceptível de interpretação, de explicação. É tudo o que é memorável sob a forma de algo que lembra outra coisa. É Deus e juízo de Deus, pois constrói regras, cria o mundo. O *Tonal* é uma ilha.

Já o *Nagual*, também é tudo isso, mas nele CsO substitui o organismo, experimentação substitui interpretação, fluxos de intensidades com seus fluidos, suas fibras, seus contínuos e suas

conjunções de afeto – micro percepções – substituem o sujeito. Os devires, animal e molecular, substituem a história individual ou geral. Enquanto o Tonal compreende os estratos, o Nagual os desfaz.

Para construir um CsO, é necessário buscar um equilíbrio entre o Nagual e o Tonal, pois, como dito anteriormente, ele precisa de referências do Tonal para se constituir e não sucumbir.

A dualidade e o equilíbrio. Kasai esclarece que é importante na dança, o cruzamento de dois elementos opostos: a sensibilidade e a conscientização racional dos movimentos. Apesar de ter começado o seu workshop com o xamanismo, por acreditar ser a parte carente numa sociedade científica em que vivemos, o equilíbrio dos dois elementos é essencial. O mesmo se pode dizer entre o movimento cotidiano natural e o não cotidiano criado, o improvisado e o planejado, o polo norte e sul do corpo. Deve-se descobrir um equilíbrio entre eles já que ele é resultante do exercício de conhecimento mais aprofundado do seu próprio corpo. Manter a plena consciência dos movimentos e abrir a porta da sensibilidade são dois elementos que devem estar presentes simultaneamente quando se dança.¹¹

É necessário diminuir o Tonal gradativamente, pois ele deve ser protegido a qualquer preço para não sucumbir ao ataque potente do Nagual, para não sucumbir *numa desestratificação*

¹¹ akira kasai, workshop – [http://mm18.2it.com.br/welcome.phtml?sec_cod=269]

demasiado brutal, imprudente. Artaud sucumbiu, mas através dele, segundo Deleuze e Guattari, algo foi conquistado para todos nós (Deleuze e Guattari, 1996,pg.27). Artaud foi um mártir do CsO.

CsO é o ovo e o ovo é o CsO, um ovo não regressivo. O CsO é contemporâneo,

carrega-se sempre consigo como seu próprio meio de experimentação. (...) O ovo é o meio de intensidade pura, (...) a intensidade Zero como princípio de produção. Existe uma convergência fundamental entre a ciência e o mito, entre a embriologia e a mitologia, entre o ovo biológico e o ovo psíquico ou cósmico: o ovo designa sempre esta realidade intensiva., não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança. (Deleuze e Guattari, 1996,pg.27).

O CsO está ligado à infância que não está no passado. Pelo contrário, há a ruptura perpétua com o passado. O CsO é infância no sentido do que está por vir, e não do que já passou. No CsO, adulto e criança formam um todo contemporâneo, ele é a

(...) estrita contemporaneidade do adulto, da criança e do adulto. CsO é germe intenso onde não pode existir nem pais, nem filhos. (idem)

O erro da psicanálise é o ter compreendido os fenômenos de corpos sem órgãos como regressões, projeções, fantasmas, em função de uma imagem do corpo. (...) Ela nada compreendia acerca do ovo, nem

dos artigos indefinidos, nem sobre a contemporaneidade de um meio que não para de se fazer. (Deleuze e Guattari, 1996,pg.28)

Aqui, novamente, a teoria do CsO converge com a teoria do corpomídia. Aliás, o que é diferente nestas duas teorias, é que o corpomídia sempre existe, independentemente do grau de submissão ao qual o indivíduo se sujeita. Os efeitos e as causas desta submissão, ou da sua liberdade, estarão impressos, ou melhor, constituirão o próprio corpo. Ao passo que o CsO precisa ser construído e pressupõe uma escolha, uma opção, e, se esta for feita, o corpo será a mídia que manifesta na ação o CsO.

I. 5. 2. Referências na cena contemporânea

Ao meu ver, a busca pelo CsO extravasa o trabalho do corpo cênico. Vejo que ela permeia tudo o que compõe o ato teatral. Não existe, ao meu ver, um corpo sem órgãos cênico em meio a uma encenação que não se baliza em seus princípios. A construção do CsO, para mim, é como o butoh: não é uma questão formal, é uma questão filosófica e uma postura política.

Também considero que o CsO não se reduz ao corpo e que ele está presente tanto no trabalho e na vida de diversos artistas das diferentes áreas, tais como a pintura, artes visuais, o cinema, a

literatura, etc., como também está presente fora da área artística. A seguir, destaco alguns expoentes das artes, que trazem em suas obras a construção e a manifestação de um CsO.

Na cena atual internacional, consigo enxergar claramente algo semelhante a uma construção do CsO nas proposições de Jerzy Grotowski, através do que chamou de ator santo; arte/filosofia butoh, proposta por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, através do que chamaram corpo morto; também encontro a construção de um CsO em: Vaslav Nijinski, Isadora Duncan, Van Gogh, Janis Joplin, Picasso, Goya (em seus *Caprichos*), Rudolf Nureiev, Rudolf Laban, Patrícia Stokoe, Pina Bausch (em suas obras mais antigas), Francis Bacon, Kandinski, Jackson Pollock, Jorge Luis Borges, Wim Wenders, Liv Ullman, Giulietta Masina, Federico Fellini, Isabelle Huppert, Akira Kasai, entre outros.

No Brasil, entre quem identifico a vontade e o esforço na construção do CsO, na dança e no teatro, destaco: Denilto Gomes, Grupo Cena 11, Vera Sala (em *Estudo para Macabéa*), Henrique Schafer (em *O Porco*), Sheila Arêas (em *Médelei - eu sou brasileiro etc e não existo nunca*), Ricardo Iazzetta (em *permitido sair e entrar*), Juliana Carneiro da Cunha ¹², Beth Coelho (em *Carmen*

¹² A atriz interpreta Marlene, a criada, governanta e figurinista da personagem vivida por Fernanda Montenegro, Juliana Carneiro torna expressivo e emocionante um personagem sem falas e sem vida própria.

com *Filtro*), Rubens Correa ¹³, Matheus Nachtergaele (em *Livro de Jó, Amarelo Manga e Auto da Compadecida*), Denise Stoklos, Takao Kusuno, Antônio Januzelli (em *O Porco*), Klauss Vianna, Roberto Lage (o Lage noturno, ou seja, o experimental, e não o diurno, ou comercial ¹⁴ – proponho esta diferenciação na produção artística de Lage), Antônio Araújo (em sua trilogia Bíblica), Leonilson, Iberê Camargo, Edith Derdik, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Mario Quintana, Hilda Hilst, entre outros.

Tive o privilégio de presenciar a atuação brutal e sublime de Rubens Corrêa, em seu inesquecível Molina, em *O Beijo da Mulher Aranha*, de Manuel Puig, em 1981. A atuação de Rubens Corrêa nunca mais saiu da minha lembrança, e, de tão potente, tornou-se um norte no meu trajeto artístico. Quando assisti a *Lágrimas Amargas de Pietra Von Kant*, em 1982, outra graça com a qual fui presenteada, fiquei sem conseguir levantar da cadeira após o espetáculo, emocionada e chorando compulsivamente, tal a força

¹³ Rubens Corrêa é um ator diferente: talvez o último - e o único da sua geração - remanescente da estirpe dos monstros em função da aura de magia e de sagrado que cerca a sua presença cênica e o seu conceito do ofício de ator. Mas um monstro sagrado visceralmente moderno, (...) e sempre pronto a transformar cada trabalho novo num mergulho no desconhecido (...) um trabalhador fanático, [que não passou] um dia sem afiar o seu instrumental de voz e de corpo e aprofundar o seu estudo do teatro e do mundo.

[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=570]

¹⁴ eu é que estou propondo, agora, esta diferenciação na produção artística de Lage

das interpretações de Juliana Carneiro da Cunha e Fernanda Montenegro.

Acho que estes são bons exemplos das reações de quem comunga do ato teatral juntamente com aquele que busca um CsO para si e para o Teatro, como não poderia deixar de ser, já que não se chega, acredito eu, a tanger o CsO em algum setor da vida e em outros não. Não há burocracias no caminho do desenvolvimento e crescimento do CsO, embora, como demonstram Deleuze e Guattari neste texto *Como criar para Si um Corpo Sem Órgãos*, há que seguir etapas cuidadosas na sua construção.

I. 5. 3. Equívocos Comuns

Um dos problemas que existem no esforço em aplicar as proposições de Artaud para o teatro/dança, é a confusão que há entre a construção de um CsO e o trabalho corporal necessário para tangê-lo. Amiúde me deparo com trabalhos que, na busca do rigor artístico, ou de seguir “o que seu mestre mandou” através de árduos treinamentos corporais, se perderam na potência de sedução que o virtuosismo técnico-corporal compreende, ou distorceram o ensinamento de seus mestres. Como consequência,

acabam se perdendo no meio do caminho, seduzidos por si próprios.

Cito quatro exemplos: o butoh de Yukio Waguri¹⁵, que propõe um método-butoh pautado em partituras que, segundo ele, são frutos das sistematizações que fez das anotações de deixadas por Tatsumi Hijikata. Dois dos exemplos vêm da matriz de Jerzy Grotowski: os trabalhos desenvolvidos pelos atores de Eugênio Barba, aprendiz de Grotowski, e por seu prolongamento no Brasil, o núcleo LUME, criado por Luís Otávio Burnier e hoje comandado por Carlos Simioni, seu principal ator. Em suas propostas, vejo que pelo avesso, chegaram ao que pensaram que estariam evitando: ao ator cortesão, idéia tão rechaçada pelo seu mestre Jerzy Grotowski. O último exemplo diz respeito a um grande número de pessoas que representam e aplicam a ‘técnica Klauss Vianna’¹⁶. Têm uma visão deturpada do que dizia Klauss, e trazem um corpo que de tão “consciente” e tão “de acordo” com o ‘método’ Klauss Vianna, tornou-se rígido, com movimentos estereotipados e sem poesia.

Como diz Grotowski, *se um ator está consciente de seu corpo, não*

¹⁵ Iniciou sua carreira em 1972 como discípulo do Tatsumi Hijikata. Em 1978 interpretou a primeira apresentação solo com coreografia do Hijikata. Após a morte do mestre desenvolve o trabalho nos palcos estrangeiros com Natsu Nakajima. De 1990 em diante dirige a sua própria companhia Kozensha.

¹⁶ Klauss dizia que não havia um método ou uma técnica Klauss Vianna. E se um dia surgisse alguma, seria por não compreenderem seu trabalho, que era em torno da ausência de cristalizações. Era dinâmico, em constante transformação. Contemplava um corpo de alguém como sendo diferente de todos os outros, portanto com caminhos particulares de desenvolvimento da capacidade expressiva.

pode penetrar-se em si mesmo e revelar-se. O corpo deve ser libertado de toda resistência. Deve, virtualmente, deixar de existir. (Grotowski, 1968:31).

Acredito que para se construir o CsO, há que necessariamente passar pelo corpo físico, reconhecê-lo em suas camadas, entrar em contato com suas profundezas a partir de suas superfícies, a fim de que o caminho inverso possa ser traçado. Para se penetrar na alma, há que se penetrar na corporeidade, porque alma e corpo formam um uno.

Por isso acredito ser necessário, e proponho, iniciar este processo conhecendo este nosso corpo no que ele carrega de mais singular particular: o Espaço Pessoal.

Capítulo II

Espaço

Capítulo II Espaço

II. 1. Espaço

Segundo o Dicionário Aurélio espaço significa, entre outros:

[Do lat. spatium.]

S. m.

1. *Distância entre dois pontos, ou a área ou o volume entre limites determinados*
2. *Lugar mais ou menos bem delimitado, cuja área pode conter alguma coisa; lugar*
3. *Extensão indefinida*
4. *A extensão onde existe o sistema solar, as estrelas, as galáxias; o Universo*
5. *Período ou intervalo de tempo*
6. *Vagar, demora, delonga*
7. *Fig. Meio, âmbito que lembra o espaço material*
8. *Mec. Trajetória descrita por um ponto em movimento.*
9. *Mús. Intervalo de uma linha a outra, na pauta musical.*
10. *Prop. Tempo em emissora de rádio e televisão, ou área em revista e jornal [cf. centimetragem] , us. por anunciante para veicular matéria ou anúncio publicitário.*
11. *Tip. Material branco us. na separação das palavras de uma linha ou das letras de uma palavra. [V. quadratim (1).]*
12. *Tip. O claro que constitui a separação entre as palavras e, às vezes, também entre as letras de uma palavra.*

Espaço aberto. Cosm.

1. *Espaço de volume infinito sem nenhum limite, no contexto cosmológico.*

Espaço aéreo.

1. *O que está sobreposto ao território de um Estado, que nele exerce direitos de soberania.*
2. *O que se sobrepõe ao terreno de alguém e por isso lhe pertence até onde lhe seja útil.*
3. *Astron. Região que inclui a atmosfera terrestre e o espaço exterior.*

Espaço arquitetônico. Arquit.

1. *Aquele que é gerado e limitado pelos elementos arquitetônicos, e no qual se manifestam, para quem nele demora, as diferentes dimensões da forma arquitetônica (visual, tátil, auditiva, odorífica).*

Espaço circumplanetário. Astron

1. *Espaço relativamente próximo a um planeta, esp. o espaço próximo à Terra, incluindo as camadas superiores da atmosfera.*

Espaço cósmico. Astron.

1. *V. espaço exterior.*

Espaço exterior. Astron.

1. *Região do espaço que exclui a Terra e sua atmosfera; espaço cósmico, espaço extra-atmosférico, espaço superior.*

Espaço extra-atmosférico. Astron.

1. *V. espaço exterior.*

Espaço intergaláctico. Astr.

1. *Região do espaço entre as galáxias.*

Espaço interno. Arquit.

1. *Aquele que é limitado por elementos edificadas e cobertos, como as salas, quartos, varandas, alpendres, etc.*

A espaços.

1. *De tempos em tempos; de espaço a espaço*

De espaço.

1. *Sem pressa; devagar, lentamente, pausadamente*

Observação:

Limitei-me a transcrever aqui, não sem uma prévia edição dado os inúmeros significados que o vocábulo *Espaço* possui, a definição que está no dicionário de Língua Portuguesa Aurélio Buarque de Holanda. A seguir, prudentemente, adotei a mesma postura de Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*, no qual, no vocábulo *Espaço*, escreve:

A noção de espaço, cuja fortuna na teoria teatral tanto quanto nas ciências humanas é hoje prodigiosa, é usada para aspectos muito diversos do texto e da representação. Separar e definir cada um desses espaços é uma empreitada tão vã quanto desesperada. Não obstante, dedicar-nos-emos a ela na esperança de uma clarificação.

Portanto, vamos nos ater aos espaços indicados na presente dissertação.

II. 2. O Espaço Pessoal

É formado pelo nosso corpo material e nosso corpo imaterial.

O corpo material é constituído pelo esquema corporal, cujo limite é traçado pela pele e pelos cabelos que o revestem e o integram. Fazem parte do Espaço Pessoal o esqueleto, os órgãos, as vísceras e tudo o que preenche e reveste o corpo. O corpo imaterial não tem delimitação visível e palpável, é energia e psique, que por sua vez está vinculada ao código genético e à ancestralidade – o que herdamos das gerações passadas – é subjetivo. Os dois são um: o imaterial/subjetivo e o material/fisiológico fazem parte de uma unidade indivisível.

O trabalho que desenvolvo com o Espaço Pessoal se faz através do estudo da anatomia do corpo humano, da manipulação de ossos para reconhecimento do esqueleto, suas dimensões, peso e características, tais como porosidade, elasticidade, flexibilidade,

densidade, tamanho, encaixes. Entra-se em contato com a mecânica das articulações e com o movimento do corpo. Este processo de reconhecimento anatômico é fundamental, ao meu ver, para que qualquer trabalho corporal se desenvolva satisfatoriamente.

É através da introspecção, das informações objetivas anatômicas, de micro movimentos e de exercícios de toque, que a pessoa entra em contato íntimo com a sua estrutura óssea. Desta maneira, ela pode perceber seu próprio esqueleto e aproximar a imagem que ela faz do seu corpo, ao seu esquema corporal objetivo e mutante.

Acredito que a percepção do esqueleto do indivíduo deve ser o ponto de partida para qualquer trabalho corporal, de qualquer natureza, pois é possível formar a imagem dos ossos no cérebro a partir da sensação tátil do movimento e/ou do toque. Formar a imagem dos músculos é difícil, pois são em quantidade muito grande, e possuem uma dinâmica bastante complexa de funcionamento. Além de ser mais fácil imaginar e perceber o esqueleto, ao pensar no movimento do osso necessariamente eu estou movendo um conjunto de músculos, pois todo músculo se insere nos ossos, sejam eles curtos, como os da musculatura postural, ou longos como o grande dorsal.

Trabalhar com a imagem dos ossos, a qual é produzida pelo corpo imaterial, também significa trabalhar com a amplitude do espaço interno, permitindo o movimento e as ações do corpo. O movimento pode ser muito pequeno, quase invisível para quem o observa de fora e pode variar quanto ao tempo, à trajetória, ao desenho e ao grau de esforço para realizá-lo.

Movimento só pode existir com espaço, para o espaço e no espaço. Ao abordar o movimento no espaço eu lido, necessariamente com o tempo e com uma força geradora de movimento, chegando, assim, às diferentes dinâmicas de movimento, analisadas por Laban. A variação de cada fator – espaço, tempo, esforço, fluência – e as diferentes combinações entre eles, me oferecem inúmeras maneiras de movimentar meu corpo e cada uma delas, por sua vez, despertam distintas memórias e sensações que vão desembocar em proposições novas de movimentos e estados corporais poéticos. Quando o corpo se movimenta explorando as diferentes dinâmicas, necessariamente ele penetra o Espaço Parcial, o próximo Espaço a ser indicado.

Eu trabalho o Espaço Pessoal através da Sensopercepção, atividade baseada na Eutonia de Guerda Alexander e proposta por Patrícia Stokoe.

Quanto mais amplo o movimento no Espaço Pessoal, mais ele projeta o indivíduo para o Espaço Parcial.

II.3. O Espaço Parcial

Este espaço aborda as direções do movimento no espaço físico, os planos e as diagonais. Aqui o corpo passa a ter, além da referência interna, referências espaciais externas que não eram relevantes no Espaço Pessoal. Agora, sem mudar o apoio, existe frente, trás, lados, cima, baixo, diagonais. O trabalho com cada direção e cada sentido no espaço físico produz diferentes imagens e sensações, estas integrantes do Espaço Pessoal. Trata-se do conceito de *kinesfera*, ou a esfera de movimentos, elaborada por Laban, que diz que

Todo movimento acontece ao deslocar-se o corpo, ou partes do corpo, de uma posição à outra. Portanto, cada movimento pode explicar-se parcialmente mediante estas mudanças espaciais de posição. Empregando termos comumente aceitos em nosso idioma, podemos descrever o ponto exato em que começa um movimento; da mesma maneira podemos definir o ponto ao que se conduz o movimento, ou ao que chega. A união desses dois pontos é a 'trajetória' por onde se desenvolve o movimento.

*Seja que o corpo se mova ou esteja parado, o espaço o rodeia. Ao redor do corpo está a 'esfera de movimento', ou kinesfera, cuja circunferência pode alcançar-se com as extremidades do corpo estendidas normalmente, sem mudar a postura, quer dizer, o lugar de apoio.*¹⁷

Faz parte desta esfera a cruz dimensional, também proposta por Laban, onde se tem um vetor vertical da altura (cima/baixo), cruzado no centro por um vetor horizontal da largura (estreito/largo ou direita/esquerda). Neste centro atravessa um terceiro vetor, o da profundidade (trás/frente), que estaria paralelo ao chão. O centro do corpo coincide com o centro da *kinesfera* e da *cruz dimensional*. Relacionando a kinesfera e a cruz dimensional, chegamos a um cubo imaginário. Ao traçarmos linhas que unam as quinas do cubo e os pontos formados pela intersecção dos vetores da cruz dimensional, passando pelo centro do corpo, conseguimos 26 direções espaciais irradiando do centro espacial de orientação, que é o ponto 27, e que se situa no centro de nosso corpo, na região do plexo solar¹⁸.

¹⁷ LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. Editora Paidós. Buenos Aires. 1978. pg 89 (tradução da autora)

¹⁸ Plexo solar. Anat. Conjunto de gânglios e filetes nervosos cuja forma lembra uma teia de aranha, pertencente ao setor simpático do sistema nervoso autônomo, e situado por diante da parte superior do segmento abdominal da artéria aorta; plexo celiaco.

Lidar com maestria com as diferentes dinâmicas de movimento é condição básica para o enriquecimento do repertório de movimentos e o fortalecimento da linguagem corporal do ator-dançarino. Como vimos anteriormente, as dinâmicas nascem do Espaço Pessoal e "existem" no Espaço Parcial.

A partir do momento que o corpo desloca estes dois Espaços – o Pessoal e o Parcial – pelo espaço físico, ele adentra o Espaço Total.

II. 4. O Espaço Total

Envolve o espaço que circunda o corpo e que é alcançado através da locomoção e do deslocamento deste no espaço geral, ou no ambiente. Está fora da esfera imediata e a pessoa só consegue adentrá-lo afastando-se de sua posição e do lugar originários. Neste Espaço Total, a pessoa não se desvincula da *kinesfera*, mas a leva consigo pelo espaço do ambiente. *Tem que pisar fora das bordas da sua esfera imediata e criar outra nova a partir de sua nova postura; quer dizer, em outras palavras, que transfere o que poderia se denominar sua esfera ‘pessoal’ a outro lugar no espaço geral. Na realidade, nunca se sai de sua esfera pessoal de movimento, senão*

*que a leva consigo como uma carapaça.*¹⁹ Utilizo aquela boneca russa “Babushka” (em que uma contém outra, que por sua vez contém outra e assim por diante) como metáfora dos três Espaços: o Total que contém o Parcial e que por sua vez contém o Pessoal. Só que, diferentemente das bonecas que têm seu tamanho diminuído para poder caber na outra, com os Espaços isso não acontece, pois sua grandeza não se modifica e a relação entre eles é dinâmica e não estática. Essa separação dos espaços ocorre no nível da análise e como recurso pedagógico, mas, como já foi dito, sua relação não é estática, é dinâmica, além de complexa.

II. 5. O Espaço Social

Trata do encontro dos Espaços Pessoal, Parcial e Total de uma pessoa com os Espaços Pessoal, Parcial e Total de outra (s) pessoa (s), num espaço físico qualquer: um jardim, uma sala, uma escola, uma praça, por exemplo. É o espaço do encontro, da troca e da comunicação, que é a função de toda linguagem.

Quando essas pessoas se reúnem e se ocupam de texto, ou roteiro, ou performance, ou música, etc., para organizar/criar

¹⁹ LABAN.Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. Editora Paidós. Bueno Aires. 1978. pg 89 (tradução da autora)

linguagens a fim de comunicar com a ação algo a terceiros, elas estabelecem o Espaço Cênico. Enfim, chegamos à abordagem da linguagem teatral e do corpo cênico.

II. 6. O Espaço Cênico

É o local onde a ação dramática se desenvolve e pressupõe a existência de um ou mais espectadores. Trata-se da área de atuação, que pode ser tanto uma sala de teatro convencional como um palco italiano, ou em forma de arena, como também em lugares alternativos, tais como praça pública, rua, porão de uma casa, ou seu sótão, e assim por diante. O plano de encenação é o que determina a escolha de um Espaço Cênico específico. Para analisarmos o Espaço Cênico, devemos estudá-lo tendo como referência o espectador e sua disposição espacial. Assim, poderemos identificar suas diagonais de força, o centro de maior força, o ponto mais distante do público e o mais próximo, e as diferenças de leitura que existem na utilização desses pontos pelo corpo cênico, pelo objeto cênico, pela ação dramática, enfim, pelos elementos que podem compor determinado poema cênico. Desta maneira pode-se escolher onde desenvolver determinada ação

dramática para que esta chegue a atingir seu mais alto grau de expressividade dentro de um determinado contexto.

O Espaço Cênico nos lança definitivamente ao *Ma*, ou, o Espaço/Tempo Dramático: a linguagem do corpo cênico. Digo definitivamente porque ele já estava presente nos outros espaços. É que o *Ma* faz parte da linguagem e é o ator-dançarino que estabelece a dinâmica das relações entre os espaços, potencializando a expressividade da obra e do corpo, envolvendo o espectador, capturando-o e trazendo-o na ação. Está vinculado à técnica corporal, mas não se limita a ela.

Como artistas cênicos da prática teatral, buscamos não a representação pura e simples, mas a transformação e a metamorfose em algo que façamos existir. Desse modo, chegamos à afirmação do dançarino japonês Mitsutaka Ishii, *Eu não expresso, eu sou...* A fim de que isso ocorra, necessariamente tenho que saber lidar com o *Ma*. Entrei em contato com o conceito deste espaço através de Takao Kusuno.

II. 7. Ma ou Espaço/Tempo dramático

O Espaço/Tempo dramático está em constante movimento. Ele é o espaço da ficção e sua construção depende da imaginação e do domínio técnico do artista.

O conceito do *Ma* foi-me apresentado pelo meu último mestre, Takao Kusuno, diretor japonês, com quem trabalhei por onze anos, até seu falecimento em 2001. O *Ma* se refere à íntima relação que existe entre espaço e tempo, embora a extrapole em significado, pois não há um conceito na cultura ocidental que abarque o sentido do *Ma*.

Segundo Takao, o ideograma *Ma* representa a junção de dois ideogramas: o portal e o dia (ou sol, ou brilho).

O ator de Kabuki Danjuro esclarece que existem dois tipos de Ma: o que pode ser ensinado e o que não o pode ser, sendo o mais importante esse último, que é algo nato.(MO:

Apesar de o *Ma* ter correlação com o que Barba chama de *presença* – sobre a qual vimos no Capítulo em que discorri a respeito do CsO – e de eu concordar tanto com ele quanto com Danjuro, trabalhar o *Ma* é condição básica para que o ator-dançarino crie uma linguagem poética. Mas há algo com o qual a

pessoa nasce, que não se ensina e que deve ter a ver com a personalidade. Takao chamava de "carisma". Vejo alunos dedicados, estudiosos, trabalhadores, que raramente faltam às aulas e aos ensaios, e que, apesar disso são inexpressivos artisticamente, não têm presença cênica, não têm "carisma", como diria Takao, não têm "presença cênica". No entanto, deve-se trabalhar o *Ma*, mesmo as pessoas que nasceram com aquele *Ma* ao qual se referia Danjuro, e há como fazê-lo. É importante saber lidar com o *Ma* para que o artista leve o público a se desprender do chão e a voar o vôo sugerido pela arte.

Segundo Takao Kusuno, o *Ma* é aquele parêntesis de suspense entre a expiração e a inspiração no qual morte e vida dão-se as mãos. O *Ma* é o som do silêncio, o contorno do que não tem limite, o vazio denso, o silêncio que grita.

Para que ele seja trabalhado, penso eu, é necessário abordar os outro cinco espaços mencionados nesta dissertação.

Minha grande dificuldade era que não havia publicação no Ocidente dedicada exclusivamente a assessorar o desvendamento do *Ma* pelos ocidentais. Publicações assim são escassas também no Japão.

Porém, ano passado, em 2008, Michiko Okano preencheu esta lacuna com a defesa de sua tese de Doutorado *MA: Entre-*

Espaço da Comunicação no Japão – Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente. Sua preciosa contribuição se desenvolveu junto ao curso de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Apesar de abordar o *Ma* mais especificamente na Arquitetura e no Cinema, o valioso trabalho de Okano nos esclarece muito sobre aquele conceito e nos livra do estigma de, por sermos ocidentais, nunca chegarmos a compreender o conceito do *Ma*, e, em consequência, já que este é um conceito inerente aos japoneses, compreender a cultura japonesa e estabelecer um diálogo profundo com ela.

Advirto que, em parte deste subitem no qual adentraremos a seguir, nas passagens da tese de Okano que tratam basicamente de aplicações dos fundamentos da linguagem semiótica, optei por transcrever trechos de seu trabalho, comentando-os. A razão deste procedimento reside no fato de a tese de Okano trafegar pelas vias de um campo complexo, com o qual, embora já tenha sido iniciada, estou longe me sentir confortável e com autoridade para alçar vôos que articulem seus conceitos, além de não ser este o intuito da presente dissertação.

II. 7. 1. O Ma

Se olharmos para o zero

Vemos o nada,

Mas se olharmos através dele, vemos o mundo.

Robert Kaplan (in Michiko Okano)

Ma – elemento cultural especificamente japonês que se apresenta como modus operandi vivo no cotidiano dos japoneses; presente em todas as suas manifestações culturais. (...) na língua, na comunicação interpessoal como os gestos do cotidiano ou o modo de falar. (Michiko Okano, 2007: Pg. 01).

Ma²⁰

1) Intervalo entre duas coisas:

1. intervalo espacial;
2. intervalo temporal;
3. tempo destinado a um determinado fim.

2) Uma certa unidade de medida:

1. espaço linear entre dois pilares;
2. unidade de medida (área) de tatami.

3) Um recinto dentro de uma casa separado por biombos ou portas de correr fusuma:

1. sala;
2. medida da área da sala da Era Muromachi (1334-1573);
3. unidade para contar número de recintos.

4) Um certo tipo de intervalo no ritmo da música e da dança tradicionais.

5) Um tempo de silêncio dentro da fala.

6) Um tempo apropriado, um bom ou mau timing para um certo fenômeno.

7) O estado de um certo lugar, de um certo ambiente.

8) Ancoradouro de navio.

²⁰ Dicionário de Língua Japonesa *Kôjien* - Tradução de Michiko Okano.

A as afirmações sobre o Ma não possuem um consenso geral entre os pesquisadores, mostrando-se tão vagas quanto múltiplas e de difícil compreensão.

Alguns japoneses mencionam o nível metafísico do Ma e, portanto, da sua não conceituação. Kawaguchi afirma que Ma não possui explicação lógica e que ele é Ma justamente porque não possui essa lógica. "Quando se força, Ma distancia-se de sua essência". Muitos autores confirmam que não existe algo similar ao Ma na cultura ocidental.

Muitos fazem referência à conjunção espaço-tempo, outros ao espaço vazio, silêncio ou não-ação. Ken'mochi salienta que "Ma é um espaço vazio, mas não no sentido de vacuidade, mas preche de energia Ki."

Existe também um entendimento do Ma como ressonância entre duas contrapartes, por Matsuoka (1980: 120): "Chama-se Ma a um estado de franja constituída quando dois elementos se associam. (...) Uma área criada quando o elemento A se encontra em oposição com o B." (Ibid.: 02)

Ao falar sobre a intenção de fazer uma pesquisa sobre o Ma ao professor e arquiteto Kawazoe Noboru, a seguinte profecia foi lançada: "Se tentar conceituar o Ma, o único destino é o Ma e não se alcançará o Ma". (Ibid.: 09) (esclareço que para cada Ma mencionado, neste caso, há um ideograma distinto e com significados diferentes)

II. 7. 2. Ma como quase signo

Apesar de o Ma ser um conceito de definição quase impossível até pelos japoneses, Okano percebeu uma brecha para abordá-lo a partir da perspectiva da semiótica de Charles S. Peirce.

a fim de promover a aproximação entre culturas tão distintas. Em seu trabalho, Michiko se dedica também a apresentar, ao menos por alto, o que é básico para um leigo poder entender um pouco sobre a teoria de Peirce, já que ela foi fundamental para que o fugidio conceito do Ma pudesse ser estudado. Assim, aproveitei algumas passagens da tese para o mesmo fim, no entanto, se o leitor necessitar um enfoque vertical na dinâmica dos signos, sugiro a leitura do esclarecedor livro *Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*, de Lúcia Santaella.

Depois de um tempo de pesquisa e estudo sobre o assunto, foi possível compreender o que o arquiteto quis transmitir: realmente, Ma é algo que não é passível de definição ou conceituável, porque ele é algo que ainda não chegou a ganhar existência, é uma mera possibilidade. (...) tanto que nem os japoneses sabem verbalizar adequadamente o que seja o Ma. (Ibid.:10)

Para nortear a pesquisa e fugir dos estereótipos, apresenta-se a compreensão do Ma como quase-signo, uma possibilidade. Tal formulação usa a semiótica peirceana como instrumento teórico e possibilita a análise das espacialidades Ma, no momento em que essa potência se transforma em existência e torna-se signo²¹ e, portanto, semioticamente discriminável. (Ibid.: 02)

²¹ Signo, de acordo com Charles S. Peirce, é alguma coisa que representa algo par alguém (SANTAELLA, 1995, p. 22)

(...) *Enfocamos, portanto, a organização processual da construção de uma comunicação engendrada por um operador cognitivo (e perceptivo) denominado Ma. (Ibid.: 166)*

Segundo Okano, o mundo ocidental privilegia a razão, enquanto que a cultura japonesa se organiza com base *em uma lógica distinta, na qual predominam a ambigüidade, a indeterminação, o acaso e a heurística*. Afirma que a percepção corporal é a via de acesso dos japoneses para a compreensão do mundo e da existência humana. Isso vem avalizar minha afirmação de que para se abordar o *Ma* na linguagem corporal é necessário mergulhar no estudo anatômico, sensoperceptivo, criativo, imaginativo e poético do Espaço Pessoal. Sem esse mergulho é difícil a abordagem do *Ma*, assim como a construção do *Corpo Sem Órgãos* (CsO) e, conseqüentemente, o desenvolvimento poético que diferencia um "bom" de um "mal" ator/dançarino.

Okano observa que tampouco os japoneses sabem explicar e definir o *Ma*, já que este é inerente ao seu modo de enxergar e interagir com o entorno. Por outro lado, observa que a presença, ausência ou o mal uso do *Ma* não só é reconhecível como é um parâmetro de julgamento das ações do indivíduo na sociedade japonesa.

Não saber construir adequadamente o Ma é falta de elegância e refinamento e até mesmo de educação. (...) Fazendo parte também da vida cotidiana, a pessoa que não faz o uso apropriado do Ma é mal quista pela sociedade. (Ibid.: 22)

A expressão Manuke (composta de dois ideogramas que significam respectivamente Ma + tirar = falta do Ma = idiota) existente na língua japonesa, por exemplo, demonstra que a falta do Ma corresponde à falta de inteligência, a uma pessoa ignorante. Não saber obter uma pausa apropriada numa conversa é também falta de bom senso no Japão. (Ibid.: 10)

Ma ga nuketa (literalmente escapou o Ma) = falta de timing = estúpido, isto é, estado de uma pessoa que não conseguiu obter o Ma, o espaço e o tempo adequados.

Ma ga warui (literalmente Ma ruim) = má sorte, azar, ou seja, estar no espaço e no tempo não apropriados. (Ibid.: 14)

Segundo Okano, a semiótica de Peirce permite e confirma a possibilidade de se estudar o Ma, porque uma das categorias fenomenológicas presentes na sua teoria é a primeridade, ao lado da segundidade²² e da terceiridade²³.

²² Segundidade é categoria que traz a idéia do “segundo em relação a” constituindo uma experiência direta, não mediatizada; é a consciência de dualidade: uma que age e outra que reage (IBRI, 1992)

A primeiridade envolve o “estado de consciência de experienciar uma mera qualidade” (IBRI, 1992:10), ou seja, uma experiência imediata, fazendo-se existência no tempo absolutamente presente, em ruptura com o tempo passado e futuro. Por qualidade, entende-se aquilo que “é o que é, no seu estado meramente potencial, independente de ser sentida ou pensada.” (Ibd.: 43)

Assim, a semiótica peirceana, por conceber a primeiridade e incorporar os signos de possibilidade, oferece uma abertura para se estudar algo como o Ma que não se tornou nem segundo (signo de reação) e muito menos terceiro (signo de pensamento mediativo), mas que se encontra no primeiro estágio, ainda sem qualquer mediação lógica ou representação. Por esse motivo, existe a dificuldade de conceitualizar o Ma. (...) corresponde a uma possibilidade a um dado pré-existente (...) e, portanto, nada pode ser dito em relação a ele antes de sua aparição no mundo da existência, (MO: 11)

II. 7. 3. Espacialidade Ma – Entre-Espaço

Se por um lado é difícil estudar e conceituar o Ma por se tratar de um quase-signo, sua manifestação, no momento em que passa a ser signo, é reconhecível, e tanto pode ser detectável como também, como vimos, medido e passível de julgamento – pouco Ma, muito Ma, Ma bom , Ma ruim, etc.

²³ Terceiridade é categoria que traz a idéia de generalização, uma experiência de síntese ou pensamento que vincula o presente com a experiência passada e intencionalidade futura, portanto, sempre conectado ao fluxo do tempo (IBRI, 1992).

Os japoneses sabem o que é o Ma no momento em que o mestre de dança diz “o Ma hoje está bom”, isto é, uma predicação identificável pela experiência sinestésica. Sabe-se assim que o Ma é algo possível de ser reconhecido ao se concretizar no mundo existente, no momento em que transcende a primeiridade e chega à segundidade, tornando-se fenômeno. Ma, uma possibilidade, se desenvolve em signo, o que passaremos a denominar de espacialidade Ma. (MO: 12)

Okano adverte que a possibilidade à qual se refere o Ma, não é infinita e aleatória, não se trata de uma potencialidade de qualquer coisa acontecer , porque trata-se de um e "entre-espço".

“o possível já está todo constituído, mas permanece no limbo. O possível se realizará sem que nada mude em sua determinação nem em sua natureza. É um real fantasmagórico, latente (...) só lhe falta existência”, enquanto as virtualidades não têm existência prévia, necessitando, para a sua concretização, uma criação, constituindo-se num estágio anterior à possibilidade e a virtualidade: nele se insere, inevitavelmente, a característica de “entre-espço”, o que não impede que ele esteja imbuído de uma constante construção criativa com o meio circundante. (Gilles Deleuze, (1968 apud LÉVY, 1996: 15-16) in MO: Pg. 12)

Portanto,

a espacialidade Ma é um entre-espaço e pressupõe uma montagem, que pode se manifestar como intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio, etc.

Esse entre-espaço é baseado num tipo de conhecimento do mundo que não se pauta numa lógica racional, mas na percepção e vivência humana (sic), que é uma das chaves do entendimento do Ma. (Okano: pag. 164).

II. 7. 4. Ma – Fronteira

A noção de Ma é muito antiga e remonta ao espaço vazio de conexão com o divino, demarcado por quatro pilastras, no qual em algum momento haveria a manifestação da divindade. Este intervalo espaço-temporal da espera aliado à potência para o acontecimento de algo determinado, segundo Michiko, conecta-se à percepção do *Ma*.

Aqui tocamos na noção de fronteira que também está presente naquilo que determina a espacialidade *Ma*, que, remotamente foi delimitada por uma corda ligando as quatro pilastras. Esta figura nos remete a uma imagem que Peter Brook utiliza na introdução de seu "O Espaço Vazio" e que nos lança a pensar o Espaço Cênico também como uma espacialidade *Ma*, inclusive com seu viés de sacralidade. Apesar de que, no desenvolvimento de sua exposição, Brook diferencie quatro tipos de

evento teatral: o teatro mortal, o teatro sagrado, o teatro tosco e o teatro imediato.

Posso tomar qualquer espaço vazio e chamá-lo um palco nú, Um homem caminha por este espaço vazio enquanto que um outro lhe observa, e isto é tudo o que se necessita para realizar um ato teatral. (BROOK, 1986 pg. 05)

(...) a espacialidade Ma pode ser entendida como fronteira; algo que separa e ata os dois elementos que intermedeia, criando uma zona de coexistência, tradução e diálogo. (...) a fronteira instala uma relativa estabilidade, por um certo período e mantém por um tempo limitado, a ilusão do definitivo. (MO.: 16)

Na matemática, a fronteira é definida como um conjunto de pontos pertencentes simultaneamente ao espaço interno e externo, isto é, um lugar onde há coexistência dos dois. (MO.: 16)

A espacialidade Ma é algo sempre dinâmico e em transformação. Dialoga com a noção de fronteira, algo que divide mas que ao mesmo tempo contém aquilo que divide, além de apresentar uma estabilidade transitória e mutável.

Os estudos de ocidentais sobre a espacialidade Ma apontam alguns pontos como característicos desta:

- concomitância espaço-tempo;
- relação contextual;
- percepção polissêmica;
- participação da imaginação criativa.

O aprofundamento dessa compreensão parece estar marcado pela conexão com os aspectos religiosos ora xintoístas, ora budistas e salienta questões do vazio e da impermanência, que se imbricam. (M O: 17)

Minami Hiroshi (MINAMI, 1983: 19), psicólogo, pesquisador de artes plásticas tradicionais, artes performáticas populares e teorias da comunicação, afirma que o Ma tem correlação com o budismo, especificamente pela estética por ele criada, baseada na noção da transitoriedade e incompletude. (M O: 21)

II.7. 5. Ma – Vazio, Transitoriedade, impermanência, Incompletude

Michiko Okano, com sua sensibilidade nipônico/brasileira e seu olhar-entre culturas, já que é uma japonesa criada no Brasil desde tenra idade, em vários momentos de sua tese toca os pontos nevrálgicos relacionados à compreensão, ou incompreensão do Ma pelos ocidentais. Em um desses, e o que eu vejo como um dos mais significativos, é a diferença de leitura que as duas culturas têm

do "vazio", e que o *Ma* apresenta como fundamento, Okano cita Lucrecia D'Alessio Ferrara:

O Ma manifesta-se freqüentemente como espaço vazio, (...) Deve-se lembrar que há uma contradição na acepção mais comum do termo "vazio" na língua portuguesa: onde não tem nada, e contém ar.

Ora, se o ar é um elemento essencial e necessário para a nossa sobrevivência, não se pode considerá-lo como nada. O espaço "vazio" do Ma, no sentido ocidental, refere-se normalmente apenas à sua fisicalidade ou à sua visualidade (como a coisa aparece aos olhos) no modo de estar objetivada, mas não no sentido da visibilidade²⁴, que inclui o sentido semiótico (como aparece aos olhos da mente) (FERRARA, 2002b, in Okano: 17)

Alguns pesquisadores compreendem o *Ma* como "*abrigo da energia Ki*". O Ki, no Japão, é a energia que originou todos os seres no Universo e que penetra nos organismos vivos através, principalmente, da respiração.

Portanto, para os japoneses, um lugar onde só exista energia Ki, nunca será um lugar onde nada há.

²⁴ A espacialidade é apreendida pela conjunção entre a visualidade e a comunicabilidade. A primeira é entendida como uma categoria do espaço com uma dominância da segundidade peirceana, que evidencia o ato fenomênico do "ver" enquanto a comunicabilidade se alia à terceiridade, que torna possível pensar o espaço como construção mediativa. A visualidade caminha para a comunicabilidade quando o olhar adquire maior extensão e conquista "o olhar da mente", o que cria sentidos e significações e, assim, passa a ser denominada de "visibilidade" pela autora [Lucrecia Ferrara]. (MO: 51)

Em seguida, Okano propõe uma afirmação acerca da espacialidade Ma que ao meu ver chega a criar um canal de compreensão:

Talvez seja mais apropriado no Ocidente, pra evitar mal-entendidos, afirmar que Ma é um espaço radicalmente disponível, em vez de denominá-lo como vazio. Ou seja, uma disponibilidade a mutações, num entendimento do mundo como sistema, onde há um entrecruzamento entre diversas variáveis e dinâmicas e a sua organização atualiza-se na sua construtibilidade, que é sempre passageira. (Okano, pg. 18)

Achei que seria importante transcrever aqui, embora um pouco extenso no contexto desta dissertação, o que Michiko Okano colheu e nos forneceu a respeito das conceituações mais significativas e elucidatórias dos estrangeiros ocidentais acerca da espacialidade Ma. São elas:

Ma (literalmente intervalo, entre-espaço) juntamente com os outros significados que ele carrega, aponta pra um sistema central de valores – um paradigma cultura como um caminho fundamental para se “ver” as coisas – na cultura japonesa. (PILGRIM, 1986: 32) (in MO: 19)

Ma é simultaneamente intervalo, vazio e entre-espaço. Ele separa, ata e instala uma respiração, uma flutuação e uma incompletude que engendra essa relação do tempo ao infinito, própria ao Japão. O

intervalo instaura, simultaneamente, uma distância e uma dinâmica, um vazio e uma pluralidade de sentidos. (BUCI-GLUCKSMAN, 2001:36). (in MO:20)

O sentido do espaço japonês é o Ma, melhor escrevê-lo como a consciência do lugar (...) esse sentido do Ma não é algo criado pela composição dos elementos, mas uma coisa que toma lugar na imaginação do ser humano que os experiencia. (NITSCHKE, 1966: 152) (in MO:20)

A consciência do Ma (fazer lugar) – combina as dualidades objeto/espço, tempo/espço, mundo objetivo-externo/mundo subjetivo-interno – era a base da sua arquitetura tradicional. (NITSCHKE, 1966: 152) (in MO:20)

Essas duas idéias de necessidade e de sucessão²⁵, isto é conexão e movimento, introduzem, evidentemente, a noção de sentido. O Ma é, com efeito, um espaçamento carregado de sentido. Ele funciona de maneira análoga ao símbolo: separa tudo atando e, etimologicamente supõe a separação e depois a reunião. De onde surge a dificuldade de definir o Ma: ele é, sem ser, o que ele implica. Essa carga semântica varia conforme duas condições: seu lugar dentro de conjunto e sua escala. (BERQUE, 2001: 72)

(Ma) faz parte do denominado texto não-verbal, (...) aquilo que “se apresenta diluído no cotidiano”, “nada impõe à nossa atenção” ou que

²⁵²⁵ A idéia de sucessão e movimento refere-se à seguinte definição de Ma no dicionário de língua clássica Iwanami Kogo Jiten: “Fundamentalmente, Ma é intervalo que existe obrigatoriamente (daí vem a necessidade) entre duas coisas, de onde, vem a idéia de pausa”.

“é mudo porque não agride a nossa atenção”. É algo de difícil cognição, principalmente se realizada por meios lógicos, sendo melhor apreendê-lo através de “um olhar tátil, multissensorial e sinestésico” e que, pelo seu dinamismo, “exige uma leitura, senão desorganizada, pelo menos sem ordem preestabelecida, convencional ou sistematiza”. (FERRARA, 2002^a: 23-26). Por esse motivo, existem poucos escritos a respeito do tema na língua japonesa. (in MO: 21)

Como dito anteriormente, as artes tradicionais japonesas são repletas de *Ma* e ao analisá-las podemos apreender mais sobre ele, além de notarmos que sua conexão com sagrado e seu caráter ritualístico formam o outro aspecto da espacialidade *Ma* que dificulta seu entendimento pelos ocidentais, a começar pela noção de vazio, como vimos.

Minami Hiroshi (MINAMI, 1983: 19), psicólogo, pesquisador de artes plásticas tradicionais, artes performáticas populares e teorias da comunicação, afirma que o Ma tem uma correlação com o budismo, especificamente com a estética por ele criada, baseada na noção da transitoriedade e incompletude.

Outro fator importante é a temporária existência da estrutura de recepção da deidade, sendo a impermanência uma de suas características: toda estrutura montada para o ritual é desmontada no momento seguinte. (...)

Não há uma espacialidade Ma específica, mas espacialidades Ma que variam de acordo com o fenômeno no qual o quase-signo se manifestou. Ao analisar a presença do Ma na arquitetura e no cinema, Michiko Okano nos fornece exemplos objetivos e precisos tanto em relação ao *Ma*, quanto às suas variações, apesar deste ser como vimos, efêmero, subjetivo e ambíguo. Há espacialidades de coexistência de opostos (nossas varandas podem servir de exemplo: interior e exterior, público e privado, coexistem em um mesmo espaço), de junção e de transição.

Essas espacialidades ambíguas, de passagem, como por exemplo o sandô (espaço de peregrinação) e jardins podem ser consideradas como um *espaço-tempo de fronteira, que concebe um sistema de elaboração intervalar "adaptativa", no que se refere à mudança de um ambiente a outro, em que se estabelece "uma área de transição", conforme Itoh, ou uma espacialidade Ma.*

Esse fato é perfeitamente visível quando se considera a espacialidade Ma como um tempo de transição para se obter uma acomodação progressiva corporal para a introdução do novo. Cria-se, aqui, uma tensão entre o espaço e o tempo: o espaço percorrido corresponde ao tempo que se leva para o deslocamento de um lugar a outro, embora a sua apresentação seja predominantemente espacialidade. Tal tensão gera,

por sua vez, um estado propício para o estabelecimento do rito. (MO :72)

A espacialidade Ma de passagem se caracteriza por enfatizar o trajeto até o motivo do deslocamento, onde as experiências sensorial e sinestésica do corpo são o foco de atenção, ou seja: as espacialidades *constituem algo a ser complementado pela ação humana, por meio da construtibilidade com o contexto apresentado. O homem, ao se relacionar com esse contexto intervalar, muda a sua percepção do espaço e do tempo, que se transforma, muitas vezes em rito. (MO: 77)*

Quando se somam as ações humanas a elas, essas *espacialidades intervalares Ma de passagem se transformam em lugar. Nelas, o que importa não é o ponto de chegada, o clímax, mas a busca, o ritual e o drama no processo que conduz a ele. (pg 74)*

Okano, citando Milton Santos (2004: 61-63), nos esclarece dizendo que estas "de passagem" são espacialidades onde os fixos e fluxos, no caso, humanos, se complementam numa relação que varia a cada nova realização. Esta variação está vinculada e à

mercê tanto das mudanças climáticas quanto do estado emocional em que se encontra(m) a(s) pessoas(s) em trânsito que nela se inserem. A cada nova visita, nova será a experiência, portanto novo é o trajeto, apesar de fixo.

Aqui nos certificamos que a espacialidade *Ma* é sempre passageira, efêmera, em fluxo, determinada pela ação humana, dando primazia ao movimento e à transformação do espaço para a construção do *lugar*. A interatividade e a comunicação estão, portanto, no âmago das espacialidades *Ma*.

(...) o homem é o agente possibilitador deste espaço-comunicante – vidas humanas integram-se dentro de uma compreensão de espaço. (pg 103) (...) as espacialidades Ma (...) não existiriam sem essa brecha de transformação mediada pelo ser humano. (...) Assim, o espaço não é compreendido (...) dissociado do envolvimento humano. (MO: 104)

Por outro lado, Okano afirma que o espaço *Ma* deixa sê-lo *quando a espacialidade se destina a um uso determinado, como é o caso de se utilizar parte dessa zona para fins comerciais, todas as possibilidades cessam.*

Uma das características mais importantes do *Ma*, principalmente em se tratando do enfoque que queremos propor, o

das Artes Cênicas, é o fato de ele depender da ação do receptor. Se este se nega à interação, a espacialidade *Ma* não se instaura.

Como qualquer "possibilidade de ser", a comunicação não é garantida pela obra, mas pela relação engendrada em cada caso específico. A participação do receptor é primordial para o desenvolvimento desse pré-signo, isto é, depende apenas de seu envolvimento no jogo ofertado para que a potência se transforme em signo. (Okano: 91)

Outras das características da espacialidade *Ma* é a mnemônica e metafórica, ou seja, para que se construa o *Ma*, há a exigência da participação e interação da pessoa receptora que, necessariamente faz associações e analogias com sua história pessoal, com as marcas de seu contexto cultural. Portanto, quanto mais universal e arque típicos são os fenômenos de espacialidades construídas maior a chance de se instaurar o *Ma*.

Essa organização espacial que pressupõe um entre-espaço disponível para um entrecruzamento da ação humana com o meio, no tempo, faz uso, de um lado, da ferramenta mnemônica, na montagem do diagrama mental e de outro, da memória de uma coletividade. (MO: 108)

II. 7. 6. O Ma no Corpo do ator-dançarino e no Espaço Cênico

Em dado momento de sua tese, Michiko Okano menciona de passagem o que poderia vir a ser a espacialidade *Ma* no corpo e sugere uma pista:

(...) Enquanto na bibliografia japonesa os assuntos se mostraram mais específicos e setorizados, com ênfase no Ma intuitivo e não-lógico, na ocidental encontra-se uma concentração de estudos na área da arquitetura e uma possível conceituação do tema. (...) No entanto, a nosso ver, a esses fatores, a espacialidade Ma mostre-se mais visível na arquitetura que, por exemplo, no corpo, onde a chave parece estar no trânsito entre o movimento e o não movimento. (MO: 23)

Concordo com Okano, porém acredito que a espacialidade *Ma* não está limitada ao movimento e/ou ao não movimento corporal.

Como vimos, o *Ma* é polivalente e, segundo Okano, se *metamorfoseia à medida que conquista aderências por meio de correlações múltiplas que estabelece com o contexto, estruturando significados diversos a cada momento. (MO: 22)* Tanto nos espaços internos do corpo, quanto em sua projeção no espaço externo.

É sempre relevante lembrar que, para nosso entendimento, quando menciono a palavra "corpo" eu me refiro ao corpo no espaço e, mais especificamente, o corpo nos espaços Pessoal,

Parcial, Total, Social e Cênico, com a espacialidade *Ma* presente e transitando por todos eles.

Não podemos perder de vista que o Espaço Pessoal pode ser lido como o Corpomídia de Helena Katz e Christine Greiner, mas antes prefiro utilizar a palavra Espaço Pessoal em vez de Corpomídia ao tratar da espacialidade *Ma* por causa da potência imagética que as palavras "mídia" e "informação" possuem, o que, convenhamos, não colabora para o estudo de um conceito que lida prioritariamente com a idéia de vazio. Prefiro utilizar a referência de espacialidade evocada pela palavra *espaço*.

É bom lembrarmos também, que o Espaço Pessoal é constituído pela materialidade física do esquema corporal e também pela imaterialidade subjetiva, lembrando também que, como vimos, a subjetividade é uma das características do *Ma*.

A seguir, passarei a abordar a espacialidade *Ma* a partir de relatos e associações com situações práticas, em vez de seguir pelos meandros perigosos da teoria.

Tomando como bases a tese de Michiko Okano, o contato com japoneses-artistas, o contato com a literatura à qual tive acesso durante esses anos, meus experimentos com alunos em sala de aula, meus experimentos cênicos como encenadora, como diretora, coreógrafa e como atriz-dançarina, ousei me aventurar em

apontar alguns caminhos na busca de lapidar a lida com a espacialidade *Ma*.

Consigo ver a espacialidade *Ma* presente no próprio corpo, nos entre-espços do corpo, em suas dobras.

A imagem das dobras do corpo é potente, sendo raros os casos de indiferença ou apatia diante dela quando estou a dirigir uma improvisação a fim de que o aluno e/ou ator-dançarino descubra e amplie suas possibilidades poéticas. A espacialidade *Ma* também se relaciona com a imagem das dobras.

(...) Sendo uma característica da arquitetura japonesa, Oku significa fundo e, por extensão, oculto e secreto. (...) A pessoa que fica no fundo da casa é chamada Okusan (esposa) e Okuyuki (fundo + ir = profundidade) expressa um deslocamento para o interior do ambiente. Os templos nipônicos escondem-se, não ficam visíveis, abrigando um espaço labiríntico para se chegar a eles. No Japão, tudo o que tem valor está oculto. A idéia de Oku incorpora a ação de ir para o fundo e, simultaneamente, aventurar-se e perder-se no caminho labiríntico para chegar ao destino que normalmente se correlaciona com a penumbra e a escuridão. O desenho urbano preserva essa característica sinuosa e labiríntica, valorizando o processo em si, através das dobras.

(...) é importante lembrar que tal conceito tem uma correlação com o desenvolvimento da embalagem no Japão. Os presentes são embrulhados repetidamente, em um papel em cima do outro, como se o fato de fazê-lo inúmeras vezes, tornasse o objeto mais valioso.

(...) Encontra-se uma outra associação história em relação vestimenta feminina da nobreza, utilizadas nas cerimônias e conhecida como Jûnihitoe, na qual sobrepõem doze vestes sobre o corpo. Em outras

palavras, quanto mais oculto e secreto, isto é, quanto mais espaço Ma é criado, mais precioso é o seu conteúdo. (Okano, pg 32)

Há um episódio interessante que pode ajudar a exemplificar esta espacialidade Ma formada pelas dobras do corpo. Após assistir ao vídeo/registro do espetáculo Corpo Baldio, dirigido por Roberto Lage, Takao me chamou para trabalhar com ele. No primeiro dia de ensaio, me passou três 'exercícios-improvisação', que depois vieram a integrar o espetáculo Serra dos Órgãos que contava comigo e Denilto Gomes no elenco, e que depois passou a se chamar Canção da Terra.

Em um desses exercícios, Takao me deu um fio com muitas bexigas coloridas amarradas e me pediu para dançar a Infância. Isso foi em 1990. Fiquei olhando para ele atônita. Enquanto sua esposa Felícia Ogawa estava viva, Takao não se expressava em Português, só em Japonês. Desde aí, em se tratando de Takao Kusuno e da artista Patrícia Noronha, a espacialidade *Ma* já se instaurava entre nós como uma região fronteira através das diferenças entre os idiomas, o que forçava que a comunicação se fizesse por outras vias do conhecimento, por aquelas ligadas a outras formas de percepção e comunicação e que necessariamente

deveria passar pela subjetividade, pela metáfora, pelos deslocamento dos sentidos, pela imaginação e pela poesia.

Mas, voltando à estória. Peguei o fio com as bexigas, sem saber o que iria fazer, nem por onde começar, já que para mim era uma coisa inédita, dançar um conceito, no caso, a Infância. Para piorar a minha situação, ensaiávamos num sala de dança do Teatro Sérgio Cardoso, a qual era cercada por espelhos, ou seja, qualquer lado para o qual eu me virasse lá estaria a minha imagem refletida, segurando aquelas bexigas. Difícil. Comecei a dançar, pular, correr e de vez em quando estourava umas bexigas, até que sobrou menos da metade delas. Terminei. Takao se levantou e veio até mim, balançou a cabeça de um lado para outro, fazendo um som de reprovação com a boca. Segurou uma das bexigas, a vermelha, e disse em Japonês, enquanto Felícia traduzia: olhe através dessa bexiga, observe que o mundo lá fora visto através dela, é todo tingido a partir do vermelho e sua imagem distorcida, veja através como se fosse uma criança e imagine o que esta criança sentiria se a bexiga, inadvertidamente, estourasse e este mundo todo, mágico, criado por ela, desaparecesse. Nessas alturas, além de envergonhada, tinha os olhos cheios de lágrimas. Takao havia me apresentado pela primeira vez uma *espacialidade Ma*, e, com ela, a

abertura para a imaginação e para o espaço de uma poesia arquetípica e plural.

(...) Perceber que o conhecimento do mundo faz-se sempre "através de" leva-nos a valorizar o elemento mediativo, indispensável para a compreensão da espacialidade Ma e seus processos de comunicação.
(pg. 143)

Em seguida me pediu que, enquanto ele dirigisse Denilto, eu fosse para outra sala e trabalhasse a Infância sozinha, com as bexigas e – introduzindo mais um dado novo – com os joelhos o mais dobrados que eu conseguisse. Construiu-se, assim, mais uma espacialidade *Ma*, desta vez em meu corpo, pois assumi uma postura completamente desconhecida através do espaço da dobra dos joelhos, o qual me mostrou outras possibilidades corporais tanto de movimentos quanto de entendimento do meu entorno, produzindo, conseqüentemente, novos processos de interação e comunicação com o espaço cênico. Esta novidade, apesar de limitar o uso do vocabulário de movimentos que eu já trazia comigo, ampliou sua expressividade e forçou a ampliação da paleta de repertório. Carrego a certeza de que a partir daquele dia, meu trabalho criativo-artístico mudou de patamar qualitativo.

É comum em minhas aulas, direções e encenações, ainda antes de conhecer Takao Kusuno, acontecer de eu limitar ao máximo o campo de jogo a fim de que os alunos/atores/dançarinos descubram outros caminhos para o movimento, ampliando, assim, seu vocabulário. Muitas vezes eles reclamam, mas, logo quando conseguem transpor o impasse imposto, se surpreendem com elementos novos que eles próprios criaram a partir da limitação. Elementos que já existiam ali como possibilidade em seus corpos, puderam emergir a partir da necessidade. O refugo²⁶ criado pela limitação imposta por mim, pode ser considerado uma espacialidade *Ma*, a mesma que Takao Kusuno criou ao exigir meus joelhos dobrados o tempo todo.

A fim de trabalhar esta espacialidade, costumo desenvolver exercícios e metáforas com a referência de imagens que a palavra *dobras* provoca, e são muitas, de diferentes qualidades, para sugerir o aluno em suas improvisações investigativas da linguagem corporal. O leitor mesmo pode fazer agora um exercício muito simples, (a situação de dirigir por escrito a alguém hipotético

²⁶ O *refugo* a que me refiro é aquele que o cavalo faz quando, abruptamente, desvia do caminho. Geralmente o cavalo refuga quando se assusta: costuma dar uma guinada brusca para o lado e, às vezes, em seguida dispara a galope. É muito comum o cavaleiro cair. Uma outra palavra que caberia como imagem para ilustrar o que quero dizer, é *ressaca* (fluxo e refluxo, inconstância, volubilidade, versatilidade – segundo o Dicionário Aurélio). Mas eu ainda prefiro o uso da palavra *refugo*, que traz alto grau de imprevisibilidade e risco nas associações que ela provoca. Enfim, as duas imagens se complementam para passar a idéia que quero.

nunca havia ocorrido comigo antes, pode ser que não surta nenhum efeito.)

De olhos fechados, pense em seu esqueleto. Tente visualizá-lo inteiro *dentro* de você. Tente não criar uma imagem *externa* como se seu esqueleto estivesse num livro. O ideal é quando conseguimos a visibilidade do esqueleto visto por ele próprio, ou seja, como se os olhos internos estivessem na medula dos ossos, ou fossem os próprios ossos. Depois, preste atenção aos espaços-entre que há no seu esqueleto, às articulações. Tente simplesmente percebê-los. Faça-se perguntas tais como: A distância entre um osso e outro varia? Como são esses espaços entre os ossos? De que cor? São amplos? São escuros? São claros? Como são? E vá se provocando com as perguntas, para tentar se contatar com esses espaços. Quais as imagens que eles lhe fazem criar para representá-los na mente? Quais analogias lhe provocam?

Agora pense em sua pele. Tente perceber a amplitude deste órgão. Lembre a imensa elasticidade que a pele possui, lembre-se de que ela é o limite entre seu corpo e o espaço exterior, e que ela respira e possibilita as trocas entre eles. Agora percorra com o pensamento por todo este órgão e vá mapeando as dobras que ele possui. São muitas? Em que partes existem mais dobras? Que tipo de dobras são? São duras? São macias? Elas variam? O espaço

nas dobras da pele é amplo? Que cor possui? É escuro? É claro? Quais as imagens que as dobras lhe trazem para representá-las? Que analogias lhe provocam?

Depois, tente compor uma imagem com as dobras do esqueleto e as da pele. São diferentes? Como é este corpo cheio de dobras?

Se estivéssemos em uma sala e eu estivesse lhe dirigindo *ao vivo*, enquanto você estivesse de olhos fechados, eu lhe sugeriria imagens e associações metafóricas, encaminhando sua pesquisa para o movimento e para a dança dessas dobras, o que, provavelmente, lhe levaria a executar movimentos distintos daqueles seus habituais, além de fazer com que você por inteiro adquirisse um determinado *estado* corporal, ou "um jeito do corpo pensar" aquele tipo de movimento nascido de imagens táteis e de associações inusitadas, o que lhe levaria a uma qualidade de movimento determinada, ao uso de dinâmicas específicas que por sua vez provocariam sensações e emoções mnemônicas que, até aquele momento, estariam escondidas entre as dobras de seu corpo. Portanto, considero que as dobras do corpo com sua potência imagética são exemplos de espacialidades *Ma* no próprio corpo, independentemente do intenso movimento interno se fazer visível no Espaço Parcial.

Em 1986 – curiosamente no mesmo ano em que Kazuo Ohno, trazido por Takao Kusuno, se apresentou no Brasil pela primeira vez, fascinando-nos a todos e apontando-me uma poderosa referência artística externa – quando eu já integrava o corpo docente da Faculdade de Dança (Departamento das Artes do Corpo – DACO – UNICAMP), tive o privilégio de participar de um curso intensivo com Eugênio Barba dedicado aos professores/artistas dos Departamentos de Artes Cênicas e de Artes do Corpo daquela Universidade.

Barba em sala de aula também me apontou caminhos interessantes que tiveram ressonâncias com aqueles mostrados por Kazuo Ohno em cena, e, futuramente, por Takao Kusuno. Em um dos exercícios que propôs, pediu-me que executasse um passo de frevo. Executei o passo do meu jeito, como se eu estivesse em um carnaval em Olinda (confesso que muito inibida, pois não sou pernambucana, nem passista, não estava num carnaval, tampouco em Olinda, ao contrário, estava em uma sala de aula neutra do departamento de artes cênicas da UNICAMP, sendo observada pelo mestre Eugenio Barba e pelos mestres de teatro e dança que participavam da oficina. Fiz o que pude). Ele me pediu que repetisse o movimento reduzindo a amplitude deste, mas sem perder a potência do passo. Tentei. Ele pediu novamente que eu

reduzisse a amplitude sem perder a potência. E assim sucessivamente, até o momento em que não havia mais o que reduzir e em que eu pensei: esse cara é louco, isso é impossível! Executei do jeito que dava, e ele se deu por satisfeito. Para mim, o que surgiu naquele processo, foi uma espacialidade *Ma* criada às avessas: um movimento que, embora quase imperceptível, possuía toda a força da amplitude do movimento original. Criou-se ali um estado corporal de prontidão, ou uma *espacialidade Ma*.

Há outro exercício que eu relaciono com a espacialidade *Ma*, e que Barba generosamente passou naquele workshop. Este exercício, até hoje, me serve como um instrumento poderoso e dialoga com a questão da impermanência, outra das características da espacialidade *Ma*.

A cerimônia do chá é uma arte cuja tônica é a impermanência (...) e os japoneses têm a consciência de que aquele momento é único, nunca mais se repetirá em nenhum tempo da sua vida. Quando a ação termina, tudo volta ao seu lugar, restando apenas o espaço vazio, à espera de um próximo encontro. Essa arte influencia não só a arquitetura mas também o design e evidencia a refinada estética da simplicidade, por meio da composição de elementos mínimos. (MO: 33)

Quando estou na direção de uma criação cênica e preciso "desorientar" o ator-dançarino, a fim de superar algum impasse

estagnante, aplico recriações deste exercício, que, inclusive, foi muito utilizado no trabalho de criação e direção do espetáculo *Solitária*, com a aluna Anna Carolina Longano. (*Solitária* serve como ilustração desta dissertação, e será apresentado no dia da apresentação da dissertação).

Barba me pediu uma seqüência de movimentos quaisquer, escolhidos ao acaso. Criei uma. Pediu-me para repeti-la algumas vezes. A seguir, colocou uma rosa diante de mim e me pediu para repetir a mesma seqüência incorporando aquele objeto cênico. Depois trocou a rosa por uma camisa masculina. E assim por diante. A cada novo objeto incorporado o movimento interno mudava e, conseqüentemente, mudava a leitura do que emergia, embora o desenho continuasse basicamente mesmo, apenas com alguma alteração em função do objeto cênico. O movimento ia ganhando força e se transformando em algo novo, que não era levado em conta no início porque não havia ainda sido revelado.

Percebo hoje que construiu-se uma *espacialidade* *Ma* naquela seqüência inicial. Os movimentos e o desenho já existiam *a priori* e a cada novo estímulo havia uma adaptação daquele espaço/tempo criado, e, conseqüentemente, uma modificação na percepção daquele instante de criação.

A cada momento, ao executar o mesmo movimento variando o estímulo externo, variava também o movimento interno, aquele ligado às motivações, emoções e sensações.

O mais interessante, e que percebi somente mais tarde, acontece com o espectador que se depara com um movimento descontextualizado, ou melhor, um movimento contextualizado num espaço/tempo inusitado. Isso cria uma espécie de refugio, uma zona de fronteira, ou seja, um espaço intermediário de possibilidades que lança o espectador a associações inusitadas com suas referências pessoais. Cria-se, assim, uma *espacialidade Ma*, da qual o espectador é cúmplice.

Há uma história interessante, contada pelo próprio Barba naquele workshop. Era um ator de teatro Nô que vivia a mesma personagem e a mesma coreografia havia muitos anos. Alguém lhe perguntou como ele conseguia fazer exatamente o mesmo em todas as apresentações durante aqueles anos todos sem perder a força da atuação. Ele respondeu que o interlocutor estava enganado, pois não se tratava do mesmo movimento: quando ele abriu a janela ontem, ele viu uma flor desabrochando lá longe e quando fez o mesmo movimento hoje, a flor estava logo aqui, tão próxima. O ator criou uma *espacialidade Ma* dentro da rígida partitura de movimentos que ele deveria executar a cada

apresentação a fim de tornar vigorosa a sua atuação, a fim de protegê-la do perigo da estagnação e rigidez às quais a repetição e a mecanização, inerentes à nossa função de intérpretes cênicos, nos expõem. Ele se provocava a cada dia, imagetivamente, a fim de experienciar o novo, mesmo que a rígida partitura de movimentos de sua personagem devesse ser repetida *ipsis litteris*.

Procuro como coreógrafa evitar a repetição *ipsis litteris* do movimento. Takao Kusuno também trabalhava desta maneira. Ele pedia que sempre fizéssemos o mesmo nos ensaios, mas se fazíamos exatamente o mesmo ele dizia que faltava o *Ma*, e que o movimento estava mecânico e inexpressivo. Da mesma forma, em alguns casos, em determinado momento do processo de criação, peço aos atores-dançarinos que criem uma seqüência de movimentos. Acredito que alguma fixação é importante para formar bases por onde apoiar o processo investigativo, que no meu caso é constante, independente de a montagem cênica ter estreado. Mas, num momento posterior eu posso vir a mudar radicalmente as premissas utilizadas por eles para executar aquela seqüência de movimentos que criaram, fazendo com que outras opções poéticas surjam dos corpos e das analogias que eles porventura venham a fazer. Esta maneira de trabalhar considera como valor a impermanência ou o estar inteiro naquele momento, correndo

riscos, no sentido de dar espaço para que o novo surja e para que a cena não perca seu frescor, ou melhor, ganhe em força expressiva de acontecimento e performance. Também a espacialidade *Ma*, segundo Michiko Okano, possui como uma de suas principais característica a impermanência.

(...) E, se tudo é impermanente, há como consequência, uma valorização do presente, do aqui agora. O espaço Ma mostra-se também inserido nesse contexto do pensamento da impermanência e do fluxo e perfaz espacialidades que se constroem no tempo. (pg55)

*Outro aspecto revelado (...) é o de que a efemeridade é um forte elemento que compõe a concepção espacial japonesa, que reflete os conceitos de estéticas japonesas, que indicam, principalmente, a impermanência e as constantes mudanças da existência humana, o que os japoneses chamam de "mujô". O fluxo considerado é aquele não constante, no qual o movimento não tem uma velocidade ou direção determinadas, ao contrário, é descontínuo e imprevisível. A famosa passagem da obra *Hôjôki* de Kamono Chomei (1155-1216) exemplifica o que se tentou descrever:*

As águas de um rio correm sem parar,

Mas nunca são a mesma água.

As bolhas que flutuam na superfície tranqüila ora se apagam,

Ora se formam,

Nunca permanecem por muito tempo.

Assim também é com os homens e suas atividades no mundo.

Hashimoto, 2002: 22

(Okano: 55)

Com isso há a interrupção ou o desvio do fluxo da narrativa do movimento, e numa ótica mais abrangente, da cena. Sobre esta descontinuidade e efemeridade, cito como exemplo a linguagem que escolhi para desenvolver minha última criação *Lucíola cena 1*, inspirada no romance *Lucíola*, de José de Alencar. Tanto a movimentação corporal quanto a dramaturgia e a transformação do espaço cênico, foram inspiradas na personalidade da protagonista Lúcia/Maria da Glória: dual, oscilante, fragmentada e contraditória. Esse tipo de movimentação não cotidiana e surpreendente causam estranhamento na assistência, além de um deslocamento que, se num primeiro momento provoca distanciamento, essa distancia por sua vez, permite ao espectador vôos imagéticos inéditos e instaura uma aura ritualística na cena.

Todo ritual pressupõe uma diferenciação ou descontrole perceptivos do espaço-tempo cotidianos, o que os japoneses denominam de hare, em

contraposição a ke que é o espaço-tempo naturalizado do dia a dia. pg. 77)

O mesmo acontece com as cenas de Lucíola cena 1 em que há uma esgarçada proposital do tempo, contrastado com o tempo cotidiano/naturalista e com as descontinuidades e mesmo rupturas nas dinâmicas de movimento. Utilizei mudanças repentinas de dinâmicas de movimento e de seu desenho, intercalando movimentos sustentados, pausas, contenção, movimentos de fluência livre, movimentos rápidos e lentos, tempo cotidiano e tempo não-cotidiano, mudanças rápidas de máscara facial, e assim por diante. Concentrei as rupturas abruptas de fluxo e temporalidade na protagonista Lúcia, ou seja, na movimentação do meu corpo e do corpo de Gabriela Itocazo, que faz a Maria da Glória, ou a Lúcia jovem. Em Lucíola cena 1, como veremos adiante, tudo causa um certo estranhamento e ao mesmo tempo nada é aleatório. O público, num primeiro momento, se sente sem apoio e perdido, para aos poucos, lentamente, ser engolido pela cena, fazendo suas próprias conexões. Em Lucíola cena 1, em O olho do Tamanduá, assim como em outras obras das quais fiz parte da criação, a sagacidade perceptiva do público é que revela a

semântica da cena.

Tais espacialidades, a princípio não tão significativas, desagregam a continuidade causal rompendo a lógica determinista e criam possibilidades de estabelecer relações entre planos, seqüências e narrativas, o que é realizado na sua montagem construtiva. (pg 130)

A introdução da espacialidade Ma como mediação cria uma estrutura para se pensar sobre e a partir dela e sugere uma edificação de significados para o espectador. Quanto mais baixo for o nível de descrição e informação da mensagem, mais entrópica ela é, provocando um maior esforço interpretativo do leitor e é justamente essa forma de comunicação que apresenta maior proximidade com o Ma. (pg. 130)

Já a movimentação de Andréa Fraga e de Marco Xavier é cotidiana na maioria do tempo, mas é ralentada em alguns momentos a fim de fortalecer o a ação/foco de determinada cena. Portanto procurei criar três planos simultâneos através dos registros diferentes: do público, dos recepcionistas (o Homem e a Mulher) e de Lúcia/Maria da Glória, sendo que o plano do Homem e da Mulher intermedia os do público e de Lúcia/Maria da Glória. Apesar de estarem num registro mais próximo do público, os mediadores H e M, não pronunciam uma palavra sequer, não sorriem, têm o rosto impassível, o que estabelece a diferença entre os planos.

Quando há essa suspensão do fluxo narrativo, necessariamente, ocorre a do espaço-tempo, com a introdução de um outro elemento distinto, provocando descontinuidades.

O conflito entre as cenas de ação e não-ação intensifica-se quanto maior for o tempo destinado a esse último plano e reforça o prolongamento da "imagem puramente visual", segundo Deleuze (2005: 279). Quanto mais conciso e mais longo for esse plano, maior é a tensão entre o espaço representado e o imaginado na mente dos espectadores.

Com base nessa última constatação de Deleuze, é possível também analisar a construção dos planos de não-ação como montagens de conflito em relação aos planos de ação. (...) Como na abordagem anterior, é na tensão entre a concisão do espaço da tela e o espaço extracampo, que algo de novo é produzido na montagem relacional conflitiva, entre os planos intervalares e a ação dos protagonistas. (pg. 114)

Para ajudar a ilustrar a questão da suspensão, embora esta dissertação esteja a ser desenvolvida para a Academia, contarei outro episódio sobre o qual tenho referências bastante confundidas, quanto à localização, autoria da citação e datas. Em uma conferência perguntaram a Jerzi Grotowski de que se tratavam as famosas ações físicas que Stanislavski propunha. O público esperava, atento e em silêncio. Grotowski tirou tranquilamente da bolsa um cachimbo, depois, sem pressa, tirou o fumo. Em silêncio,

começou a trabalhar o fumo. Uma suspensão se instalou e era como se ninguém respirasse naquela espera, todos estavam ávidos pela revelação do mestre ocidental que, segundo o mestre russo Meyerhold, era o único que conseguiu captar o que o mestre, também russo, Stanislavski chamou de ação física, e que tanto intrigou os do metièr teatral do Ocidente. Com calma Grotowski acomodou o fumo no cachimbo, acendeu, pitou

– suspense –

falou: – o que acabei de fazer foi uma ação física – encerrando a discussão.

Esse suspense que se instaurou, no qual todas as atenções estavam unificadas em uma espera, pode-se chamar de *Ma*.

Em relação à composição no Espaço Cênico, encontramos a preocupação de Takao Kusuno em criar *espacialidades Ma*, seja nos desenhos de luz que compunha, ou em como ordenava a coreografia no palco. Takao priorizava os momentos de penumbra, e isso tem a ver com suas referências culturais.

Os antigos japoneses acreditavam que kami (espíritos divinos) habitavam o cosmo. Kami vinham da escuridão (yami), permaneciam temporariamente e retornavam à sua morada. Os rituais eram executados para chamá-los ao mundo dos vivos, o que se desenvolveu posteriormente para os teatros tradicionais japoneses Nô e Kabuki.

Yami, escuridão, é um tema que se conecta à mitologia pelo fato de ser a morada dos deuses kami, e se faz um signo estético, conhecido no ocidente pelo ensaio de Tanizaki Jun'ichiro, In'ei Raisen (1975)²⁷. É a estética guiada pela predileção pelas penumbras, como também por facetas ocultas que sugerem um certo aspecto, sem, no entanto, colocá-lo em exposição. pg 31

Takao sempre privilegiou os espaços vazios, e suas coreografias giravam em torno das relações dos corpos com esse vazio. Em *O Olho do Tamanduá*, a presença do espaço cênico 'vazio' e escuro era uma constante e por longo tempo. No início do espetáculo, logo depois do terceiro sinal, com as luzes de serviço ainda acesas e o público se acomodando, Takao Kusuno soltava a trilha sonora com os sons de mata, grilos, noite, som da percussão indígena/brasileira, som de vozes de cantos indígenas/xavante, criando, assim, um estranhamento, uma espacialidade de transição e de passagem, com uma sonoridade deslocada daquela do público se acomodando. As luzes iam baixando muito lentamente até 0%, e quando o público se dava conta, estava em silêncio, no meio de um breu, onde a única referência era a auditiva com a sonoridade da trilha. Criou-se aqui a segunda *espacialidade Ma*: por aproximadamente dois minutos o público ficava imerso nesse breu

²⁷ In'ei Raisen foi traduzido para a língua inglesa como *In Praise of Shadows* e recentemente para a portuguesa como *Em louvor das Sombras*.

sonoro, quando muito lentamente, sem o público perceber, Takao acende o corredor no fundo do palco, lá longe (dependendo do tamanho do palco, a uns 20 m da primeira fileira). Sorrateiramente, uma mancha vermelho-urucum aparece, lá longe, no meio do breu, eram as costas e as nádegas de Siridiwê Xavante e de todos os índios brasileiros exterminados e os poucos que restaram com sua cultura viva. Uma terceira *espacialidade Ma* se instaurou aqui: a enorme distância de trevas entre o público e aquela figura arquetípica encarnada por Siridiwê Xavante. E assim Takao foi construindo as *espacialidades Ma* de sua obra prima *O Olho do Tamanduá*.

O palco Nô é símbolo de uma arquitetura que tece o tempo e o espaço: a espacialidade do kagami no Ma (Ma do espelho) constitui o lugar de conexão do ator com o espírito – lembrando que o espelho é considerado símbolo divino – quando a máscara é colocada, antes de entrar em cena; a do hashigakari (passagem-ponte) constrói uma passagem da escuridão ao palco, símbolo da luz e do mundo dos vivos. A encenação é realizada de maneira a atravessar tempos longínquos e espaços da morada dos espíritos, constituindo uma performance de cruzamentos entre o real e o irreal sem produzir, no entanto, nenhum tipo de estranhamento para o observador. 31

Esta opção pelas penumbras também ocorre em *Lucíola cena*

1. Apesar de já o ter feito anteriormente, tenho dúvidas se devo

escrever sobre esta montagem cênica, pois ela fará parte da demonstração que fundamenta a dissertação e ao analisar a cena que será mostrada, cortarei pela raiz a possibilidade da banca fruir da obra com o olhar de espectador, pois quanto menos informações, maior a possibilidade de se instaurar as espacialidades *Ma* criadas na montagem. Pois, segundo Michiko Okano:

(...) E numa zona na qual as coisas permanecem "em suspensão", os níveis de definição informacional e de descrição são baixos. Isso exige uma participação mais complexa do receptor, quer dizer, demanda o uso de relações analógicas e metafóricas, que complementam as informações, de modo que as possibilidades se concretizem. Essas associações estão fortemente vinculadas a potenciais descobertas de outras novas, o que viabiliza o estabelecimento de novas relações e torna-se viável uma correspondência com a estética. (pg. 108)

Mas, mesmo com dúvidas, vou escrever sobre esta montagem, pois ela exemplifica o que pode ser o *Ma* em vários momentos.

A questão do espaço cênico foi fundamental para o desenvolvimento de toda a pesquisa e da dramaturgia. Por vários motivos, a montagem cênica *Lucíola cena 1* foi idealizada para ser encenada na sala de minha residência. Entre os motivos estava o

desejo de evocar o surgimento das divisões arquitetônicas no interior das residências na metade do século XIX, quando o romance foi escrito e onde se passa a estória de José de Alencar. Elas indicavam as separações entre o público e o privado, ecoando os princípios morais da incipiente burguesia, foco da crítica social de Alencar.

A sala de minha casa foi transformada por Hideki Matsuka, meu parceiro artístico desde Takao Kusuno. Matsuka criou sete espaços cênicos distintos. Deixou somente o essencial para a cena e para o diálogo entre a evocação de um Brasil escravocrata do século XIX, e o Brasil contemporâneo, tudo em madeira: uma enorme mesa de, cadeiras, um criado-mudo do século XIX, e um piano. Pintou as paredes de cinza grafite e branco. Pediu lampiões a querosene e velas para a iluminação. Pediu muitas fotos antigas, emolduradas, de minha família. Selecionou uns quadros que tenho que são bem contemporâneos e que têm como tema o corpo humano, ou mutilado, ou diluído, ou incompleto. Pendurou todos eles em uma das paredes, com o criado mudo compondo. Na passagem de um hall mínimo para a sala, que mede três metros de altura, pendurou uma densa cortina de cristais. Cobriu o chão da varanda de pedregulhos brancos e pintou a mureta de cinza grafite, a primavera vermelha que já estava ali, completou o que ele

chamou de um espaço atemporal. Tendo esses elementos como alicerce, montei a cena.

Portanto, antes do público sair de casa, já há um deslocamento, um refugio do cotidiano, pois ele sabia que se encaminharia a um lugar privado e não a um teatro convencional. A cada sessão entram no máximo 16 pessoas, o que facilita a comunicação entre os integrantes do público, muitas vezes desconhecidos, inclusive entre si.

O público, ao chegar, se depara com um negro alto e mudo segurando um lampião a gás. Ao entrarem na sala, ouve-se a música de Schubert. As pessoas são recebidas por uma mulher branca sisuda, muda, vestida de preto, magérrima e da altura do negro. A Mulher os acomoda em torno da grande mesa. A iluminação é normal, cotidiana. Depois que todos se acomodam, as luzes todas são apagadas, a música é retirada. Nada se vê, só o breu da escuridão, e o que o público ouve é o barulho de seus estômagos, intestinos, a respiração dos corpos e o abrir e fechar espaçado de um leque, pela Mulher. Os sentidos são aguçados, o olfato entre eles. Ao longe, no interior da residência, ouve-se alguém abrir e fechar portas, cada vez mais próximas. Aqui foram criadas, também, espacialidades *Ma*.

No tocante à corporeidade, há na espacialidade Ma de passagem o desenvolvimento de uma construtibilidade que se faz em conjunção com a ação humana, por participação não apenas da visualidade, mas de uma percepção polissensível que inclui o corpo como elemento preponderante para se obter uma experiência fenomenológica. (MO: 109)

Ao experienciar (...), mais do que o olhar, o corpo mede a distância entre o homem e os objetos e, entre os objetos, a pele lê a textura, o peso, a densidade e a temperatura: as qualidades das superfícies do tatami ou de uma peça de charão só podem ser detectadas com seu contato físico, seja a sola do pé ou a palma da mão. O nariz capta o aroma que qualifica o lugar e a sua lembrança parece ser geralmente mais forte que a visualidade. (MO: 109)

(...) Em outras palavras, a arquitetura Ma caracteriza-se, principalmente, pela possibilidade de ação a ser nela inserida, abrigando na construção da espacialidade acasos, encontros, confrontos, e inter-relações entre o homem, os objetos e a memória. (pg 110)

Finalmente ouve-se abrir a porta da sala e vê-se, através da cortina de cristal, a luz de uma lamparina a querosene que traz consigo a imagem da protagonista/anfitriã, a cortesã Lúcia. Lúcia fecha a porta atrás de si. Neste momento estão todos fechados numa casa estranha ao público. Na evolução de seu deslocamento, deixa-se de ver sua imagem e passa-se a ver sua silhueta, enorme, projetada na cortina, que adquire essa *função intervalar*, de

passagem para um outro universo (MO: 138), própria da espacialidade Ma de passagem. Lúcia se aproxima da cortina que a separa da sala. Uma iluminação discreta, a pino, sobre a cortina, tira sua transparência e dá-lhe um aspecto compacto. Lúcia penetra com a lamparina aquele portal.

As características (das espacialidades Ma – grifo meu) (...) revelam principalmente a ambigüidade, a inserção de metáforas e analogias e o baixo nível de definição informacional, que exigem a participação do receptor através da sua montagem na construção da espacialidade. Cria-se uma visualidade muitas vezes invisível, isto é, não aparente aos olhos, mas essencialmente voltada para a comunicabilidade.

Expõe-se, assim, o seu caráter icônico e de matriz comunicativa que se processa pela dúvida, pela possibilidade de multiplicidade de leituras e pela complementação do signo pelo leitor. Propõe-se um jogo para o receptor que, ao aceitá-lo, utiliza as metáforas e analogias como também a memória, e esse mecanismo pode reservar o prazer da heurística. (pg 165)

Lúcia atravessa a cortina e finalmente adentra a sala. Após amarrar o corset, perambulam pela sala, que, diga-se de passagem, é pequena, ela e o Homem, cada qual com uma lamparina, o cheiro de querosene já se instaurou, assim como o deslocamento no tempo e na memória de cada um. O que mais se vê são as sombras projetadas nas paredes e nos tetos. Depois, as outras lamparinas e várias velas são acesas. Em uma de suas ações, Lúcia desenvolve

uma dança fragmentada em silêncio, enquanto passa um perfume. Há o toque sutil de seu corpo, que, pela proximidade, esbarra o do público e, assim, começa-se a construir o caminho para a interação e a inclusão definitiva do público no ato cênico. Este segmento de Lucíola cena 1 é o que será apresentado à banca no dia da apresentação da dissertação.

Há um exercício que era uma das marcas de Takao Kusuno, e que, após estudar a tese de Michiko Okano, vejo como sendo uma espacialidade *Ma* de deslocamento, ou de movimento: uma espacialidade que se constrói no tempo e no espaço e que é constituída pelas ações humanas.

(...)Todas essas espacialidades Ma representadas, especificamente, nessa obra como deslocamentos, poderiam ser consideradas imagens-tempo, de acordo com Deleuze. Isso ocorre por que se criam trajetos que não passam de perambulações dos protagonistas, nas quais se efetiva a "transformação da ação em deslocamento de figuras no espaço" (Deleuze, 2005: 15). Desse modo as caminhadas deixariam de ser uma imagem-ação para transformarem-se em situações óticas e sonoras, gerando uma "imagem-tempo" reveladora do curso de tempo que transcorre. (...) o que ocorre é a espacialização do tempo, ou seja, o tempo é representado enquanto espaço do deslocar, (pg. 142)

O exercício chama-se *suriashi* e era uma das bases para se trabalhar com Takao Kusuno, muitas vezes ficamos ensaios inteiros

no *suriashi* enquanto Takao, deitado (nunca sabíamos se dormindo ou não) fermentando suas idéias. Era exaustivo! Houve ensaios em que ficamos de 2 a 3 horas nesse exercício que se constituía em ficarmos de joelhos dobrados, o quadril o mais próximo do chão possível, os punhos fechados na altura da crista ilíaca, o quadril levemente inclinado para trás, em uma leve anterversão (um pouco arrebitado), os cotovelos abertos, a boca aberta, os olhos abertos, de preferência sem piscar, as solas dos pés deslizando pelo chão, lentamente, quase sem peso. Em um momento passávamos para a postura do que ele chamava de borboleta e que era utilizada na cena inicial e na cena final: a base permanecia a mesma, subíamos os braços que teriam de ser muito leves e deveriam se posicionar para trás das orelhas, como se fossem numa diagonal-trás, as mãos leves, acima da cabeça enquanto que as articulações dos cotovelos, punhos, mãos e dedos faziam movimentos oscilantes, assimétricos e muito leves. Não sei como agüentávamos, acho que porque treinamos muito e éramos jovens.

Em o Olho do Tamanduá, esse deslocamento era constante, como se fosse um eterno caminhar, interrompido somente pelos acontecimentos que se tornavam "cenas".

(...) Esses planos iniciais e finais são contínuos e traçam uma circularidade que determinam uma obra sem um começo e um fim estabelecidos. Faz-se, assim, referência ao tempo cíclico e não-linear, o que é reforçado pelas repetições de cenas de deslocamentos ao longo de toda a obra. O reconhecimento dessa continuidade inicial e final dá-se não só pela vestimenta, mas, principalmente, pela mochila com asas de anjo e pela ponte que constitui "lugar de passagem". (pg.137)

(...) Assim, essa montagem intervalar compreende a espacialidade como unidade forma-conteúdo, em que as ações humanas são protagonistas da construtibilidade do espaço no tempo – uma espacialidade que se edifica por meio dos corpos. Como já foi visto, a experiência corporal humana trabalha mediante equilíbrio entre múltiplas percepções, sem estabelecer dominância de um dos sentidos. (pg 110)

A caminhada é mostrada sempre como algo muito longo durante toda a obra e apresenta-se como metáfora do processo de transformação. (pg 131)

As espacialidades (...) afiguram-se num tempo lento, não só porque o ato de caminhar é moroso, mas pelo fato de enquadrar deslocamento_ uma ação monótona, sem muitas transformações – por repetidas vezes, como se criasse um tempo para o espectador efetuar a sua própria caminhada. (pg. 132)

Okano fala de fenômeno semelhante quando analisa a obra do cineasta japonês Ozu Yasujiro, considerado o mais japonês de todos os cineastas japoneses.

A qualidade ritualística, a descontinuidade, a concisão e a artificialidade obtidas por meio da contenção de emoção dos atores, das técnicas de 'faux raccords' de olhar e da câmera baixa têm uma correlação com a espacialidade Ma, pelo hiato gerado entre a realidade e a obra. Ozu produz planos esteticamente calculados e testados, como se constituísse uma tela-jardim-zen a ser contemplada e cria um intervalo entre a diegese e o público, o que motiva a não-identificação deste com o filme. Assim, a obra é colocada como elemento de alteridade e mantém sempre uma distancia e uma tensão com o espectador, como se houvesse sempre uma espacialidade Ma gerando o olhar de um terceiro a acompanhar toda a obra. (pg 112)

Em Lucíola, também foram valorizados os vestígios das ações passadas naquela residência, a fim de se preservar, além dos campos imagético, mnemônico e emocional, a magia cênica recém criada. Optei por não deixar espaço para os aplausos que são de praxe no teatro ao término de toda sessão. Da penumbra e contemplação da última cena, no espaço cênico externo, o espaço atemporal de Hideki, o tempo das figuras dos recepcionistas, vividos por Andréa Fraga e Marco Xavier, volta repentinamente a ser cotidiano, um pouco acelerado, as luzes dos espaços cênicos

criados são apagadas e as da sala acesas abruptamente. O Homem cobra o público (optamos por provocar deslocamentos também neste aspecto, já que a protagonista é uma cortesã, e cobrava de seus clientes ao final das "sessões") e a Mulher abre a porta indicando que é hora de sair. É muito comum que a assistência, antes de sair definitivamente, olhe atrás de si o espaço, vazio dela mesma, e cheio de vestígios da ação que se passou ali e da qual foi cúmplice.

(...) Os planos de espaço após as ações terem ocorrido, isto é, após a saída de personagens, caracterizam essa peculiaridade, enquadrando ambientes que guardam vestígios de uma presença, de um sentimento ou de uma ação dos protagonistas. Nesse momento, não há mais o (sic) personagem, nem o sentimento e nem a ação, mas apenas uma suspensão desses elementos que a espacialidade Ma.

Algo nesse sentido é mencionado quando Michiko Okano, ao analisar o filme de Ozu, faz uma analogia com o *Ma* pausal da música:

O resíduo de um sentimento é retratado como numa música, quando um intervalo silencioso preserva a característica do último conjunto sonoro, o que é denominado pelos japoneses de Ma. Um bom exemplo dessa ocorrência é a música refinada produzida pelas batidas de tambor do teatro Nô, em que as mãos dos músicos se movimentam em

perfeita coordenação com sua respiração: eles expiram acompanhados do som Yah ou Hoh ou Ha-a-a-a-ah, e, logo em seguida, congelam a respiração.

Aí o som da batida do tambor ecoa no silêncio e some gradativamente, deixando um vestígio sonoro. É justamente a apreciação desse momento residual que provoca o estado de encantamento no ouvinte: o tempo fica suspenso no ar, persistindo o eco do momento anterior a essa pausa até seu completo desaparecimento. O Ma no cinema, assim como na música, ressalta a questão da fronteira e do filtro por meio da criação de uma espacialidade intervalar adaptativa e de passagem de um elemento a outro, em forma de vestígio. A fronteira, neste caso, não é delimitador de espaços, mas se apresenta como uma zona de contato que delineia um trânsito gradual entre dois ambientes.
(121)

II 7. 7. Advertência

Como vimos, *Ma* possui entre suas características a de mediador, assim como de elemento de transição, entre outros. Sabemos que a mediação e a transição estão presentes em todos os processos de comunicação e de espacialidade e são universais, independentemente de cultura, de credo e de raça. Portanto é comum encontrarmos espacialidades similares em nossa cultura, em nosso cotidiano e em nossa arte, como apontei em alguns momentos desta dissertação, principalmente no Capítulo II itens

2.6.5. e 2.6.6. Porém precisamos ficar atentos para não sermos apressados, ingênuos e simplistas ao fazermos essas analogias, pois nem toda espacialidade de transição, deslocamento, passagem, coexistência, suspensão, pausa e mediação podem se caracterizar como espacialidades *Ma*.

(...) no caso específico do Ma, essa suposta "tradução" a toda e qualquer pausa, equivaleria a transformá-lo – a exemplo do que já foi feito com outras imagens do Japão – num produto, sem identificá-lo como processo singular. (pg.166)

Há muitas outras estórias, as quais deixarei para meu próximo trabalho acadêmico, que será focado na criação da linguagem poética propriamente dita. Assim evito estender-me nesse assunto, o que me faria desviar sobremaneira do objetivo desta dissertação.

Capítulo III

Experiências

III Experiências

III 1. Introdução

Ao final de 2006, a aluna da graduação Anna Carolina Longano me convidou para dirigir seu trabalho de finalização de curso, o PT, ou Projeto Teatral. Primeiramente me senti muito honrada por merecer o privilégio, pois geralmente este é o momento mais aguardado pelo aluno, depois fiquei apreensiva, exatamente pelo mesmo motivo. Tive medo de não atender às expectativas da Carol.

Aceitei imediatamente, mas impondo algumas exigências: nenhum questionamento em relação ao processo, confiança total em mim, além de muito trabalho, tanto comigo perto quanto dela sozinha. Ela topou.

Aceitei também porque Carol vinha se dedicando às minhas aulas com afinco. Participava de todas as que eu ministrava, mesmo as que não tinha obrigação, inclusive as que ela já havia cursado (como os grupos mudam, meus cursos sempre variam). Durante dois anos, ministrei uma oficina optativa, era aberta a todos os alunos do CAC e da EAD e dela, Carol também participou. Sempre foi uma aluna séria e muito esforçada. Além de responsável

e madura, sem grandes oscilações emocionais que pudessem interferir no andamento do trabalho.

Mas, a razão mais importante e que me fez aceitar o convite no ato, foi o fato de Carol já ter trabalhado muito o Espaço Pessoal, durante um bom tempo seguido: dois anos, sem interrupções, sob minha direção, de olhos fechados (literalmente) e sensoperceptivamente. Percebi que esta seria a chance de colocar à prova o sistema que vim criando durante todos esses anos dedicados às Artes Cênicas e à sua pedagogia, já que a linguagem que proponho tem como condição a pesquisa sensoperceptiva do corpo, pois sem ela, o resto não faz muito sentido, tudo fica no meio do caminho, assim me parece.

Essa investigação é a etapa que, apesar de ser muito prazenteira em momentos, pode ser bastante desconfortável em outros por se tratar de uma investigação profunda do corpo e de suas dobras, o que pode não ser agradável, pois não é incomum nos surpreendermos, ao meio de uma pesquisa, com uma crise de choro, ou de vômito, enjôo, queda de pressão, muito frio, enfim, reações físicas involuntárias emergindo de pontos escondidos do corpo que esperavam um momento de descuido e de atenção para se manifestarem. Além disso, esta etapa não dura menos de dois anos. E Carol já havia passado por tudo isso.

Outra razão que me fez aceitar o convite foi o fato desta aluna ter dificuldades com o movimento expressivo, ou melhor, além de não possuir desenvolvimento técnico-corporal, de destreza e desenvoltura, ela era uma aluna fechada, rigorosa consigo própria e com todos, inclusive com o professor, ansiosa, calada, tinha pouco repertório de movimento, muito racional, e às vezes muito do que dizia que acontecia dentro dela, não chegava a mim como espectadora. E isso era desafiador. Por-me-ia à prova como diretora e como pedagoga.

Na primeira reunião, Carol me mostrou de onde gostaria de partir. Mostrou-me a letra de uma música da banda Los Hermanos e me disse que queria fazer algo muito físico, de desafios corporais, um teatro em que tudo emergiria da força da fisicalidade expressiva do ator.

Pedi a Carol que me indicasse qual das pesquisas sugeridas por mim que ela mais tinha gostado de fazer e ela me apontou o trabalho com o cubo, ou seja, o exercício inspirado em Laban que trabalha o Espaço Parcial.

Num primeiro momento, lhe pedi para se restringir ao cubo e à ligação entre os pontos de suas diagonais a partir do centro do corpo.

Ficamos alguns ensaios trabalhando o cubo e depois transformei o cubo no espaço cênico, e assim por diante, trabalhando com a referência dos espaços.

Quando vi que seria possível, pedi-lhe que fixasse uma seqüência de movimentos aleatória. Num momento seguinte, trabalhava o tempo dos movimentos, principalmente em seus contrastes e pausas suspensas. Pedia para ela buscar frases faladas, bem cotidianas, e associava as falas aos movimentos da seqüência inicial.

Quando percebia que Carol estava muito segura, dominando tudo e com tudo decorado, mecanizado, eu introduzia um novo elemento, associava a um outro inusitado, ou seja, durante o percurso, eu introduzia elementos de "desorientação". Assim foi até a estréia e após a estréia.

O trabalho surpreendeu a todos e confirmou que a proposta defendida nesta dissertação tem êxito.

A seguir, apresento as anotações de Carol. Optei por apresentá-las como foram feitas, pois, assim, com sua diagramação peculiar, elas oferecem outros dados que não estão na palavra escrita, e sim em suas entre-linhas.

III 2. O processo de criação de *Solitária*, por Anna Carolina Longano

III. 2. 1. Prólogo

Sabia que isso aconteceria.... Mal abro o caderno de anotações do processo “Solitária”, já penso em possíveis comentários para anotações passadas. Antes de começar a escrever, já sei que as anotações passadas virão, logo abaixo, acompanhadas de comentários atuais.

Decido escrever ambos pensamentos: o antigo, escrito durante o processo, e o atual, escrito agora, após apresentações, temporadas e muitas experiências e mudanças.

Faço isso para preservar as anotações originais, e resistir à vontade de mudá-las. Assim, posso contrariar-me, desculpar-me ou reafirmar(me?).

Para facilitar o entendimento, as anotações originais serão escritas normalmente, e os pensamentos atuais serão escritos em *Itálico*.

As anotações originais foram feitas em um caderno, ou em qualquer folha que estivesse a mão, logo após o ensaio, durante o ensaio, num momento bem distante de qualquer ensaio. Mas foram escritas durante o processo. Como acho que a diagramação é importante para entender o contexto da anotação, tentarei retratar fielmente a diagramação.

Além disso, nesse relatório, preferi escrever apenas anotações referentes ao processo e suas descobertas, confusões, acontecimentos, deixando de fora anotações de partitura (por exemplo: braço direito mais aberto) e anotações pessoais (por exemplo: mau-humor por motivos aleatórios).

Pelos motivos acima citados, serão normais saltos temporais (isso se a data aparecer em alguma anotação) e saltos lógicos. Não que existisse alguma lógica, mas...

III.2.2. Anotações do processo de “Solitária”

Idéia para monólogo é que a mulher, de tanto falar, acusa e desculpa o homem. Numa lógica de sua fala e dos acontecimentos, ela deixa claro o rumo que cada um seguiu e o porquê.

A idéia desse projeto era fazer algo diferente. Algo corporal. A idéia estava muito clara na minha cabeça. A forma de executá-la, não. Falei, logo no começo, que não queria que acontecesse o que já vi em milhares de espetáculos: o ator age de maneira naturalista, dá seu texto de maneira naturalista e, no meio da cena, do nada, faz uma pirueta. Não queria isso. Queria um trabalho de interpretação que partisse do corpo. Mas sabia que, na verdade, minha cabeça e minhas idéias estavam muito ligadas ao naturalismo. Esse pequeno trecho, que foi um esboço bem inicial de idéia (traçado antes de ensaios e conversas), mostra como eu dependia da seqüência lógica, ou melhor, de uma lógica “convencional” para conseguir pensar a peça.

14/02

Idéia p/ cena: depois do casamento – Marionete vai para um canto, luz escassa, mostrando um pouco o perfil do rosto, azul. Vai fazendo o piado do pássaro “depressivo”, enquanto tira o “vestido” (pedaços de tule). Com o vestido vai fazendo um bebê. → uma luz de esperança, que se tornará + uma tristeza.

Há, há, há. Que engraçado! No trecho acima, esboçado no meio da primeira conversa sobre o processo, começo a deixar a imaginação fluir, ainda mantendo uma lógica temporal (primeiro o casamento, depois o bebê), mas já pensando em elementos diferenciados vocais (piado de pássaro) e corporais (marionete-referente ao exercício marionete: uma pessoa fica deitada no chão, porém ativa. Seus colegas irão controlar suas cordinhas imaginárias, ou seja, os colegas indicam como querem o movimento, mas quem o faz é a pessoa que está no chão. A intenção inicial é que os colegas consigam colocar a pessoa deitada em pé. Nunca vi ninguém que conseguisse alcançar o objetivo).

Interessante perceber que a idéia do bebê já estava presente aqui.

/03

→ *Exercício com barbante. Tecer minha teia dentro do cubo.* (Patrícia pediu que eu trabalhasse cercada por araras, e tivesse a imagem de uma aranha. Com um fio, eu teceria minha teia).

→ *Meu Deus, como trabalho com esse cubo externo?*

→ *Objetivo é tecer a teia. P/ isso uso o meu corpo. Senão não vou sair do lugar.*

→ *Fica legal quando faz algo sempre oposto com o barbante.*

→ *Passar por entre os caminhos que forma é muito legal.*

→ *Pensar + em torção do que no exercício do cubo (senão, não vou sair do lugar).*

Exercício do Cubo: exercício em que trabalhamos com nosso “cubo pessoal” (que depois se transforma em alguma figura geométrica com muitas quinas). Imaginamos um cubo ao redor do nosso corpo. Os limites do cubo são nossas pernas e nossos braços. O tamanho e centro do cubo mudam de acordo com o nosso corpo. Se estamos em pé, o cubo é maior, o centro dele é nosso ventre. Se estamos sentados, o cubo é menor, e seu centro se desloca.

Cubo externo: as araras formaram um cubo ao meu redor. Mas aquele cubo era bem maior que meu cubo pessoal. Não conseguia trabalhar com essas duas idéias, a imagem real do cubo confundia a imagem criada do cubo pessoal e vice-versa.

Torção: referente ao exercício inspirado nas pinturas, no qual trabalhamos nossos movimentos com referência aos corpos que encontrávamos naquelas pinturas. Nas pinturas, os olhos da pessoa pintada apontam para um lugar, seu braço direito para outro, o esquerdo para outro, cada perna vai para uma direção diferente. Essas oposições resultam numa expressividade gigantesca (tanto no quadro quanto ao vivo).

04/04

Sozinha

→ *Decorar as frases da música.*

(falar frases; fluxo contínuo c/ as frases).

- *Música (cantada) Conversa de Botas Batidas → melodia → ritmo.*

De onde sai a dinâmica (qual região dá essa dinâmica); descobrir fluxo; meu fluxo (ritmo).

Pelas anotações, primeira tentativa de colocar a voz no trabalho. Não sei se, mais para frente, haverá alguma anotação sobre a questão voz. Sei que deu trabalho essa questão. Muuuuito trabalho.

Mesmo depois de anos ouvindo que corpo e voz são uma única coisa, estão ligados, etc e tal, não conseguia conectar uma coisa com a outra. Ou eu fazia algo corporal, ou eu falava. Não conseguia propor, com a fala, algo que casasse com o corpo, algo que correspondesse ao trabalho. Ou seja, com o texto, eu ainda não conseguia quebrar a lógica, a idéia de um texto mais naturalista.

- tensões (oposições – sentido oposto ao fluxo do corpo).
- esvaziamento do fluxo- explorar.

ESCREVER frases/palavras cotidianas e banais

Poema que tem a ver c/ a mulher (soltá-lo como reza).

Nos três exemplos acima, são claras diferentes tentativas de que eu abrisse a boca durante os ensaios. Não conseguia. Eu estudava, procurava textos, lia poemas, orações, pegava frases ouvidas em casa, no ônibus, frases de quem eu nem lembro a autoria. Mas ficavam todas no papel.

- escolher bicho.
- palavras banais
- enfeitar o lugar
- poesias e orações

Lembrei!!! Acabei de lembrar quando coloquei a voz no trabalho, pela primeira vez. Foi através de sons, de risada, de cantarolar canções! Nossa, quantas vezes eu ainda vou ler coisas como “procurar poesias”.

Estou voltando nessa questão pois, segundo as anotações, as questões corporais já eram mais diretas. Por exemplo, acelere tal movimento. Trabalhe mais torção. Trabalhe a idéia de pêndulo em tal momento. Essa primeira partitura, depois, foi muito, muito modificada. Porém, a questão é que eu já conseguia desenvolver algum trabalho com o corpo. Já conseguia, pelo menos, mostrar algum resultado.

Mas a voz continuava lá, como se eu tivesse uma meia na boca!

19/04

- Qual é o conflito? (Responder p/ mim/ Resposta está surgindo)
- Acelerar até a exaustão (transformação a partir dos esforços).
- Personagens solitárias da Clarice Lispector.
- ela criar as próprias dificuldades, os nós c/ o corpo.

Achei engraçadas as indicações. Acho que era uma forma de fazer com que eu atingisse algo no trabalho. Explicando, acho que a

Patrícia percebeu que eu não conseguiria alcançar determinado ponto se eu tivesse um estímulo apenas corporal, ou mais indireto, como uma música qualquer.

Hoje em dia, para mim, é muito clara a idéia de que a transformação, na interpretação, se dá pela exaustão corporal/vocal e mudanças físicas (cabelo desarrumado, maquiagem borrada, suor). Porém, na época, não havia como eu entender a interpretação dessa forma. A interpretação se daria através de uma transformação psicológica, um “textinho interno” que eu usaria para me guiar, do tipo “ a personagem, nesse momento, irá chorar porque está triste com a forma como foi tratada pelo marido”. Ou seja, mesmo que eu estivesse fazendo movimentos aleatórios com o corpo, na minha cabeça aquilo formaria uma história cronológica e lógica.

Aos poucos, bem aos poucos, consegui sair dessa amarra. Eu usava imagens como inspiração, como a imagem de uma mãe cantando para ninar seu bebê. Mas aquela era mais uma imagem, no meio da partitura. Depois daquilo eu poderia rir, morrer, dançar, ser criança, ser um bicho, ou fazer qualquer coisa. Pois a interpretação partia do corpo. A transformação parte do corpo. Os rostos penalizados do público acontecem por conta de como eles vêem aquela personagem: descabelada, borrada, suada, cansada, ofegante. Tudo isso é apenas complemento da partitura vocal e corporal. E isso emociona o público. E dane-se em que parte da vida da personagem isso aconteceu, quantos anos ela tem, ou o que virá depois disso.

É muito legal pensar nessa criação dos sentimentos a partir de imagens, da total consciência corporal e vocal. Por exemplo, a imagem da mãe ninando seu filho. Ela toca o público pela forma como o corpo age: um corpo sentado no chão, o rosto neutro, uma canção de ninar cantarolada, bem baixa, os olhos observando a movimentação dos braços que irão formar o bebê imaginário, e os pés fazendo o corpo girar. Isso causa um sentimento. Sentimento totalmente modificado quando a mão, que antes acariciava o bebê endurece e tenta enforcar o bebê, até enforcar a própria personagem.

Não sei em que momento de sua vida a personagem tinha um filho, ou nem sei se aquele bebê era o filho, ou o neto, ou ela mesma. Não sei se ela se enforca porque quer ou porque ficou doida. E nem é isso que interessa o público. O que interessa é o sentimento/sensação que o público vê/sente. E isso é feito única e exclusivamente pelo trabalho corporal/vocal e total domínio do artista.

A partir de agora, não sei qual a data, pois não está anotada no caderno, a partitura anterior será, em sua grande maioria esquecida, e começo a fazer a partitura que foi a grande base do que é o espetáculo hoje.

A partitura foi feita a partir de movimentos criados a partir de palavras aleatórias+ movimentos que eu gostava e encaixei + pontos específicos, como, por exemplo, nesse momento precisa ficar de pé, pois já estou muito tempo no plano baixo.

Na época, foi pedido segredo desse “método” (as aspas são usadas não porque eu duvide do exercício, mas sim por desconfiança da palavra método): pegava uma caneta, abria em um trecho aleatório de Shakespeare ou das orações selecionadas para o trabalho. Jogava a caneta em cima do papel e via que palavra a ponta da caneta indicava. Fazia um movimento correspondente com aquela palavra e ia juntando, palavra por palavra, movimento por movimento, até formar uma partitura.

Eu sei que falado assim, de primeiro momento, pode parecer até “picaretagem”. Porém, acho fundamental mostrar que desse processo que resultou o espetáculo. Ou seja, definitivamente, a interpretação veio das imagens do corpo/rosto/voz/espço. Não dependemos de historinhas, nem de sofrer. Apenas um ator consciente de tudo isso e com total domínio (ou pelo menos com um domínio muito bom) sobre seu corpo/espço, consegue emocionar o público.

Ou seja, o que comunica é a razão do ator, sua total consciência. É seu corpo tenso ou não. É o plano baixo, o plano alto, médio. É um rosto neutro e um corpo mole, porém uma voz forte, berrando. São esses elementos e a forma como você os organiza que comunica. Isso é interpretar.

ENSAIO SEXTA → Montar 15 minutos de partitura.

→ Começo de cócoras da ponta do pé.

Matéria certo calor indiferente.

Ou a minha majestade aqui presente.

Uma afetuosa cortesia.

Com quem? próxima chegada.

<i>está</i>	<i>orgu(lhoso)</i>
<i>verdade</i>	<i>mim</i>
<i>si</i>	<i>mesmas</i>
<i>não</i>	<i>são</i>
<i>...</i>	<i>...</i>

<i>está</i>	<i>gelado!</i>
<i>orgu(lhoso)</i>	<i>longe</i>
<i>verdade</i>	<i>algun</i>
<i>mim</i>	<i>que</i>
<i>si</i>	<i>ama</i>
<i>mesmas</i>	<i>irrite</i>
<i>não</i>	<i>novamente</i>
<i>são</i>	
<i>rouca</i>	
<i>e</i>

Exemplo de palavras anotadas que deram o pontapé inicial na partitura. Quase não lembro mais o que cada palavra suscitou de movimento. Lembro que “matéria” fez com que eu rodasse as mãos; lembro que próxima chegada é do movimento da foto 1. “gelado!” suscitou o tremelique enquanto dou risada. Não lembro do resto...

Foto 1 (“Bom dia! Quer café? Me passa o pão? Nada...eu to ótima. Tchau, vai com Deus!”)

03/05

Assistir *Blade Runner* (trazer recriação dos 2 robôs) e *Ligações Perigosas*.

➔ *Limite para decidir morrer.*

Ensaio 07/05

Fazer partitura pensando nas músicas “Arnaldo Antunes-Corpo- Movimento III, IV e V” + filmes.

Até agora, assisti apenas “Blade Runner”.

Terça → Questão do cubo (fica ou não?)

Gosto, mas é trambolho.

Idéia: tirar a maquiagem, descabelando.

Lembrar das palavras

que deram origem à partitura, senão ela vai perdendo o sentido. As vezes eu esquecia. As palavras ajudam a não fazer o movimento só por fazer, dá um sentido. Além de um tempo(que, no futuro, pode ser quebrado, ou não.)

A partir do dia 21 de maio, as anotações falam apenas de frases, voz, texto. Colocar mais texto. Idéias. Em que momento da partitura colocar mais palavras. As idéias do jogo.

Em 28 de maio, acho algumas palavras/frases que são usadas até hoje, com poucas modificações.

→ *Relógio → Bom dia. Que café. Me passa o pão?. Nada, eu to ótima. Vai com Deus.*

→ *Tira Batom → O almoço ta pronto. Não, ele não está. Quer deixar algum recado?. Nada, eu to ótima. Quer alguma fruta?*

Anteriormente, havia anotações do jogo. Hoje em dia é muito claro como, na verdade, eu precisava de alguma lógica pra me basear. O texto é o que localiza mais diretamente e rapidamente a peça. É o que cria uma ordem cronológica (no jogo, ela nasce, cresce, casa, tem filhos, envelhece, nessa ordem). Percebo que a peça, mesmo que não seja do gosto do espectador, agrada pois ele consegue ver uma lógica naquilo. Ele vê uma historinha. Acho que essa era também a minha necessidade. Em algum momento, de alguma forma, mesmo que seja camuflada (pra mim mesma?), teria

de haver algum “lógica”. Acho chato usar o termo lógica. Parece que o resto do trabalho foi feito de qualquer jeito, ou sem qualquer preocupação. Não é verdade. Tínhamos um motivo, que era essa questão da mulher, da solidão da mãe, da mulher faz-tudo e do preconceito existente contra as mulheres. Mas eu precisava dessa tal “lógica”, que talvez seja melhor chamar de historinha (por ser pequena de tamanho, um resumo da vida de alguém).

Nas duas críticas sobre o espetáculo, falaram bem do texto. Ufa, ainda bem, depois de todo o trabalhão que deu. Mas, na segunda crítica e nas falas de algumas pessoas, percebia que o texto parecia atrair ao espectador que tivesse algum tipo de receio ou não gostasse do teatro-dança.

O criador de luz do espetáculo dizia que, o que salvava o espetáculo, para ele, que não gostava de dança-teatro (termo usado por ele), era o fato de ter uma história.

Percebi, também, na crítica de Felipe Jorge de Faria, que o texto foi de grande ajuda para aproximá-lo do espetáculo: “...Texto fragmentado, mas não sem sentido. Belos movimentos que são o prolongamento de suas falas, ou a completude...” e “O texto coloca a peça no chão<<no sentido de lhe dar bases um pouco mais inteligíveis e não no sentido de lhe derrubar>>.”.

Engraçado pensar que, na criação, a fala foi o prolongamento do movimento, ou sua completude...

Ensaio
15/06

Ocupação do meu quadrado durante a partitura.

Mapa Sonoro da Peça

Música anasalada...

Matéria

.....
É de frente e de lado, de costas

.....
Um pouco + embaixo de braços

.....
Certo calor (“tomar sol” treme) indiferente

Narração 1 “deixa essa menina dormir”

Algo sofrendo “ventos”

*Narração 1 – Vc nasceu. Ande 2 casas.
- Vc se tornou uma mocinha. Ande 11 casas.
- Vc entrou na faculdade. Ande 25*

Esse era o mapa sonoro da peça, junto com o mapa corporal. Os movimentos foram criados a partir de palavras aleatórias (p. ex. “algo”), de imagens (“tomar sol”) ou de exercícios passados em aula (“ventos”). E esse era o mapa de movimentos corporais, essas palavras eram o mapa. O mapa sonoro foi feito casando com o mapa corporal. O mapa espacial, mostrado acima, também foi traçado.

Ao mesmo tempo que acho tudo isso certinho demais (meu Deus, como minha cabeça consegue funcionar assim, através de mapas??? Sinto-me como aquele clichê de engenheiro que depende de uma planilha até para beber água!), acho sensacional pois segui a risca minha proposta. Ator sente? Não!!! Ator ENGANA!!! Sim, isso mesmo. Ator engana que chora, ator engana que sofre. Já enganei um monte de gente fazendo movimentos corporais, rodando dentro de um quadrado de 1,80X1,80, gritando “Me come”. Eu enganava. Queria enganar com essa precisão matemática (ou engenheira?), do tipo: aqui são três passos pra direita, aqui é um berro nesse tom, aqui é mais rápido, aqui é mais devagar. E consegui. Queria essa exatidão sobre humana. (e também mentirosa, pois claro que algum movimento sempre dá uma escapadinha do que eu e a Patrícia fechamos como ideal. Mas nada perceptível para quem não participou do acordo!). Confesso que isso era quase uma obsessão.

Uma pesquisa em cima da recusa do ator por grandes encenadores dos séculos passados. Um ator que fosse perfeito. Que não mudasse uma vírgula do espetáculo. Ele faria a mesma coisa, aquilo que foi combinado durante os ensaios. Controle total sobre seu movimento, corpo, voz, espaço.

Creio que consegui grandes avanços com o Solitária. Avanços como atriz, em qualquer outro espetáculo. Respondi algumas questões, que podem parecer bobas, mas eu tinha:

1-como conseguir emocionar alguém depois de fazer a mesma peça várias vezes?

Sempre ouvia muita gente dizer que o primeiro dia de espetáculo é bom, o segundo é ruim. Ou que em alguns dias o espetáculo é bom, em outros não, com frequência de oscilação.

Para mim, temos dois pontos:

A) Procurei desenvolver um trabalho um pouco matemático. $2+2=4$. Sempre. Por isso, rolar+chorar+falar tal texto desse jeito= alcançar o público com o sentimento de desespero, por exemplo. Ou seja, se exatamente aquilo que foi ensaiado durante tantos meses, EXATAMENTE aquilo (sempre lembrando que somos humanos e, alguns, inclusive, acreditam que seja impossível repetir algo que foi feito...enfim, filosofias a parte) que já tinha um efeito estudado for feito, esse efeito sempre irá acontecer. Tanto faz se é estréia ou se você está um ano em cartaz.

B) PORÉM, eu aprendi que a vida não é nem um pouco matemática. Uma vez eu ouvi “cada público tem o espetáculo que merece”. No começo, achei a frase engraçada, parece uma desculpa para quando o ator vai mal. Mas cada vez mais percebo que é verdade. Indo de encontro ao meu pensamento exato, matemático, há a questão, digamos assim, não material. Eu acredito que teatro é uma troca de energia. O artista alimenta o público e esse, por sua vez, alimenta o artista. Não acho, de verdade, que seja possível que um espetáculo assistido por um público 80% apático não sofra queda de qualidade.

No Solitária, parece que a proximidade do público deixa isso ainda mais forte. Não esqueço da única apresentação do Solitária que fiz e realmente achei muuuuuuuito ruim. Foi um dia que haviam 10 pessoas, daquelas que entram com cara feia, e ficam de braço cruzado, lendo o programa do espetáculo e olhando pro teto. E, para piorar, eram pessoas conhecidas e não necessariamente queridas. Nossa, eu não tinha concentração, eu não tinha vontade, eu não tinha estímulo. Mesmo assim, 3 pessoas ainda falaram bem da apresentação (e aqui, mais do que nunca, eu tenho certeza que foi o trabalho de exatidão que fez com que a peça não naufragasse de vez!). Lógico que outros problemas vieram e, depois dessa primeira vez, já estava mais escolada e soube lidar melhor com a situação. Mas reconheço que a queda de qualidade nesses espetáculos foi grande.

Outra questão:

2- É possível partitizar, ter controle sobre o movimento cotidiano e naturalista, sem que ele pareça “falso”?

Pelo que vi até agora, sim. Solitária talvez não seja o melhor exemplo, pois não sei se, em algum momento, há algo tão naturalista. Mas, enquanto me dedicava ao Solitária, também ensaiava o espetáculo “Antígone”, que trabalhou uma estética muito mais próxima do naturalismo. Havia uma cadeira havia algema, havia um coro. Eu fazia o papel de Antígone. Trabalhei, em grande parte do espetáculo, a não movimentação. Ficava imóvel, apenas dando o texto. Fazia poucos movimentos com as mãos, os pés eram estáticos, o andar era naturalista. Desenvolvi um trabalho de partitura. A partir do texto, defini movimentos. Então, marquei: nesse momento, numa fala triste, enrolo um pouco a coluna dorsal. Nesse momento, ponho tensão nas mãos. Nesse momento, acelero a respiração.

Fiz assim, tudo marcado e realizado da mesma forma durante todos os dias da temporada. Não teve nenhum dia que achei que meu trabalho tivesse sido inferior ao que era a meta (digo isso simplesmente referindo-se ao meu trabalho de interpretação e não ao espetáculo em geral!).

Do público, recebi uma resposta muito positiva. E também achei interessante como isso apareceu na fala também. Deveríamos falar com um sotaque. Esse sotaque foi combinado entre atores/diretor, deveria ser um pouco “árabe”, com R, T, F, C e outras letras combinadas, faladas de forma especial. Dessa forma, partitizei toda a minha fala.

Todos elogiaram, inclusive dentro do próprio elenco, a forma como eu era a única que conseguia manter o sotaque em todas as falas da personagem. Para mim, não havia como ser diferente, pois o pensamento adotado foi “matemático”. Aqui tem um R. Aqui é falado desse jeito. E ponto. Tanto faz se estivesse sol, chuva, pouco ou muito público, quente ou frio. Era isso e ponto.

O resultado foi realmente elogiado e fiquei bem feliz (não pelos elogios -tá, também fiquei feliz por isso- mas pelo fato de ver meus estudos resultando em bons frutos).

III. 3. Observações

Espero que esta experiência com Carol tenha esclarecido um pouco a respeito do que pretendi nesta dissertação. Com as anotações de Carol somadas à sua posterior apresentação de *Solitária*, no dia da Defesa desta dissertação, procuro demonstrar que os seis espaços podem servir de ponto de partida para o trabalho do corpo cênico visando uma criação cênica. Em relação à *espacialidade* Ma especificamente, podemos encontrar suas marcas no trabalho de Carol, que são, como vimos anteriormente: *nível metafísico e estético, reiteração, metáfora e/ou analogia, ambigüidade, tempo lento, (...) ²⁸*, edição. O trabalho com ela também traz algo que transcende o raio desta dissertação e nos lança a uma investigação mais centrada no corpo propriamente dito, do ator-dançarino, ou seja, no seu Espaço Pessoal. No item "Considerações Finais", a seguir, procuro falar sobre esse tema.

²⁸ Michiko Okano pag. 159

Capítulo IV

Considerações Finais

Capítulo IV Considerações Finais

Chego ao final deste processo do Mestrado e várias dificuldades e percalços povoaram este período. É pertinente mencionar algumas das dificuldades.

Havia uma dificuldade que achava intransponível e pela qual cheguei a me arrepender de ter mencionado o Espaço/Tempo Ma: não se encontrava algo tão específico acerca deste tema. Fui salva quando Michiko Okano defendeu sua tese de doutorado e gentilmente, cedeu-a para mim a fim de que eu pudesse abordá-la nesta dissertação. Ao estudá-la, porém, me dei conta de que este tema teria fôlego suficiente para que alguém se dedicasse a esmiuçá-lo em sua manifestação no campo específico das Artes Cênicas, ao que dei início aqui nesta dissertação. Mas, devido ao prazo apertado, não pude me alongar relacionando-o não só a cada espaço específico, como também às suas articulações, o que deixo para ser feito em algum momento futuro quando abordarei especificamente a questão da linguagem poética do corpo cênico.

Outra delas, foi me ter me deparado, no decorrer do desenvolvimento das disciplinas cursadas e no decorrer de minhas atividades artístico-pedagógicas, que meu foco passou a apontar para uma construção da linguagem corporal que pressupõe os seis

espaço, mas propõe algo mais que ocorreria no próprio corpo do ator-dançarino, como mencionei anteriormente no item III. 3. Esse "algo mais" se refere ao Ma no corpo em movimento e está diretamente relacionado com a exploração das diferentes dinâmicas do movimento corporal, mencionadas nos itens *Espaço Pessoal* e *Espaço Parcial*. Mas só pude comprová-lo após estudar a tese de Michiko Okano, repito, só acessível a dois meses antes do prazo final da entrega da presente dissertação.

Ainda relacionado a isto, com as reflexões proporcionadas pelos cursos – tanto os da Pós-Graduação quanto os paralelos a ela – por minhas experiências práticas em sala de aula, como dançarina/criadora e também como encenadora, percebi que fui conduzida a um *lugar* que não só contém a abordagem dos seis espaços, mas aponta um caminho singular na construção de uma linguagem específica. Esta linguagem traz esta relação dinâmica dos Espaços Parcial e Pessoal através das dinâmicas de movimento e do manejo do Ma, e conta com a participação preponderante e fundamental da imaginação, porção imaterial do Espaço Pessoal, como vimos. Esta minha proposta, ou esse *lugar* está na mudança do foco referencial do movimento que de *interno* passa a ser *externo*. O movimento seria consequência de impulsos imaginados que viriam de fora e transformariam o corpo. É um

corpo que sofre e se modifica, enquanto é transformado. Encontramos aqui presente a idéia de *intercorpo*, lançada por mim quando apresentei a teoria do Corpo Sem Órgãos, na pag. 32. Para tanto, o corpo deve ser "esvaziado" se disponibilizando para o novo, ou seja, o próprio corpo passa a ser uma *espacialidade Ma*. Criar-se-ia, assim, outras maneiras do corpo *pensar* o movimento e os demais cinco espaços. *Lucíola Cena 1* foi o campo de investigação prática desta minha hipótese, trazendo frutos significativos, como se tentará demonstrar no dia da defesa desta dissertação, através dos movimentos de meu corpo e do corpo de Gabriela Itocazo. Como se vê, a abordagem da espacialidade Ma tece a trama dinâmica entre os Espaços Pessoal, Parcial, Total, Social e Cênico.

Tudo isso passou a ser dificuldade a partir do momento em que o foco da dissertação se tornara parte de um todo muito mais amplo que tem no próprio corpo cênico seu maior alvo. Esta defasagem será sanada em meu próximo trabalho escrito que, como mencionei acima, terá na linguagem poética do corpo cênico seu principal foco.

Com relação ao desenvolvimento do ator-dançarino, o ideal é que ele vá provocando em seu corpo o que chamei de *refugo* ou *ressaca* (fluxo e refluxo, inconstância, versatilidade, volubilidade, suspensões, contenções, descontextualizações, etc, do movimento

nos espaços pessoal, total, parcial, social e cênico) do qual falei no Capítulo sobre o Ma, e os aplique na relação dinâmica do seu corpo com os diferentes Espaços propostos aqui. A atenção que peço é que tenha sempre presente que o foco está nas transições e não nas formas. É na passagem entre as posições que mora a poesia do movimento.

Encerro dizendo que o presente trabalho pretende somente levantar questões e não encerrar discussões, pelo contrário, acirrá-las e causar mais dúvidas, como as que já carregava comigo e que se ampliaram depois de escrever esta dissertação.

Bibliografia

Bibliografia

ABREU FILHO, Ovídio. Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia. *Mana*. [online]. 1998, vol. 4, no. 2 [citado 2006-11-19], pp. 143-146

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. Sobre a Teoria dos Fantasma *in Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALEXANDER, Guerda. *La Eutonia*. Buenos Aires. Editorial Paidós 1979

ANDERSON, Bob. *Alongue-se*. São Paulo Summus Editorial 1983

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1984.

ARAÚJO JR. José Carlos. *As Idéias que Dançam: o teatro de Artaud e a dança butoh*. Paraná, 1980. [<http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag18araujo.htm>] acessado em 01/12/2006

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1987.

AUSTREGÉSILO, Armando. *Curso de Massagem Oriental*. São Paulo Editora Tecnoprint S/A 1988

AZEVEDO, Sônia Machado de, *O papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva 2004.

BACHELAR, Gaston. *O Direito de Sonhar*. São Paulo: DIFEL 1986.

_____. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

_____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

_____. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

_____. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

_____. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

_____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

BAIOCCHI, Maura. *Butoh - dança veredas d'alma*. São Paulo: (Editora Palas Athena (1995

BARBA, Eugênio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: (Editora / Editora da UNICAMP 1991

_____. *A Canoa de Papel*. São Paulo: (Editora Hucitec (1994

_____ e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator - Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo – Campinas. Editora Hucitec - Editora da UNICAMP. 1995

_____; BETTO, Frei; COSTA, Jurandir F. *Ética*. Rio de Janeiro / Brasília: Editoras Garamond Ltda. / Codeplan 1997

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. In Obras Escolhidas. São Paulo. Brasiliense, vol.I. 1994

BOAL, Augusto. *200 Exercícios e Jogos*. Rio de Janeiro Editora Civilização Brasileira S/A 1977

BOLES LAVSKI, Richard. *A Arte do Ator*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A. 1992

BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro Editora Civilização Brasileira S/A 1994

CAMPBELL, Joseph. *Para Viver os Mitos*. São Paulo: Editora Cultrix Ltda. 1994

_____. *O Poder do Mito*. São Paulo Editora Palas Athena 1990

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, 2 v.
_____ in *Formação da Literatura Brasileira*, 2º vol., 4ª ed., São Paulo, Martins, 1971,

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP 1997

CAROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Editora Summus. São Paulo, 1980

_____. *Através do Espelho e o que Alice Encontrou lá*. Editora Summus. São Paulo, 1980

CHRISTOFFERSEN, Erik Exe. *The Actor's Way*. London / New York: Routledge 1993

COHEN, Renato 2002. *Performance como linguagem*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva
DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Volumes 1, 2, 3, 4, 5. São Paulo. Editora 34. 2005

DUNCAN, Isadora. *Isadora, Memórias de Isadora Duncan*. Rio de Janeiro: Editora José Olimpo. 1969.

_____. *Mi Vida*. Losada. 7ª Edição. Buenos Aires. 1976
ESCHER, M. C. M. C. *Escher: The officiele Website*.
[<http://www.mcescher.com/indexnl.htm>].

EDINGER, Edward. *Ego e Arquétipo*. São Paulo
Editora Cultrix Ltda.1995

ELLMERICH, Luís. *História da Dança*. São Paulo:
Ricordi Editora. 1987.

FARO, Antonio José. *Pequena História da Dança*. Rio de Janeiro:
Jorge Zahar Editor. 1986

FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo Movimento*. São Paulo:
Summus Editorial1977

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. 2ª edição. São Paulo: SENAC, 1999.

FRANCE, Kennet. *Condicionamento do Corpo*. São Paulo
Editora Gaia Ltda.1990

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro
Editora Nova Fronteira1980

GIFFONI, Maria A. C.. *Dança na África, Ásia e Oceania*. São Paulo:
ECA/USP. 1974.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo
Editora Perspectiva1979

GONZAGA, Sérgio. Literatura Brasileira,
<http://educaterra.terra.com.br/literatura>

GROTOWSKY, Jerzi. *Em Busca de Um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro
Editora Civilização Brasileira S/A1987

GREINER, Christine. AMORIM, Cláudia. organizadoras. *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. *Da Cozinha de Deus às Membranas Virtuais do Homem in Leituras do Corpo*. organizado por Christine Greiner e Cláudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2003.

_____ e KATZ, Helena. *Por uma Teoria do Corpomídia* in *O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. 2005 a. *O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo. Annablume.

GUINSBURG, Jacó. *Da Cena em Cena: Ensaios de Teatro*. São Paulo: Coleção Estudos. Editora Perspectiva, 2001.

_____. *O Romantismo*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1985.

HEIDEGGER, Martin. *La esencia del habla. In Del camino al habla*. Edicionaes del Serbal. Barcelona 1987.

HERRIGEL, Eugen. *A arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo. Editora Pensamento 1975

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 1996

HUMPHREY, Doris. *El Arte de Crear Danzas*. Buenos Aires Ricordi Americana 1970

HOLANDA, Aurélio. *Dicionário Aurélio Eletrônico do Século XXI*. Rio de Janeiro: Léxikon Informática e Nova fronteira, 1999.

KALMAR, Déborah. GUBBAY, Marina. *Sensopercepção* [<http://kalmarstokoe.com.ar/sensopercepcion>] os trechos presentes na monografia foram retirados do site e traduzidos livremente por mim

KATZ, Helena. *Um, Dois, Três. A Dança é O Pensamento do Corpo*. Belo Horizonte: Fied Editorial, 2005.

_____. s. d.. *Todo Corpo é Corpomídia*, acessado em 06/2006. [<http://www.comciencia.br/comciencia>]

KÖHLER, Carl. *História do Vestuário*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda. 1996

KUNZ, Kevin e Barbara. *Reflexologia*. São Paulo Editora Pensamento 1995

KUSHI, Michio. *Do-In*. São Paulo Editora Ground Ltda. 1985

LABAN, Rudolf Von. *Danza Moderna*. Buenos Aires Editorial Paidós 1979

_____. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo

Ícone Editora Ltda.1990

LAURENTIZ, Silvia 1998. *O tempo nas Imagens Animadas - Uma abordagem Semiótica*, acessado em 06/2006.

LEÃO, Lúcia 2004 aOrg.. *Derivas: Cartografias do Ciberespaço*. São Paulo. Annablume.

LOIBL, Elizabeth. *Deuses Animais*. São Paulo: Edicon. 1974

MENDES, Maria Garcia. *A Dança* . São Paulo: Editora Ática. 1984

MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Editora Perspectiva1994

MIRANDA, Iraídes Dantas de.Uma herança do Romantismo: a temática do satanismo em Confissões de Ralfo. *Acta Scientiarum*, UNIFAMMA, Maringá, v. 24, n. 1, p. 049-058, 2002.

MONTEIRO, M^a Conceição. LIMA, Tereza Marques orgs. *Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas clássicas e vernáculas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006.

MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - FAPESP1998

NOVAIS, Fernando Direção. *História da vida Privada no Brasil*. Volumes 1 e 2. São Paulo. Companhia das Letras, 1997

OKANO, Michiko. *MA: Entre-Espaço da Comunicação no Japão – Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PESSOA, Fernando.[<http://www.casadobruxo.com.br/poesia/f/cancioneiro.htm>] e [<http://www.revista.agulha.nom.br/fpesso29.html>] acessados em 20/01/2007

PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira Ltda.1989

PRIORE, Mary Del org.; BASSANEZI, Carla coord. de textos. *História das Mulheres no Brasil*. 2. ed. - São Paulo: Contexto, 1997.

_____.*História do Amor no Brasil*. São Paulo. Contexto. 2005.

QUILICI, Cassiano. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume-FAPESP, 2004

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2005.

ROBATO, Lia. *Dança em Processo-A Linguagem do Indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA. 1994

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 1998

SACHS, Curt. *World History of The Dance*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1965

SANTAELLA, Lúcia 2003 a. *Culturas e Artes do Pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo. Paulus.

_____ 1998 a. Cultura Tecnológica & o Corpo Biocibernético, in Interlab, acessado em 06/2006.
[<http://www.pucsp.br/pos/cos/interlab/santaell/index.html>]

_____ 2004 a. *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo. Paulus.

_____ 2004 a. *Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo. Pioneira Thompson Learning 1ª edição 2000.

_____ 2003 a. *As Artes do Corpo Biocibernético*. in Domingues, Diana. *Arte e vida no século XXI*. São Paulo. Edusp. p. 65 – 93

SAPORTES, José. *Pensar a Dança - A Reflexão Estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 1969

SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador – D. Pedro II, um monarca dos trópicos*. 2ª Edição. São Paulo. Companhia das Letras. 1999.

SILVA, Andréa Fraga da. *O Corpo Artista no Ambiente Virtual – Imersão e Interatividade em ciber cenários interativos*. Universidade de São Paulo – Escola d

SINELNIKOV, R. D. . *Atlas de Anatomia Humana*. Moscou. Editorial Mir. 1978

SORELL, Walter. *The Dance Has Many Faces*. Chicago: cappella books / Chicago Review Press, Incorporated 1992

SOUCHARD. *Respiração*. São Paulo Summus Editorial 1989

SPARGER, Célia. *Anatomy and Ballet*. London

Adam & Charles Black 1978

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo
Editora Perspectiva S/A 1979

STANISLAWSKY, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro
Editora Civilização Brasileira S/A 1982

_____. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro
Editora Civilização Brasileira S/A 1984

_____. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro
Editora Civilização Brasileira S/A 1982

STOKOE, Patricia. *La Guía Didáctica para el Docente*. Buenos Aires: Editora
Ricordi Americana, 1978.

_____. *La Expresión Corporal y el Niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana,
1967.

TAKAHASHI, Jo. *Dimensões do Corpo Contemporâneo*, in *Leituras do Corpo* –
organizado por Christine Greiner e Cláudia Amorim. São Paulo: Annablume,
2003

Vianna, Klauss 1990. *A dança*. em colaboração com Marco Antonio de
Carvalho. São Paulo: Siciliano.

WELLS, Rennée. *O Corpo se Expressa e Dança*. Rio de Janeiro
Francisco Alves Editora S/A 1977

WEN, Tom Sintan. *Acupuntura Clássica Chinesa*. São Paulo:
Editora Cultrix Ltda.. 1995

WINEARLS, Jane. *La Danza Moderna*. Buenos Aires
Editorial Victor Lerú 1975

VISHNIVETZ, Berta. *Eutonia -Educación del cuerpo hacia el ser*. Buenos Aires:
Editorial Paidós SAICF 1993

Equipe da Editora O LUTADOR - 1977 - <http://www.olutador.org.br>
<http://www.portrasdasletras.com.br/>
CORPOREMOTO, site, acessado em 06/2006. Postado por IJ Serpentine
21/10/2004
[http://www.pucsp.br/pos/cos/blogs/corporemoto/archives/cat_comunicacaocorpomidia.html]
[<http://www.pucsp.br/pos/cos/interlab/silvia/index.html> - tempo e imagem]
http://mm18.2it.com.br/welcome.phtml?sec_cod=269
http://edgarmorin.sescsp.org.br/arquivo/download/arquivos/mariotti_baruch_esp_inosa.rtf
<http://br.geocities.com/carlos.guimaraes/Espinosa.html> 1999

<http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/alex.html> s/d

<http://livrovermelho-likeaperformer.weblogger.terra.com.br/index.htm>

Equipe da Editora O LUTADOR - 1977 - <http://www.olutador.org.br>

<http://www.portrasdasletras.com.br/>