



**A
FALA
EM
FUGA**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Maria Isabel Setti

A Fala em Fuga

Dissertação de Mestrado

(Versão Corrigida)

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Setti, Maria Isabel

A Fala em Fuga / Maria Isabel Setti. -- São Paulo: M.

I. Setti, 2016.

100 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: José Batista dal Farra Martins

Bibliografia

1. Voz 2. Corpo 3. Teatros do Real 4. Formação do Ator 5. Escola de Arte Dramática I. Martins, José Batista dal Farra II. Título.

CDD 21.ed. - 792

RESUMO

A palavra permanentemente em fuga tem sido minha experiência tanto no esforço de construção de uma linguagem capaz de tecer vínculos e alguma transitividade entre as pessoas que constituem o meu mundo, como no exercício da professora que tenho sido. Esta professora que deseja deixar esvanecer-se o sentido dos conceitos de “professor de interpretação” e de “professor de voz”, substituindo-os pelo ato de compartilhamento no movimento cíclico de fazer perguntas, construir caminhos de investigação, trilhá-los, duvidar dos pontos de chegada e desconstruí-los a partir dos novos questionamentos que necessariamente a vida e sua manifestação no teatro elaboram.

Tanto a atuação, em seu caráter de ato público, como os fugazes encontros com a voz própria e plena, parecem-me depender da disposição do sujeito que fala em localizar na própria história seus impedimentos e sua força, seja para habitar integralmente aquilo que sua fala quer conter, seja para fazer-se ouvir no mar de ruídos em que estamos submersos.

Estas reflexões se organizam a partir de uma leitura de meu próprio corpo, flagrado em abandono à experiência de perceber e compreender o entrelaçamento da memória de fatos e atos ao corpo que vai definindo sua forma e presença ao fazer os percursos que escolhe fazer. E objetivam dar a conhecer algumas camadas do pensamento que guia meu cotidiano de trabalho na lida com a impermanência e precariedade de nossas palavras. Este trabalho que é repetidamente provocado pelo paradoxo entre a necessidade de preparação das vozes dos atores e o cada vez mais forte anseio do teatro contemporâneo por uma ação e uma presença guiadas mais pelas respostas instintivas aos estímulos do que pela elaboração consciente e minuciosa das cenas que se queiram fixar.

ABSTRACT

The ever escaping word has been my experience as much in the effort of building a language able of weaving bonds and some transitivity between the people that constitute my world, as in the exercise of the teacher that I have been. A teacher who is wishful of letting the meaning of the concepts of “Acting Teacher” and “Voice Teacher” fade away, replacing them by the act of sharing in the cyclic movement of asking questions, constructing investigation ways, traveling through them, doubting their destinations and deconstructing them as of new inquiries that life and its manifestation in theatre necessarily elaborate.

Acting, in its public aspect, as much as the fleeting encounters with its own and full voice, seem to depend on the disposition of the individual in finding in their own history their obstacles and their strenght, be it as a way to integrally inhabit that of which of your word wants to hold, be it to make it heard in the sea of noises where we are submersed.

These reflections are organized from a reading of my own body, caught in abandonment to the experience of noticing and understanding the memory web of facts and acts to the body that gains definition as it takes the roads it chooses to take. And they aim to give some thinking layers that guide my everyday work in the dealing with the impermanence and precariousness of our words. This work that is repeatedly challenged by the paradox between the need to prepare the voices of the actors and the contemporary theatre’s increasingly strong desire for an action and a presence guided more by instincts than by the conscious and detailed preparation and repetition of the scenes.

(Pois em toda ação o que é visado primeiramente pelo agente, quer ele aja por necessidade natural ou por livre arbítrio, é revelar sua própria imagem. Daí resulta que todo agente, na medida em que age, sente prazer em agir; como tudo o que é, deseja sua própria existência, e como na ação a existência do agente é de certo modo intensificada, resulta necessariamente o prazer (...) Assim, nada age, a menos que [ao agir] torne patente seu si-mesmo latente.)

Dante

Citado por Hannah Arendt como abertura do Capítulo V

“Ação”

In: *A Condição Humana*

“They don’t understand much, do they?”

Emily

In Our Town

de Thornton Wilder

referindo-se aos vivos

Querida Sílvia

Será preciso fazer deste movimento uma conversa contigo.
Porque apenas começo a perceber nele um interesse que ultrapasse o calor deste nosso encontro.

Tive três sonhos esta noite depois de ir para a cama com a sensação de que falhava contigo. Eu havia lido o que escrevi nestes dias e compreendido que nada ganhara a expressão devida. Ou a expressão de vida que eu desejava.

No primeiro, havia a antessala de uma festa, presentes que chegavam para uma pessoa amiga, convites, conversas e ocupações que preenchiam as vidas de todas aquelas pessoas.

Eu, em silêncio, compreendia que nada daquilo me dizia respeito.

No segundo sonho, eu trazia para a escola – o trabalho, o teatro – muitos materiais, caixas com coisas que me pareciam muito úteis, excelentes para as cenas que seriam criadas; e a cada passo alguma coisa caía, perdia-se, ficava para trás. Ao voltar para procurá-la, era eu que me perdia, me atrapalhava, me confundia. Ao retornar com o objeto finalmente encontrado nas mãos, eu percebia que perdera o momento de agir.

No terceiro, um animal inventava para si curiosas e improváveis asas que no entanto cabiam-lhe perfeitamente bem. E eu compreendia: cada animal constrói as próprias asas; nenhuma outra lhe servirá.

Acordei com este pensamento e com estas palavras que eu sabia dirigidas a você:

entre você e eu agora apenas a nudez deste dia

Tudo foi feito como combinado.

Voltei portanto à primeira casa: Rua Antônio Prado nº 34 – Caxias do Sul, Rio Grande do Sul.

Nos últimos doze dias de 2014 e nos dois primeiros dias de 2015, minha filha e eu vivemos na casa que deixei em 1973: Emily.

Agora eu sei, mais ainda que antes: Emily.

Apenas uma inversão: agora os impalpáveis eram eles. Emily movia-se, corpórea, pelos aposentos.

“Good-bye, good-bye, world. Good-by, Grover’s Corners... Mamma and Papa. Good-bye to snow ... and Mamma’s flowers. And breakfast and dinner. And sleeping and getting up. Oh, earth, you’re too wonderful for anybody to understand.”

Our Town, Thornton Wilder (1947: 73)

Entrei na casa com a consciência de que nunca havia saído realmente de lá. E vivi uma experiência surpreendente. Fui tomada pela sensação de que durante todos estes anos, não apenas eu ou a casa com nossas indeléveis presenças, mas todos os que estão a ela ligados por amor ou parentesco, pelo entrelaçamento de nossas histórias ou por delicados laços de afeto, precisavam deste meu retorno. Mais ainda, eu, tão desprovida de religião ou fé em qualquer explicação sobre o sentido deste estarmos aqui e vivenciarmos precisamente aquilo que vivenciamos, soube que havia ali um chamamento, uma espera, uma certeza de meu retorno.

Nunca pude enterrar meus mortos. E agora sei o porquê. Eu só era capaz de perceber a morte deles como a dor que ela me provocava. Muro de pedra entre aquilo que me nutriu e meu vir a ser. Somente agora compreendi o que é não saber, não querer desprender-se da dor. E percebi como, neste vão esforço de insubordinação ao que de fato é, está contida igualmente uma recusa à vida, à aventura de abrir simplesmente passagem para o que há de vir. E certamente está também contida ali a proibição, muito íntima, ao prazer. Talvez, minha amiga, seja este o sentido do pequeno teatro do real tecido pela grande viagem que fiz ao aceitar a provocação que você me fez. Teatro do Real. Retomada de minha biografia. Eu sabia que ia em busca de certos harmônicos que haviam deixado de vibrar em minha voz.

Nossa chegada abriu a casa em alegria. Tempo exibindo sua relatividade. Depois de todos estes anos, depois de ter acolhido outras pessoas, outras presenças, outras histórias, a casa de madeira, de incrível solidez, está como eles a deixaram. Comovente ela mesma, porque em tudo há o cuidado do meu pai ao construí-la. Nenhuma fresta, nenhum desvão, nenhum desnível, nenhum desajuste, nenhum encaixe desfeito. As linhas da madeira cumprindo cada uma seu exato papel no perfeito desenho deste carpinteiro que o imaginou, realizando-o depois com as próprias mãos.

Os homens que conheci estavam habituados a trabalhos áspers e à derrubada de obstáculos. Forjavam o sustento de suas mulheres e filhos com mãos e braços incansáveis, retrato dos braços e mãos dos pais e avós que haviam levantado uma cidade. Nunca eu os vi dançando. Ou cantando. Conheciam, estes homens, quase nada do abandono à poesia ou à demorada expressão da ternura. Eram provedores. Esta era sua obrigação e seu orgulho. Amavam assim. Operários, carpinteiros, sapateiros, donos de pequenos armazéns, cumpriam o que lhes estava determinado. Prover a casa. Sustentar os seus. Tão forte os conduzia este espírito que quando um deles por alguma razão não pudesse seguir exercendo seu papel, viria a depressão e, como para meu pai, o desespero.

A casa. Teto, paredes e assoalho íntegros. Venezianas e prateleiras em perfeito estado. A casa vizinha, da tia Leda (86 anos, última testemunha viva daquela geração), está igualmente de pé, também igual a si mesma, apesar de alguns reparos que minha prima conta terem sido necessários, na deles, não na nossa. Ao abrir as janelas pela manhã, lá estavam, também abertas, as janelas da casa da tia, com os ruídos e os movimentos das primas, os barulhos de panela e os cheiros do café.

Irmas, Floras, Romildas, Ledas, Marias, Amélias, Olindas, Naíres, são, em meu espírito, expressão de uma geração de mulheres a quem não foi perguntado o que desejavam. Parece-me, às vezes, não terem chegado a saber nem mesmo em seus silêncios, o que teriam feito de suas vidas se não lhes tivesse sido exigida toda a energia para que os outros, maridos e filhos, fizessem seus próprios caminhos. O delas, em tudo se assemelhava: o fogão, a mesa, a pia, o tanque, o varal, o anil, o termômetro, o chá, a injeção, os sustos, os grandes medos noturnos, os suspiros, os risos limpos, os rosários, a fala clara – cuja sonoridade jamais me abandonará – de janela à janela nas manhãs deste outro tempo, a alegria dos abraços nos almoços com os convidados de domingo e a dor silenciosa das despedidas quando alguém punha o pé na estrada em busca de aventuras. Moviam-se, estas mulheres, com uma esperança sei lá de que, apenas sei que me penetrou para sempre.

Agora a velha conversa, entoada de janela a janela pela voz vibrante dos descendentes de italianos, fazia-se ouvir outra vez. Estávamos de novo reunidos. A perplexidade não era só minha. *“Mas parece mentira que tu está aqui!”* disse-me a tia fazendo soar a singular inflexão caxiense. Ela tinha razão. Era difícil acreditar que nosso velho cotidiano se pudesse reestabelecer. Estamos falando, Sílvia querida, de grandes ausências, de um imenso vazio, de uma distância de 36 anos. Mas foi magicamente assim a embriaguez daqueles dias: não previmos isto, não decidimos que seria assim, mas o que fizemos foi deixar que se reconstituísse, devagarinho, nosso velho cotidiano. E assim, entre um maravilhoso almoço e um café, as histórias que queriam ser contadas, pequenos movimentos necessários para lavar as feridas, podiam agora surgir naturalmente. Minha filha confiante como nunca, na absoluta inocência que sua Síndrome de Down lhe garantia. Ela simplesmente ocupou um lugar que parecia ter sido sempre seu. Foi feliz como não me posso lembrar. A cada nova prima que aparecia – eram naturalmente *minhas* primas, mas eram tantas e tão sonoras, que compunham uma espécie de tesouro recém-descoberto por ela; chegaria também, depois, uma prima dela, outra surpresa. Juliana se deliciava enfim com um desconhecido mundo feito de primas, todas elas trazendo amor, presentes, comidas e doces feitos a partir de receitas de outros tempos. E memoráveis convites para passeios. Caxias também se revia. Os bisnetos dos construtores da cidade estão reconstituindo a história, os caminhos, as sendas, as casas, as ferramentas, as roupas, os alimentos, os vinhos de seus bisavós. Eu recebia estas visitas, elas mesmas,

como oferendas. Fui compreendendo aos poucos que eu abandonara todas aquelas pessoas, que eu não compartilhara com elas a dor da casa fechada. Como se não tivéssemos sido todas lançadas, pelo mesmo ato, no mesmo assombro. Quando, na manhã do nosso retorno a São Paulo, a casa da tia Leda não se abriu – tinham ido todos à praia de manhã bem cedo – esta compreensão alcançou ainda maior profundidade. Pude experimentar – espiritual e fisicamente – o que terão experimentado todos estes *outros* na manhã do mais triste domingo, quando as janelas de nossa casa permaneceram fechadas. Fui salva da violência contida naquele silêncio – depois de me entregar a ele largamente – pela chegada de uma velha amiga que entrou na casa com toda a ternura que se pode imaginar em um ser humano. Para ela também, entrar na casa 36 anos depois, era um ato que somente se justificava pelo desejo de dizer sim ao meu gesto.

À noite, Antígona tardia, eu realizava o trabalho mais difícil. Minha filha e eu dormíamos no quarto de meus pais. A cama – outra naturalmente – estava na mesma posição da velha cama de casal. Isto quer dizer que, naquele exato lugar, fui gerada, nasci - como nasceram meus irmãos – e, morreram, depois, o pai e a mãe.

Eu já tinha ido embora. Fui embora cedo. Fui embora antes. Sempre tive medo de que o encadeamento dos dias me fizesse repetir o ciclo, os gestos gastos que somente agora sou capaz de dimensionar.

Durante muitos anos depois de suas mortes eu temia o vão da porta do quarto na hora de dormir. Como se a dor do meu pai – seu corpo morto guardou a expressão desta dor; era tão terrível o sofrimento impresso em seu semblante que alguém colocou um véu negro sobre seu rosto –, como se ele mesmo viesse até mim, meio trôpego, com a arma já sem sentido nas mãos, a buscar alguma forma de ajuda. Agora eu estava ali, não diante de uma porta imaginária, não diante das portas das outras casas em que morei. Aquela, ele a cruzara pela última vez já tendo nos olhos a imagem e, no espírito, o fato da morte de sua filha mais nova, a menina Eliane. E a certeza de que não era mais possível parar ou voltar atrás. Faltavam outros dois tiros.

Então, em voz miúda mas com todas as minhas forças, eu dizia: “Eu estou aqui, meu pai. E abraço tudo o que somos e tudo o que fomos. Peço perdão, perdão, perdão por minha ausência, perdão por minha falta de coragem, peço perdão pela demora. Eu estou aqui. Em nossa casa. Teu ato pertence a todos nós. Cada um cumpriu o seu papel nesta história. Nada me separa agora de teu gesto ou de ti. Divido contigo a responsabilidade pelos três tiros. Sou aquilo que somos.”

Na primeira noite o coração desconcertado acelerou muito. Na dilatação absurda do peito, fui invadida por um sentimento de plenitude como poucas vezes experimentei. Fui inteiramente feliz naqueles momentos. Dolorosamente feliz. Eu fazia o que precisava ser feito. Levava finalmente as cinzas para cobrir os corpos.

As noites seguintes foram duras. Novos sustos, novos medos, fragilidades novas. E o ritual precisou ser repetido muitas vezes. E repeti-lo deixou de conter a luz da primeira noite. Foram várias travessias. Eu ainda não ousava dar as costas ao escuro da porta. Mergulhava no som da respiração serena de minha filha, tocava delicadamente alguma parte de seu corpo quente e ia esperando completar-se o movimento que meu espírito lutava por realizar - “eu estou aqui...”

Nas duas últimas noites eu parecia perceber uma limpidez no ar e uma calma nova cuidava do meu sono. Voltada para a filha, já aceitava a porta às minhas costas. No último dia, quando abri as venezianas (como minha mãe havia feito em todas as manhãs de seu tempo), Juliana pôs-se à janela, de costas para a rua, voltada portanto para dentro do quarto e, de braços abertos, com uma expressão angelical no rosto, disse: “Que ventinho bom, mamãe!”.

Compreendi que o ritual se completara e sua verdadeira integração à nossa vida se realizara.

Teatro do real.

Grafismos em torno de uma história.

É teatro o imaginário despertado por uma narrativa?

Volto a você, Sílvia querida. E penso no encadeamento de todas as coisas e de todos os seres que vão compondo as nossas vidas. Tua provocação, este teu gesto de rasgar minha camisa no oco do peito, soma-se ao gesto de outras duas professoras que conscientes ou não da dimensão de seus atos deram contornos à minha vida.

Miss Ruth era minha professora de inglês. Foi, por muitos anos, diretora do Centro Cultural Brasil – Estados Unidos em Caxias do Sul. Eu teria 16 anos no momento de me formar. Ela gostava especialmente de nossa turma e entendeu que, mais do que realizar uma prova final, nós poderíamos montar uma peça inteiramente em inglês. Fazia parte do grupo meu amigo Henrique, o único entre nós que sabia o que era teatro porque vinha a São Paulo com o pai para assistirem aos espetáculos que podiam; foi assim que ele viu o Galileu Galilei do Zé Celso e me encheu de imaginações e sonhos. Pois bem, em seus exercícios de inglês, o Henrique criava uns diálogos divertidos e inverossímeis que davam grande prazer à Miss Ruth. E era eu a sua parceira naquele absurdo teatro que praticávamos ingênua e alegremente. Miss Ruth desafiou-nos. Nós montaríamos “Our Town”, de Thornton Wilder. A direção deveria ser do Henrique, eu *seria* a Emily. O resto estava em nossas mãos.

Montamos a peça e o que aconteceu nos ensaios e em nossa apresentação revelou o que eu faria de minha vida. Fui acordada na manhã seguinte à nossa estreia com rosas vermelhas trazidas por meu pai, que não compreendera uma palavra do que havíamos dito, mas entendera que algo definitivo havia acontecido comigo. Tanto eu sentia, como sentiam os que assistiram à peça, que eu seria atriz. Naquele momento, era apenas disto que se tratava. Embora eu mergulhasse naquela experiência tocada por cada palavra a ponto de comover mesmo os que não falavam inglês, era menina - e feliz demais - para

alcançar toda a dimensão da experiência da Emily em sua licença para retornar por um dia à casa onde vivera.

Anos depois, no velório dos meus - eu tinha agora 25 anos e estava, sob vários aspectos, diante do abismo - vi Miss Ruth atravessar, com sua saia clara e plissada, com seu salto muito alto e elegante, a sala onde uma multidão de gente vinha ver os impossíveis mortos. Foi com espanto que a vi chegar. Ela não parecia personagem da história que se desenrolava ali. Lembro-a lenta caminhando em minha direção.

Náufraga do absoluto azul de seus olhos, recebo seu abraço e a escuto dizer: “Minha Emily.”

Neste ato - e este é um *ato de fala* - ela me devolveu à poesia.

Miss Ruth lembrou-me quem eu havia decidido ser e, no momento de maior escuridão, devolveu-me a responsabilidade de sê-lo.

Havia, no mesmo Centro Cultural, duas irmãs professoras, Niura e Beatriz Fontana, de quem gostávamos muito. A Bea, um tantinho mais jovem, parecia mais próxima de nossos sonhos e de nossas inquietações.

Quando tudo já se decidira sobre minha vinda a São Paulo para cursar a Escola de Arte Dramática – meu sonho mais caro – meu irmão mais velho, que já morava há algum tempo na cidade, assustado com o que poderia acontecer com a menina que eu era, foi ao sul dizer a meus pais que eram loucos de me deixar ir para uma cidade imensa e cheia de perigos, completamente despreparada (o que eu certamente era). Disse que abria mão de qualquer responsabilidade caso eu insistisse em vir.

E assim desmoronavam os meus planos. Está claro que eu não tinha o dinheiro para a passagem de ônibus e para viver o primeiro mês – era quanto eu precisava; a partir daí, eu estava certa de que me arranjaría. Mas a pequena ajuda financeira possível aos meus pais ia agora por água abaixo com a proibição de minha vinda.

Tranquei-me no quarto e chorei demorado. À tardinha, fui até a casa da Bea, sempre entusiasta de minha vinda, contar-lhe o que se havia passado.

Não terá sido neste mesmo dia, mas aconteceu que a Beatriz, depois de remoer e revirar o assunto, me diz assim: “*Tu vai. Metade do dinheiro que guardei pro meu casamento é tua. Com tua parte, tu compra as alianças que tu será minha madrinha. E o resto deve dar pra viagem e pro primeiro mês.*”

Toda vez que conto esta história ela me parece invenção. Como é que isto pode ter acontecido?

Fato é que comprei as alianças, Bea casou-se e foi morar no Acre por artes e necessidades do marido. O que fortalece o tom fantástico deste caso. Como assim no Acre? Todo mundo sabe que o Acre é uma terra imaginária e longínqua, quase mítica, e que alguém pode facilmente perder-se por lá. Mas foi para aquelas terras que a Bea de minha história foi.

É certo que já sei que o Acre existe. Recebi ainda agorinha uma carta de lá, de amor e gratidão. Não da professora, que há muito terá voltado e sabe-se lá o que anda fazendo, mas de um aluno que foi passar as férias em sua velha casa. Ciclos. Encadeamentos. Encantamentos.

E então você.

Estamos ainda muito próximas dos acontecimentos que nos envolveram e que provocaram uma reviravolta tão grande e inesperada em minha vida. Como foi possível que você soubesse o que eu precisava fazer para quebrar a cadeia de sofrimento com a qual eu me habituara?

Não sei em que medida você se dá conta de que o seu *ato de fala* é como um duplo, como a inversão daquele da Miss Ruth:

“O seu trabalho final do meu curso será o primeiro capítulo de seu livro.”

Quando minha vida estava mergulhada em perplexidade e desespero, Miss Ruth foi capaz de compreender que a poesia não me deixaria naufragar e me devolveu ao teatro: *“Minha Emily”*.

Uma vida inteira depois, quase quarenta anos dedicados ao teatro, desafiada por muitíssimas perguntas quanto à singularidade e sentido de minha contribuição, você percebeu que eu precisava de minha voz de volta

para merecer a poesia

Tua

Isabel

Janeiro de 2015

Escavar e recordar

“A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a prospecção do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à investigação mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Especificamente as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais antigas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento posterior, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações de acordo com planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não consegue assinalar, no terreno de hoje, local e posição em que é conservado o velho. Assim, verdadeiras recordações devem muito menos proceder informativamente do que indicar o lugar exato onde delas se apoderou o investigador. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira recordação deve, portanto, também fornecer uma imagem daquele que se recorda, da mesma forma que um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram penetradas anteriormente.”

Rua de mão única, Obras Escolhidas II, Walter Benjamin (2012: 245)

Para Eleonora

Meu amigo Rogério Toscano, depois de termos conversado sobre minhas inquietações quanto à dissertação que esperava um princípio, escreveu-me uma carta. Acabávamos de voltar de uma fuga para o mar que fazemos juntos de vez em quando para lavar os olhos. A carta retornava à nossa conversa:

“... Ao saudarmos Mamãe Janaína na quase secreta Riviera de São Lourenço, há pouco, falei-te sobre o que penso da natureza das cartas. Que elas guardam em si biografias recônditas e que, talvez, fossem formas apropriadas para a redação da tua dissertação de mestrado. A visceralidade que te alimenta poderia ganhar, com isso, uma voz própria. Sobretudo porque a carta é a melhor Voz, dentre todas as escritas. Quando genuínas, as missivas integram o ser que busca as vozes guardadas ou ecoadas em seus subterrâneos.”

“Disse também, se não estou enganado, que a carta é a Voz inteira que se inscreve. Ou que se escreve – sempre por si mesma!”

“Quando tu narravas os detalhes vívidos de tua experiência, vi que – para além do romance que nos debes – poderia estar, na redescoberta da tua “escrita de si” – uma escrita de ti! -, uma forma de escrever sobre o teu trabalho, que é todo teu Ser.”

Rogério Toscano. E-mail recebido em 16/03/2015

Antônio Rogério Toscano é bacharel em Artes Cênicas e Mestre pela Unicamp – Instituto de Artes. Dramaturgo, pesquisador e diretor de teatro. Professor da Escola de Arte Dramática da USP.

Este espelhamento, este amálgama que meu amigo faz daquilo que sou e daquilo que meu trabalho é define talvez o primeiro traço do que preciso fazer aqui. Penso que toda a minha trajetória se explica pelo esforço de constituição deste ser que não quer, e nem saberia, separar o que nele é pessoal daquilo que nele é profissional; imaginar que haja uma linha divisória entre um possível conhecimento objetivo e o mar de subjetividade acordado permanentemente pela experiência. Penso que se trata de reconhecer como se manifesta e que laços cria este ser singular no mundo, cuja linguagem será tecida ora no campo dos afetos (com suas histórias e suas geografias), ora alcançando alguma concretude para

este testemunho sobre uma conduta profissional que, sendo teatro o que fazemos, é tão objetiva e tão subjetiva, tão orgânica e tão imaterial, quanto a natureza da própria palavra.

Ela, a palavra, se não é fruto de submissão, se não é repetição, imitação, obediência, ao ser dita já terá as marcas todas da humanidade que quer expressar. Tanto na materialidade do corpo (ossos, músculos, líquidos, fluidos) em seu processo de reorganização permanente para preparar (perceber, elaborar) o que quer ser dito, quanto na manifestação de qualquer coisa maior que a presença, qualquer coisa nua no interior desta presença, que, se não é palpável, é perceptível e apreensível pelos sentidos. É esta intimidade indefinível e vulnerável que cria laços.

A palavra acontece em uma dinâmica que é física, que se pode naturalmente descrever, explicar e exercitar, mas o que ela move, tanto no corpo daquele que fala como no corpo daquele que é tocado por ela, ultrapassa qualquer possibilidade de descrição. Você realiza o trabalho, você diz; mas esta ação que o dizer é desencadeia acontecimentos que você não pode controlar. Orgânica e imaterial, a voz. Trabalhamos sobre o visível, para ultrapassá-lo.

Difícil é fazer-se capaz de quebrar as cadeias do hábito onde circulamos ora em nossos mimetismos, ora expondo as feridas nuas, incapazes em um e em outro caso de estabelecer um contato efetivo com o outro. Este tem sido o campo de meus embates, primeiro em mim mesma, aceitando os enormes enfrentamentos no trabalho de fazer-me uma, de alcançar minha própria integridade e não perdê-la no contato com o outro. Depois, na sala de aula, com meus alunos.

Tenho compreendido que, ao dizermos “trabalho sobre a voz”, estamos falando sobre matéria ainda mais fugidia. Estamos falando sobre “escuta”.

Para que pudesse haver escuta, seria preciso que o objeto sobre o qual se fala fosse deslocado do interior da pessoa que deseja refletir sobre ele e colocado entre os interlocutores que estariam portanto equidistantes do objeto, seja este um acontecimento, o cotidiano dos afetos que movem a relação, ou o que se queira imaginar. Seria preciso uma pausa para que os dois pudessem limpar do olhar a força de seus temperamentos, para que o ângulo de visão se ajustasse a partir do centro de cada um ao desejo comum de compreender. Para que a palavra se desenhasse sobre a tela da quietude, onde cada um é o que é.

Seria preciso realizar esta espécie de imersão no campo de energia que pulsa entre os dois e que só existe porque há dois. Uma imersão não se pode dar na cadeia dos condicionamentos. Por isso ela é um risco. Supõe um abandono, um pacto de partilha do desconhecido. Falar e escutar em ato de criação é uma aventura amorosa para a qual dificilmente estamos preparados. E então seguimos produzindo ruídos, agindo a partir de ruídos, mergulhados na fala ruidosa da incomunicabilidade.

As palavras que se queriam ditas, o que era preciso fazer escutar, foge, retorna para o caos das sensações. Sua ação permanece no campo do inconsciente, quase sempre significando mais solidão. Entre os dois vibra não o silêncio, mas o vazio.

Quando começo a trabalhar com um grupo de alunos é este o meu ponto de partida. Sei que somos todos, em princípio, intransitivos. Minha atitude é de acolhimento, porque antes de tudo é preciso que cada um aceite quem é no momento do encontro. E esteja onde está. Desalojando as palavras com as quais mascara sua beleza real, sua vitalidade, sua intuição. Aliviando o peso daquilo que ele lê como falha, como falta, como erro (“eu tenho lordose”, “não tenho alongamento”, “minha voz é muito metálica”, “não gosto da minha voz”, “minha respiração é curta”, “não sei qual é a minha voz”). São fantasmas. Imagens construídas por experiências negativas e por vozes invasivas e autoritárias ouvidas dentro de casa ou no exercício do teatro.

Trabalhar sobre si não precisa ser uma luta. Pode ser um encontro.

L E V E Z A

“... a busca da leveza como reação ao peso do viver...”

Italo Calvino

Seis Propostas para o Próximo Milênio

Acolho estes meninos pelo olhar, pela escuta, pelo toque, pelo abraço. A partir de meu corpo, quero que se instaure *a casa*. Eles me chegam quase sempre muito machucados, a exigir demasiadamente de si como se seus ferimentos fossem consequência de faltas suas. Alguns permanecerão recolhidos ou desatentos. Poucos. Quanto a estes não há muito a fazer. Aprenderão isto ou aquilo. Mas o que assimilem será pouco útil no campo de batalha da vida que virá. O que conheço mais é o abandono ao calor que proponho para que a atmosfera da procura de si se vá tecendo.

“... o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade através do pensamento e dos sonhos”.

A Poética do Espaço, Gaston Bachelard (1989: 25)

E olho muito cada olho. E me permito o tempo da escuta dos sons que cada um vai experimentando, jogo com sua voz até que ela alcance uma nova qualidade, procuro perceber o que dificulta a alegria de determinado som, a clareza de determinada palavra. Há momentos em que um pequeno toque em seus ombros é suficiente, há momentos em que um abraço demorado é necessário para desfazer as defesas que enrijecem seu peito e apertam sua garganta. Naturalmente este abraço não substitui o trabalho, a investigação sobre o próprio corpo. Tudo está sendo feito. Mas, muitas vezes, há uma ferida aberta, um nó que o calor do afeto, do acolhimento, de um pouco de humor, pode penetrar e ajudar a desfazer.

Então ossos e músculos começam também a ceder, favorecendo uma outra escuta, agora voltada para dentro e com um movimento de aceitação de si.

É muito comum que haja grande sensibilização quando alguém é chamado ao trabalho pela afirmação daquilo que ele é no momento do encontro. Seus sentidos foram despertados. Há alívio, uma nova prontidão, chegada.

“... a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.”

A Poética do Espaço, Gaston Bachelard (1989: 25)

Quietude desejando acordar

E ser tocada pelo movimento

Chacoalhada

Carregada

Empurrada

Arremessada para fora de si mesma ...

“Stillness and Stir”. A Vision of Dynamic Space, Rudolf Laban (1984:68-70)

É muito forte o medo do próprio corpo ou das sensações provocadas pelo contato entre os corpos, tão necessário no teatro. Despertar e refinar todos os sentidos, olhar em calma o olho do outro, escutar pela pele, abrir as narinas e reconhecer o outro pelo cheiro, sentir a viscosidade no interior da própria boca, tocar o outro, tudo isto atua sobre a libido, é libido.

Envolve, portanto, perigo e culpa. Difícil aquietar o ruído do que pressiona e oprime. É quase sempre mais fácil o despir-se para o sexo ou por exibicionismo do que a construção deste desnudar-se, do que a experiência dos sentidos nesta qualidade de atenção, no estado alterado de consciência de um corpo dilatado. Difícil perceber que assim como o som é movimento, passagem, também as sensações escorrem, emergem no tempo de uma inspiração, do contato passageiro de dois corpos porosos. Mas elas estão aí, em fluxo permanente. E são suas.

É muito comum que as mãos não saibam tocar. Ou apenas indico que toco ou aperto além do necessário para mostrar que toco. Mas não toco. Estou aquém do gesto. Estou longe da experiência que é tocar. Porque tocar é muito grande.

Então nos dedicamos a este aprendizado: tocar como quem toca.

Prepara-se a escuta.

E o leito da palavra viva.

Espaço que esconde quietude

Formas poderosas que sonham quietude

E quietude cheia de ternura e graça

Quietude grávida de uma velocidade furiosa

Suspensa antes da precipitação

Quietude na esperança da eternidade preenchida

Crescimento lento da força gerando quietude

Quietude preparando uma verdade poderosa

Um puxão, um rondar, um tremor

"Stillness and Stir". A Vision of Dynamic Space, Rudolf Laban (1984:68-70)

Eu me pergunto como é possível convidar o público a uma escuta que possa ter esta qualidade de compartilhamento. É o gesto da Mnouchkine recebendo o público na porta da Cartoucherie, convidando cada um para sua casa? É a atmosfera construída desde a entrada do teatro? É a revelação brechtiana de todos os artifícios com que se contruiu a cena e se convida para o jogo e se expõe as contradições? É o choque, o inesperado, que desloca no tempo de um soco a percepção? É convocar o "cognitivo" do público, como diz Tom Zé, que aposta na inteligência humana? É chamá-lo para o espaço mínimo, íntimo, para que sua atenção tenha o recorte exato da escuta que se deseja ter? É mergulhá-lo, com você, na vastidão da cidade? Ou é estar apenas pleno no aqui e agora deixando-se tocar por todos os estímulos, devolvendo-os, transformados, para o público, como um maestro?

Conheço, Eleonora, a vertigem das palavras sonoras com que envolvemos nossas práticas, a sofisticação e o permanente refinamento dos conceitos que mapeiam nossas ações e magnetizam nossa atenção, provocando esta espécie de eros do conhecimento, faminto, exigente, inebriante – fazendo de cada ato sua multiplicação.

Mas, para quem se aproxima tardiamente deste mar de signos e símbolos, há o risco de se sentir inadequado para a experiência de nomear, discriminar, relacionar aquilo que sempre aconteceu por intuição, por recepção do entorno pelos canais sensoriais, pela entrega aos encontros de trabalho, pela escuta e abandono à poesia no instante em que ela se dá.

É preciso no entanto correr este outro risco, descobrir um modo de comunicar, de dar a conhecer não os procedimentos, mas um certo modo de proceder, alguns sinais que revelem uma qualidade singular de minha aventura pelo mar aberto da sala de ensaio. Lugar da formação, lugar dos embates do sujeito consigo mesmo. Lugar do sonho. Lugar por excelência do erro. Lugar onde se elaboram as condutas, onde se estruturam os corpos, onde se experimentam as dinâmicas em voo livre. Espaço em que a voz ressoa para se reconhecer, para des-cobrir-se, para perceber o quê e quem ela faz soar, para compreender como ela afeta e se deixar afetar. Espaço da experiência difícil da escuta. Campo largo onde, quase sempre, vivenciamos o melhor, o mais transformador, o mais surpreendente das experiências. A sala de ensaio, a sala de aula, como eu a percebo, é o lugar da nudez, da alquimia, é o lugar da *transmutação*.

Procedimento, para mim, é a elaboração do encontro. É o fio de tensão - em equilíbrio - que sustenta a possibilidade da experiência, que permite que as perguntas surjam sem ferir a atmosfera criada. O fio vibra e se alimenta e se avoluma da energia que está ali em jogo, despertada pelos desafios do campo poético que se acorda em mergulhar. Que forças determinam que os acontecimentos sejam uns e não outros permanece um mistério para mim.

Procedimento é a linguagem que elaboro para me comunicar com o aluno e envolve tato, calor, corpo a corpo, mergulho na mesma atmosfera e nos mesmos riscos. É o caminho que sou capaz de imaginar para diminuir a distância entre desejo e realização, entre projeto sonhado e ato, entre “intenção e gesto”. Mas estes caminhos se revelam enquanto o trabalho acontece, não antes. Eles se revelam no instante do encontro, se é que o encontro se dá verdadeiramente, cara a cara com circunstâncias que não mais se repetirão.

E sempre estamos falando de aparecimentos e desaparecimentos, do teatro que fazemos, do teatro que, sendo formadores, preparamos, das escolhas e parcerias, dos compromissos que estabelecemos. Estamos falando de corpo, estamos falando de língua, estamos falando de *polis*, estamos falando de política. E estamos falando do esforço pequeno, cotidiano, humilde, de fazer-nos ouvir no oceano de ruídos em que estamos mergulhados, afetivos, psíquicos, mnemônicos, eletrônicos, elétricos ou mecânicos. E motores, furadeiras, martelos, rádios, sirenes, noticiários, publicidades, celulares.

É como atriz que experimento o mundo. Ainda que não esteja atuando, eu experimento o mundo como atriz. E se há que descrever o espaço onde meu gesto ressoa, onde ele pode alcançar alguma significação, será preciso encontrar a língua que emite, deste lugar, da casa que habito, deste corpo que

é casa, os meus sinais. Será preciso que eu perceba que rumor produzem os meus passos nesta pedra em que piso. Para que eu mesma me reconheça nas palavras que ficarem aqui impressas.

Porque, ainda que eu procurasse expressar-me nesta outra língua – dos filósofos, dos linguistas, dos eruditos – logo minha limitação no campo conceitual romperia a pele do discurso e revelaria esta condição de pessoa formada pela prática da sala de ensaio mais ainda que do palco, já que tem sido ela o terreno “pouco plano” onde tenho quase sempre pisado.

Quero escrever portanto como quem experimenta; quero escrever com os meus pés descalços. Quero sobretudo que você me escute.

Então eu peço que tire também as sandálias como quando você senta numa cadeira em uma praça do Rio de Janeiro oferecendo-se, com a plaquinha escrita à mão, para conversar com quem queira um dedinho de prosa, emprestando sentido a este esforço de clareza que preciso fazer. Porque, se não for pelo afeto, a fala me escorre vazia pelos dedos. Mas se suponho a escuta toda aberta do encontro, ainda que ele se dê assim como agora no imaginário, qualquer coisa como um *estado de poesia* se instaura, e então parece que sei conversar. Sempre vivi e experimentei a poesia como o lugar de menor distância entre o pensar e o sentir; a percepção como uma pequena explosão que se irradia por todos os corpos do corpo e o conecta ao todo. Mas eu não sou poeta. A poesia que eu conheço é a dos encontros.

Eu disse “terreno pouco plano” para descrever o chão da Escola de Arte Dramática. Você sabe que esta expressão é do André Lepecki em “O Corpo Colonizado”, texto tão importante que me chegou pelas tuas mãos. Quero com isto apontar a singularidade das sala de aula da EAD que nos tem desafiado permanentemente e em especial neste momento em que há um grande esforço identitário, em que os territórios desejam explicitar-se como territórios habitados e declarados.

Cada nova turma reúne pessoas vindas de diferentes lugares do país, múltiplas formações e realidades sócio-econômicas e culturais diversas; uns se sabem negros, muitos são brancos, outros reclamam sua ascendência indígena, outros ainda compreendem ali sua negritude, as misturas e o sentido delas; há também múltiplos sotaques e, por certo, diferentes, quando não divergentes, expectativas quanto ao teatro que se quer fazer.

O fato de ser um curso técnico, público, com vestibular próprio, mesmo que assimilado pela Universidade de São Paulo, permite desde o processo de seleção um acolhimento diferenciado em relação aos vestibulares unificados. Assim, cada turma que se forma, e que seguirá como turma durante todo o percurso na escola, traz, por suas próprias presenças, pela origem e natureza de seus integrantes, um quadro bastante diverso de contribuições e desafios para quem conduz a dinâmica dos encontros. São muitos brasis em cada sala de aula. Há aqui o tremendo risco de, ao invés de “auscultar o chão” (outra vez Lepecki) que mostra a cada ano suas fendas com urgências sempre mais evidentes, buscarmos procedimentos aplanadores e pacificadores das vozes e dos corpos na efervescente desordem e múltipla sonoridade com que esses meninos chegam até nós.

Raízes, timbres, ritmos, cadências, inflexões, cores, cabelos, anseios, canções, lembranças, imaginário mítico, determinam uma impossível estabilidade.

A EAD é, ainda, esta casa de muitos quartos fiel à sua tradição de casa acolhedora; nunca abandonou seu espírito de origem cujo símbolo é a sopa compartilhada que seu fundador oferecia aos alunos todas as noites antes das aulas.

Mas será preciso acordar para o perigo sempre presente de deixarmos ecoar em nossas relações e atitudes a ideia de que basta um convívio harmônico com a diferença. Será preciso buscar neste convívio uma compreensão mais funda de como estabelecer o compromisso de todos nós na luta permanente para evitar que a diferença se converta em desigualdade onde quer que nosso braço alcance.

Será necessário permitir que a casa toda seja revirada e reinventada para constituir o seu coro que, se é coro, é necessariamente plural. E não imaginar que será possível viver sem as tensões determinadas pelas abjeções com que se escreveu a nossa história.

É extremamente delicado trabalhar no calor destas tensões porque chega-se sempre a um rasgo que alcança e revela a origem violenta de nossas contradições. A escuta destas explosões, bem-vindas porque são esforços de afirmação das identidades, supõe um cuidado, uma atenção e um trabalho que um período letivo dificilmente comporta, se se desejar dar conta dos objetivos que foram propostos e acordados. E são muito tênues as linhas que separam o esforço de harmonização para o trabalho conjunto daquilo que se pode constituir num abafamento, num desvio ainda que inconsciente e involuntário, do que precisamente se quer buscar: a voz de cada um, que é única como manifestação do sujeito e múltipla porque, na voz de cada um, reverbera o seu território e a sua gente.

“It is about words. It is about *língua*”, diz você. “In Portuguese *língua* means both language and tongue; its double meaning relates word and flesh, writing and muscle, speech and taste. *Língua*: an elucidative semantic coincidence. It is about *língua*, about searching, saying, listening, reading, inventing, copying, copyrighting, writing the necessary words to formulate a momentary answer for the recurrent question: What are the relations between language and body?”

History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography, Eleonora Fabião (2012: 121)

Síntese, você. Primeira pessoa que conheci em quem pude identificar uma qualidade do agir em que a mente e seus elaborados processos não se desvinculam da ação imediata, poética, política. Sua linguagem é sempre você toda inteira. Seu modo de percorrer a produção teórica, de exemplificar programas de ação, de acordar afetos e inspirar acordos, de fazer-se parte da narrativa que se vai construindo pelas ações e provocações desencadeadas nos coletivos que a recebem, tanto desprograma as relações que se foram transformando em hábito como reprograma incessantemente os pontos de partida para as ações.

Tua palavra, tua carne.

Vejo você chegar, toda articulada, toda banhada do mar e da *língua* carioca, com um jeito de corpo de cidadã do mundo que tanto pode estar em Nova Iorque doutorando-se, como em Berlim dando oficinas ou performando; no Rio de Janeiro ou em qualquer outro Brasil, dando oficinas, provocando fissuras nos condicionamentos - seus ou de quem você alcança tocar - ou ainda deixando-se ficar em uma cela da Colônia Juliano Moreira para conhecer, pela pele, o lugar onde Arthur Bispo do Rosario viveu, trabalhou e criou sua obra impressionante.

Você experimenta *habitar* esta colônia erguida sobre o “tortuoso chão de nossa história” (Lepecki), engrossando pele, avolumando corpo, dilatando consciência sobre um ser-brasil que principia com suas duas grandes tragédias: o genocídio e a escravidão. Eleonora quer “escutar” história. Historiografar. Pela pele.

Você conhece estas palavras da Cecília Meireles?

“Quando, há cerca de 15 anos, cheguei pela primeira vez a Ouro Preto, o Gênio que a protege descerrou, como num teatro, o véu das recordações que, mais do que a sua bruma, envolve estas montanhas e estas casas -, e todo o presente emudeceu, como plateia humilde, e os antigos atores tomaram suas posições no palco. Vim com o modesto propósito jornalístico de escrever as comemorações de uma Semana Santa; porém os homens de outrora misturaram-se às figuras eternas dos andores; nas vozes dos cânticos e nas palavras sacras, insinuaram-se conversas do Vigário Toledo e do Cônego Luiz Vieira; diante dos nichos e dos Passos, brilhou o olhar de donas e donzelas, vestidas de roupas arcaicas, com seus perfis inatuais e seus nomes de outras eras. Na procissão dos vivos caminhava uma procissão de fantasmas: pelas esquinas estavam rostos obscuros de furriéis, carapinas, boticários, sacristães, costureiras, escravos – e pelas sacadas debruçavam-se aias, crianças, como povo aéreo, a levitar sobre o peso e a densidade do cortejo que serpenteava pelas ladeiras.

Então, dos grandes edifícios, um apelo irresistível me atraía: as pedras e as grades da Cadeia contavam sua construção – o suor e os castigos incorporados aos seus alicerces; o palácio dos governadores ressoava com as irreverências de Critillo; a Casa da Ouvidoria mostrava na sombra o desembargador-poeta, louro, amoroso, suave, com um pré-romantismo inglês a amadurecer nos olhos azuis; ...; o Largo de Dirceu estava cheio de mensagens à procura do palácio da Amada e das suas sonoras fontes; a igreja de Antônio Dias deixava passar Marília menina, Marília adolescente, Marília feliz, Marília triste, Marília encarquilhada, Marília morta...”

“Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência”. Romanceiro da Inconfidência, Cecília Meireles, (2011, 16 e 17)

Cecília escuta. Pela pele. Como você.

Evoé minha amiga.

16 de maio de 2015

Chove em São Paulo nesta manhã.

Três exercícios de escuta que

ora me espelham, ora me alimentam, ora me divertem

Eleonora tem uma malinha de textos-chave que constituem uma espécie de manancial para cada um dos temas em que irá tocar. Tranquiliza os alunos quanto àquilo que ainda não têm maturidade para assimilar. Sugere que o mais difícil de compreender na leitura solitária seja lido como se lê poesia, como uma forma de experiência, sem o esforço que distancia você daquele modo de estruturar o pensamento. Que você se deixe tocar pelos sentidos e que apreenda o que esteja ao seu alcance. Na aula, na conversa serena, ela abrirá para todos os percursos que tenham ficado ocultos, e apontará o que corre por baixo, por dentro daquelas palavras. Seu foco está no que é essencial para o que se passará ali nos corpos, nos movimentos, nas relações, nas performances. Ela desvela, relaciona, desmistifica discursos, descortina possibilidades. Traz exemplos, muitos (filmes, livros, relatos de experiências), que atestam o valor do que se discute ali. O medo” da teoria desaparece, esta distância, esta sensação de impotência diante de saberes tão vastos, esta reserva tão comum entre os estudantes de teatro.

Então ela fecha a malinha, espreguiça corpo, expande dentro e fora, sonoriza, cheira, escuta, estimula, espicha a língua, diverte e diverte-se. Rigor, sentidos em alerta, integridade da experiência, experiência de integridade. Provocados, performam todos. Cada um na medida de sua urgência. Mas já temos, de todos, compreensão e compromisso.

Nenhum vazio entre pensamento e ação.

Depois ela vai embora, que não foi feita para ficar. Mulher feita de ir.

E então você compreende que Eleonora Fabião representa um grupo de sua geração que derrubou finalmente o muro, venceu as dificuldades de articulação entre a teoria e a prática do fazer/pensar teatro, arte, performance e seus desdobramentos. Ao abrir sua malinha mágica, o que ela faz é ajudar você a ver-se no espelho do mundo que ela percorre sem cerimônias. Jeans, camiseta de trabalho e uma cabeça capaz de aguentar poderosas turbulências. Imagens e textos que desestabilizam, desorientam, desarticulam, para acordar novos sentidos.

Frequentei, na Faculdade de Educação, o curso “Educação e Mundo Moderno no Pensamento Político de Hannah Arendt” ministrado pelo professor José Sérgio Fonseca de Carvalho. Muitas vezes, em leituras que envolviam Bertolt Brecht, eu havia lido pés de página que citavam esta pensadora. E me prometia estudá-la. Mas, por isto ou por aquilo, não o fiz até o momento de, cheia de expectativa, começar a frequentar o curso. Entre os colegas, havia muitos doutorandos que se especializavam em temas de relação evidente com a Arendt. Havia doutores, havia pessoas que faziam novamente o curso pelo prazer de frequentar aquele lugar onde se exercita “pensamento”. Havia, portanto, alguma intimidade de meus colegas com aquilo que se discutiria ali. Vinda de outra área, e de um lugar muito específico desta outra área, li com especial atenção e interesse o trecho proposto para estudo em aula. À primeira questão levantada pelo professor desejei manifestar-me, mas me retrai. Sabia que a articulação de meu discurso seria pobre e confusa diante de saberes mais maduros. O professor, percebendo o que acontecia comigo, pediu que eu me manifestasse e disse que tinha especial prazer em escutar uma “leitura selvagem”, esta leitura ainda não tocada por conceitos que a direcionem, esta leitura que só acontece na condição mesma em que eu me encontrava. A ideia de que podia haver algum prazer na escuta de minhas primeiras impressões foi deliciosamente libertadora. Outra vez vi o “medo” daquilo que é muito vasto, e que fala uma língua em que você se expressa com dificuldade, desvanecer-se: pelo acolhimento daquilo que você é, do lugar em que você está, no momento presente.

O professor escutava não somente o que dizíamos; ele procurava a pessoa por dentro de sua fala e o que de fato a preocupava, o que ela sentia necessidade de fazer falar em si.

Uma tarde, no curso conduzido por Ingrid Koudela, “O Texto como Modelo de Ação Teatral”, Dedé e eu sentamos uma ao lado da outra, bastante próximas. Enquanto minha amiga comentava o texto que estava em debate, eu sentia seu corpo vibrátil, excitado, inteiramente revelado pela intensidade dos pequenos gestos que acompanhavam suas palavras, também elas cheias; o rosto afogueado, o corpo quase erguendo-se da cadeira e uma profunda clareza de ideias e de suas possíveis ramificações. Naquele momento, por sua integridade, comprometimento e abandono ao prazer de pensar, percebi a presença de Eros. Esta presença tão desejável e esperada na ação teatral que sua ausência sempre revela o vazio de alguma coisa essencial. Menos comum no exercício do pensamento, talvez menos esperada e certamente menos perceptível. Ainda que, quando manifesta no exercício do pensamento, como naquela tarde, envolva em suspensão criativa todos os que escutam.

Ao final da aula, eu disse a ela o que sentira.

No encontro seguinte, Dedé apresentou este *protocolo* de que me fez presente.

EROS, PRÁTICA E TEORIA

A partir da leitura e debates em torno dos ensaios de Ingrid, Nikolaus e Lehmann, e de meu grande prazer em viver na carne a experiência do pensamento, refleti sobre um encontro entre Eros e Logos nesse pequeno comentário.

Se a experiência recolhe e amplia a intensidade erótica, a teoria que a reflete busca incansavelmente apreendê-la e descrevê-la. Assim, comparo a experiência da prática artística com o erotismo dos amantes, e sua teoria, com as cartas de amor que o acompanham. Se, como diz Fernando Pessoa, toda carta de amor é ridícula, adoravelmente ridícula, a teoria também o é, em parte. Tentamos pela teoria, numa luta inglória, conter a paixão, no esforço de compreendê-la: nomeando-a, conceituando-a, traçando conexões entre tempos, constelando. E quando somos amantes muito possessivos ou por demais ressentidos, nesse esforço de entendimento e controle, tendemos mesmo a tolher a paixão, encerrar a experiência. Aí a teoria e seu Eros são eliminados. Tornamo-nos a-páticos, o que é pior do que morrer.

Entretanto, há momentos, em que na dor do amor profundo, o amante desesperado, do âmago de sua exaustão, encontra na teoria um lugar de amplitude, de refúgio, de retomada e, finalmente, de aceitação da morte; a experiência só poderia ser elaborada se transcendida em outra esfera; um novo elo de amor. Surge, então, a ressurreição e assunção de si e de seu autoconhecimento, como um conhecimento partilhável, desejável, eroticamente teórico, porque profundamente vivido. A partir de então, a teoria torna-se sua própria amante, e o que se produz é um sem fim de conexões vitais que botam o amante de volta na estrada, na sala de ensaio da vida. Ele, recobrado por sua teoria, está de volta aberto à prática.

Esse é o paradoxo da autêntica teoria, ele se funda em seu autosacrifício. Porque como nos apresenta Kierkegaard, a fé começa justamente onde a razão cessa.”

Protocolo sobre os dias 10 e 18 de junho de 2016

Isabel - ... em minha reflexão, quero falar um pouco sobre como reconheço em você a fala que integra todos os corpos do corpo e de como, mais do que ter pensado isto ao ouvir você, eu o senti pela proximidade de nossos corpos enquanto você expunha seu pensamento.

Dedé - Não sabe como ajuda-me, assiste-me com esse gesto! É tão raro sentir-me verdadeiramente assistida. Muito agradecida mesmo. O título de minha pesquisa de doutorado começa assim *Assistir e ser assistido...* Dedico-me precisamente sobre isso que você acaba de fazer: perceber existencialmente como aquilo que se assiste, lhe assiste em retorno, mas tudo começa com você. E com o outro. É um prestar atenção silencioso. Enquanto a maioria corre e se dispersa, alguém presta atenção. Este será assistido.”

E-mails compartilhados em de 21 e 23 de julho de 2016

Deise Abreu Pacheco (Dedé)

Graduada em Direção Teatral e Mestre em Artes (CAC/ECA/USP). É doutoranda em Teatro Educação, com pesquisa na obra de Søren Kierkegaard, também pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo.

De novo, Emily.

De novo a qualidade da atenção.

Um olhar para *ver* o outro

Um olhar para *ver* a cena

Citando Kierkegaard, Dedé diz:

O outro não é o segundo “EU” mas o primeiro “TU”.

Ela acrescenta:

A cena é “TU”.

E eu desejo acrescentar:

O texto é “TU”.

Libido 2. *Psican.* Energia motriz dos instintos de vida, *i.e.*, de toda a conduta ativa e criadora do homem. [Cf. *Pulsão*(2).]

Pulsão: 2. *Psican.* Tendência permanente, e em geral inconsciente, que dirige e incita a atividade do indivíduo.

Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2010)

Para o ator não há possibilidade de escolha: Ou ele é esse “sujeito da experiência” (Larossa), ou ele não existe.

“A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente.”

Corpo Cênico, Estado cênico, Eleonora Fabião (2003)

HABITAR

“O homem cuida do crescimento das coisas da terra e colhe o que ali cresce. Cuidar e colher (*colere, cultura*) é um modo de construir. O homem constrói não apenas o que se desdobra a partir de si mesmo num crescimento. Ele também constrói no sentido de *aedificare*, edificando o que não pode surgir e manter-se mediante um crescimento. Construídas e edificadas são, nesse sentido, não somente as construções, mas todos os trabalhos feitos com a mão e instaurados pelo homem. No entanto, os méritos dessas múltiplas construções nunca conseguem preencher a essência do habitar. Ao contrário: elas chegam mesmo a vedar para o habitar a sua essência, tão logo sejam perseguidas e conquistadas somente com vistas a elas mesmas. São os méritos que, em virtude de sua abundância, comprimem por toda parte o habitar aos limites das construções acima descritas. Disso resulta o preenchimento das necessidades habitacionais. No sentido do cuidado construtor com o crescimento, da edificação de construções e obras e da confecção de instrumentos, construir é, precisamente, uma consequência do habitar e não a sua razão de ser ou mesmo a sua fundamentação. Esta deve acontecer num outro sentido de construir. Construir, na acepção habitual, assumida, na maior parte das vezes, como exclusiva e por isso a única conhecida, traz sem dúvida para o habitar muitos méritos. **O homem, no entanto, só consegue habitar após ter construído num outro modo e quando constrói e continua a construir na compenetração de um sentido.**” (grifo meu)

Martin Heidegger, "... POETICAMENTE O HOMEM HABITA..." em que ele analisa o poema "No azul sereno floresce..." de Hölderlin (de onde ele recolhe o verso que dá nome ao ensaio), Ensaios e Conferências, (2001: 169)

Quero propor aqui uma metáfora com dois sentidos que se interpenetram. Um duplo habitar. Meu corpo como casa permanentemente em construção, gerando sentido enquanto e porque está em construção, e a casa contruída a partir de meu corpo, que resulta de minha atividade, também ela mutável, reagindo a tudo aquilo que se passa no corpo que a constrói, também ela à procura de seu sentido que se revela aos poucos, a medida em que se vai transformando para abrigar aquele que a constrói.

Respiram as paredes da casa que meu corpo é, de modo que os acontecimentos do mundo penetram permanentemente corpo adentro, enquanto, do caos de minhas sensações, vou recolhendo sinais para a elaboração da linguagem possível para a comunicação com os outros homens.

Narro aqui o vivido nesta dupla perspectiva, tocando-o com a ponta dos dedos para apreender sua dimensão no presente, para reconhecer e nomear o que dele ainda vive, agindo ainda, inscrito em meu processo de contínua construção.

Rememoro. Visito os acontecimentos que me prepararam para ser a professora que sou hoje. Sem precisão científica ou procedimentos de historiador, retomo minha presença no fluir dos acontecimentos como eu os vivi, como pude entregar-me a eles e como eles continuam a agir em mim sobretudo quando, ao agir, minha intuição é necessária, quando não há tempo para refletir e fazer escolhas, quando preciso estar *no* acontecimento.

"Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo."

Sobre o conceito de história / Magia e Técnica, Arte e Política, Walter Benjamin (1996: 224)

E não é cheia de perigos a sala de ensaio?

Você desencadeia acontecimentos. E quanto menos o que se passa ali se parecer com o que você já conhece ou pode esperar, mais próximo se está de uma verdadeira experiência. Muitas vezes o professor está nu e vulnerável diante de um grupo que ele próprio conduziu à dilatação, a um estado extra-cotidiano de percepção e de reação aos estímulos. O grupo se desvenda e se descobre e se assusta e se perde e se encontra com perigos novos. A condução, que precisará ser tão firme quanto flexível, dependerá do que o corpo todo sabe, de um modo que você só conscientizará depois de agir.

Procuo perceber como foi que, a partir das perguntas surgidas enquanto seguia construindo a morada na ação contínua de habitá-la, vi surgirem os contornos de um campo de ação relacionado mais fortemente com as Vozes dos atores, embora, para a minha escuta, estas vozes nunca tenham querido separar-se daquilo que são corpos ou daquilo que são impulsos ou daquilo que é a ação cênica.

Espio as fissuras nas paredes desta casa. Os acontecimentos que, no movimento incessante de transformação do teatro em sua relação com o espaço/tempo que o faz surgir e que ele por sua vez reflete, forçaram a revisão das próprias perguntas.

E me percebo agindo.

Chegamos da rua, do trânsito, de uma discussão, da frustração de algo que deveria ter sido feito, do barulho interior provocado por uma grande alegria repentina, não sei. Mas precisamos terminar de chegar. O corpo está aí. Mas onde o espírito que o anima e justifica sua presença?

Quero que estejamos onde nossos corpos estão. Com movimentos de expansão e recolhimento, respiramos, abrindo espaços no corpo, provocando sopros, deixando sair muito ar, acordando a percepção do lado de dentro do corpo, abrindo espaço para o arco das axilas, articulando cotovelos, cedendo os ombros, suspirando, deixando ir o que é excesso. Planta do pé esparramada no chão, coxas levemente giradas para fora, ísquios aproximados, períneo vivo, tônico.

Tenho em mente que hoje trabalharemos esta ideia simples: *habitar*. Fazer de nosso corpo a própria morada. Espalhar-se infinito dentro.

Tempo de recolher e deixamos que entre o ar. Não “inspiramos”, deixamos que entre. Tempo de agir e soprarmos, ora mais vigorosos, ora mais atentos à lenta continuidade do sopro. Espaços. Permitimos a troca. O sabor da troca. “ssssssssssss” me percorre a coluna para o alto, como se o ar pudesse sair pela nuca, deixo que minha cabeça “flutue” entre os ombros. Vivo dentro agora, sem documento de identidade, sem dados de quaisquer circunstâncias. Sou

“um” .

Proponho movimentos com os braços, livres, com o objetivo de ampliar o vão entre as escápulas. Que elas deslizem para baixo e para fora sobre a caixa torácica, fazendo com que os ombros cedam, também eles para baixo e para fora. Peço que você perceba como este movimento faz sua energia percorrer o braço inteiro e pulsar nas extremidades. Peço que você repare como a ampliação do espaço entre as escápulas lança os braços para este arredondamento à frente de seu corpo. E que perceba ainda que é este o modo de agir dos braços nas ações que o homem realiza ao habitar a terra: é a partir deste suave arredondamento que ele semeia, ara a terra, colhe, prepara o alimento, abraça, faz sexo, gera o filho, amamenta, constrói a casa. O corpo do homem acolhe.

Livres escápulas, ombros e braços, já começam a ceder as defesas que enrijecem o peito, tornando-o poroso para as sensações e os sentimentos despertados tanto pela relação com o outro como pelo prazer de estar no espaço, de reconhecer como a atmosfera em que estamos mergulhados atua sobre nossa interioridade. O espaço entre as escápulas libera o pescoço para o alto e a cabeça alcança esta possibilidade de flutuação. Imensidão. Mansidão.

Experimentamos. Em uma expiração, você cede escápulas e ombros e com seus braços suavemente arredondados você acolhe o parceiro que se aproxima e se aninha. Ficamos assim um tempo. Um suaviza suas defesas e experimenta acolher; o outro suaviza suas defesas e experimenta aninhar-se. Abraço grande. Tempo. Permitimos.

No outro dia os dois aceitam ao mesmo tempo o outro. Deslizamos as escápulas, cedemos os cotovelos, entreabrimos nossos braços. Ao nos aproximarmos, nossos braços se misturam outra vez em um abraço grande. Ficamos ali. Indefesos.

Será de corpo inteiro este abraço. Ventre no ventre. Pélvis com pélvis. Pescoço e pescoço tocando-se. Deixamo-nos afetar pelos diferentes sentidos acordados. Aceitamos o erotismo da aproximação dos corpos. O calor. O outro como morada. Um outro lugar para o um.

Quando nos separarmos, olharemos um para o outro em silêncio. Tempo de reparar se *ver* agora é outra coisa.

Habitar é redondo. Acolher é redondo.

Deixamos agora o espaço vazio, guardando em si todas as possibilidades. Estamos sentados diante dele e o observamos. Vazio aparente.

“Vazio cênico é latência – no palco o nada aparece, silêncio se escuta. E você imerso nesse campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. E lembrar e imaginar e evocar e inventar e atentar para corpos que contigo se comunicam, que através de ti se comunicam. O teu corpo, esse palco. O corpo, esse palco fluido.”

“corpo cênico, estado cênico”, Eleonora Fabião (2003)

Peço que três de vocês entrem e se coloquem no espaço. Isto, no silêncio, sempre deverá acontecer como uma forma de música. A partir do momento em que o primeiro entra e se coloca no espaço, todos são igualmente responsáveis para que a música não cesse. Você esperará que ele defina sua relação com o espaço e então entrará e encontrará o seu lugar. O tempo é musical. A pausa entre o movimento de um e de outro deverá pertencer ao movimento, como este pertencerá às pausas que se sucedem aos

movimentos. Antes de entrar, você percebeu como o primeiro modificou a leitura do espaço com sua presença. Ele está no centro, voltado para a frente? Ou colocou-se junto ao ângulo que define um canto da sala? Ou está em qualquer ponto de uma diagonal? Onde quer que ele se tenha colocado, o espaço já não é o mesmo. Principia uma dramaturgia. Quando você se coloca, a dramaturgia se enriquece. Talvez um conflito se torne aparente pela simples disposição dos jogadores no espaço. O mesmo se passará com o terceiro: deixa-se tocar por aquilo que vê e pelo imaginário que as presenças abrem. Então, encontra seu lugar.

Peço a vocês que apenas estejam ali, disponíveis, respirando tão tranquilamente quanto possível nesta circunstância de exposição que sempre nos altera.

Convido agora outros três. Com o mesmo sentido musical vocês irão entrando; só entro depois de perceber o que já existe antes de eu entrar. Contraceno, sem nada fazer. Você irá até um de seus parceiros e o tocará. Ele permanecerá nesta quase suspensão pelo silêncio, respirando, permitindo-se habitar o próprio corpo e o espaço. Tão poroso quanto possível. Contracena, sem nada fazer. Não agirá, não se trata de uma improvisação que contenha um desenrolar, uma sequência de acontecimentos. Você o tocará. Por exemplo, você se ajoelhou, ou sentou-se, e abraçou as pernas de seu parceiro, fortemente. Você fica ali. Permite-se ficar. A partir daí, o que acontecer será ação do tempo e da gravidade sobre você e sobre os afetos despertados por seu gesto. Você faz apenas isto e os dois deixam-se afetar. Seu parceiro não faz qualquer escolha. Experimenta em silêncio o que é ser tocado por este preciso gesto, por este corpo, por este calor que é único. Somos corpos e desejos movendo corpos. Somos corpos transformando o espaço e somos espaços atuados por espaços mais vastos. Somos espaços que se interpenetram. Somos memória do mundo. Somos matéria e imaginação a serem transformadas em poesia.

Em nossos gestos está inscrita não só a nossa experiência, mas a de todos os homens, tenham abraçado as pernas de outro ou não, tenham tido as pernas abraçadas por alguém ou não. Como é possível perceber quando olhamos para uma escultura que representa seres humanos e vivenciamos um forte impacto de algo que não lembramos de termos vivido, mas que, em algum lugar impreciso de nosso ser, sabemos o que é e somos tocados profundamente.

Talvez o tempo, a gravidade e os afetos despertados façam você apertar muito mais aquelas pernas, cada vez mais forte, como que para impedir que aquela pessoa se vá. Talvez os braços se cansem e você os deixe escorrer, pesados e vazios.

Teremos assim pequenas indicações para três histórias. Que não serão contadas ou representadas. Elas permanecerão apenas como possibilidades, dramaturgia que se constrói pelo *habitar* espaço e corpos. O que, destes silêncios compartilhados, resulta como cena, semeia imagens, leituras e conexões entre os parceiros que assistem e que também foram levados a esta espécie de grande pausa, foram convidados a observar em quietude a ação do tempo modificando estados e sensações. Age o tempo. A leitura daqueles pequenos acontecimentos será feita por cada pessoa que os contempla, segundo o fluir de sua própria poesia, com o movimento de seus próprios dados.

Cada um de nós reconhecerá naqueles pequenos dramas a própria experiência, a própria memória, os próprios desejos, sinais de sua existência.

Perceberemos quantas coisas há ali apenas por aceitarmos o que ali está. Eram dois homens? Eram duas mulheres? Era uma mulher e um homem? Era uma pessoa muito pequena abraçando as pernas de uma pessoa forte e alta? Ou, ao contrário, era uma pessoa de forte compleição abraçando as pernas de uma pessoa de aparência frágil? Veremos que cada um destes encontros será ímpar em sua natureza, despertando sensações e leituras muito diversas, comovendo-nos de maneira diferente. É uma despedida? É um reencontro?

E haverá, provavelmente, uma surpresa, se esta experiência acontecer dentro do processo de estudo de uma peça de teatro. Se estamos estudando “Antígona”, por exemplo, quase sem nos darmos conta até que aconteça, veremos Ismene implorando à Antígona que não vá ao encontro da própria morte, ou veremos Hémon suplicando à Creonte que revogue a ordem de morte à Antígona. É natural que isto aconteça porque estamos tocados por esta atmosfera, conhecemos os temas a que nos estamos entregando. Mas eu não falei nada disso antes que acontecesse. Poderia também não acontecer esta identificação e o trabalho resultar igualmente forte.

Até que todo o grupo tenha vivenciado a experiência, não falamos. Aceitamos toda esta qualidade fina de silêncio. Uma vez compreendida a proposta, nada mais há a combinar. É um coro que se move, definindo-se como coro enquanto se move, pelas qualidades que imprime a este mover-se. Apenas ao final de toda esta vivência conversaremos e refletiremos sobre o que se passou, sobre as diferentes experiências, sobre as percepções e o sobre o sentido disto tudo no processo que nos reúne.

E assim, em uma aula de Voz e Expressão Verbal, não fizemos mais do que deixar soar o silêncio. Este é o trabalho mais difícil. Conquistarmos um lugar fora da estridência de nossos hábitos, onde o contato com nossa interioridade possa acontecer. Se agora quiséssemos deixar surgir a palavra, ela soaria de modo muito diferente do habitual e revelaria um campo de ressonância raramente percebido.

Para nós, que somos filhos de todas as urgências, aprender a habitar, a estar onde e naquilo que se está, é um dos trabalhos mais desafiadores.

Penso na extensão dos diferentes “fios” que sustentam nossa estrutura e atuam sobre ela.

Se sou este bípede, esta criatura que escolheu estar sobre dois pés, já tenho atuando em mim duas forças claramente em oposição. Da cintura para baixo sou minha base, entrego-me à força da gravidade, crio raiz, penetro o chão. Minha energia se espalha dos meus pés para dentro da terra em que piso. Da cintura para cima, sustentada por esta base larga, sou aquilo que me conecta com o alto. Sou espírito, sou vontade, sou o desejo de voo, sou a nota mais alta, sou o salto, sou a manhã. Sei o que isso é, já percebi que se estou entristecida ou doente é como se este fio fosse cortado e então eu me deito. E só volto a erguer-me quando, ao voltar a saúde, ao sacudir o que me oprime, encontro de novo a possibilidade de voo. Tão mais fundo eu enraízo, mais alto meu espírito se permite ir. Sou e ajo em relação à economia, à tensão entre estes dois polos: a raiz e as asas. Raiz para criar asas.

Há também um fio estendido entre meu modo de ocupar a cidade, de mergulhar nela e em seus estímulos, e o retorno à morada mais íntima, onde mantenho vivo e realimento meu centro irradiador de energia.

E há ainda a extensão a percorrer entre o trabalho de estruturação de meu corpo com a consciência dos ossos em sua relação com os músculos, com a vitalidade e a força, e a possibilidade de desmoronamento, de desestruturação, de desorganização, experiência sobre a vulnerabilidade e a fragilização.

Extensão entre o sacralizar e o dessacralizar.

Entre a inocência e a responsabilidade.

Entre a escuta e o tomar decisões.

Habitar está no núcleo vivo de todas as possibilidades.

Habitar é de onde eu falo.

Palavras em fuga

1974. Corredores da Faculdade de Letras quando ela ocupava um espaço onde hoje está o Crusp.

Teatro universitário com o grupo de teatro do Cael (Centro Acadêmico da Faculdade de Letras).

Eu dizia o poema Marie Farrar de Bertolt Brecht, poema que sempre me provocou arrepios e com o qual eu me sentia totalmente comprometida. Estava sozinha em cena neste momento.

“Marie Farrar, nascida em abril, menor

De idade, raquítica, sem sinais, órfã

Até agora sem antecedentes, afirma

Ter matado uma criança, da seguinte maneira:"

"A infanticida Marie Farrar", Bertolt Brecht (2000)

As pessoas muito próximas, olhos atentos, uma expectativa em relação ao poema e àquele momento. E eu mergulhei numa espécie de abismo. Fui tomada por um grande vazio. Durou um instante, mas eu experimentei esta suspensão do tempo em que a percepção se espalha por todo o seu ser. Percebi a intensidade de suas presenças e da inquieta vida interior que seus olhos comunicavam. Reconheci a dimensão da responsabilidade que era chamar as pessoas para ouvir você. E me dei conta de que eu nada sabia. De que não tinha direito à tribuna, à palavra, tão ignorante ainda eu me reconhecia. Eu me senti tão pequena. As palavras se desfizeram em minha boca, esqueci o poema. Queria voltar para casa.

Eu disse apenas: esqueci, esqueci.

Fazendo parte de uma das tendências políticas que atuavam na universidade, com a responsabilidade de expressar certos posicionamentos que a representavam, segui tentando articular algum discurso que fizesse sentido nas assembleias, segui tentando contribuir de algum modo com as lutas que era preciso travar; era com palavras que fazíamos isso. Mas minha inocência se havia perdido. Em meu íntimo, eu compreendia que reproduzia discursos, que não era capaz de criar sobre eles. A voz que eu fazia soar não era minha. Eu nada compreendia do emaranhado político que vivíamos. Só o que eu tinha era minha paixão por uma ideia de justiça e por ela eu me disporia a correr muitos riscos. Mas nós não conversávamos, não íamos ao fundo, não nos ouvíamos. Declamávamos nossos discursos ardentes, mas as vozes soavam todas iguais. Eram, portanto, de ninguém. Minha fala cada vez mais distante do meu corpo, minha argumentação precária, quebradiço o fio do pensamento. Mas insisti. Silenciar era compactuar. Então insisti.

1978. Depois de todas aquelas mortes da década de 70.

Sem saber o que fazer diante dos crimes políticos que se pareciam assustadoramente.

Vazio e perplexidade.

Desprovida de palavra e de sentido, eu me perguntei:

O que foi afinal que eu vim fazer em São Paulo?

Lembrei: foi teatro que eu vim fazer. Eu vim à São Paulo para fazer teatro. Eu vim para fazer a EAD.

Naquele momento eu compreendi o que eu não percebera sobre a Escola de Arte Dramática quando abandonei o curso (entrei e saí em 74; por aquilo que entendi ser meu compromisso com a luta política). Compreendi a singularidade da escola. Compreendi porque as experiências que vivemos lá permanecem tão arraigadas em nossas vidas.

O curso investe fortemente no autoconhecimento. Trata-se, portanto, da ação sobre si; de conquistar a integridade possível. De dizer sim a você mesmo e aceitar o duro processo de amadurecimento. De reconhecer sua própria poesia e, a partir dela, os compromissos que você quer firmar. Aceitação da natural precariedade, para estruturar-se. O que de fato comove você, o que o mobiliza e compromete, fazendo-o mergulhar integralmente na experiência. O contato com aquilo que você é. Do tamanho que você é, sabendo que traz em si os que ficaram no lugar de onde você vem. Quebrar a cara. Merecer as máscaras do teatro.

1979. Voltei à EAD. Já à inocência não era possível retornar. Agora eu conhecia minha ignorância, a trava na garganta, o medo de não corresponder, a fala em fuga. Voltei para aprender a falar. Assumir meus balbucios, reconstituir meu corpo, buscar minha integridade. Puxar o fio da raiz e conectá-lo com aquilo que eu havia escolhido ser. Para experimentar a extensão deste fio que reúne o passado e as possibilidades de futuro no corpo vibrátil do presente. Mente, afetos, sexo, imaginário, pulsões, disposição para a experiência.

Não podia imaginar que me tornaria professora disto. Exatamente deste movimento que descrevo: percorrer a imaginária linha em que pulsam os meus ancestrais e a obra que se quer realizada.

É sobre interpretação, é sobre voz, mas o núcleo do trabalho é este:

quem é que fala quando eu estou falando?

Devo percorrer, em atitude de escuta, um período de mais de quatro décadas dedicadas à formação do ator. Memória das experiências que deram forma a este meu corpo. Como um sopro organizador da experiência na sala de ensaio, este lugar da transmutação alquímica em que o ator faz, de seus sonhos, dispositivos de ação sobre si mesmo e sobre o outro: do menino que arquiteta mundos ao intérprete capaz de inflamar-se com não importa que estímulos lhe sejam propostos.

Este recorte de tempo, tomada a distância necessária, permite-me perceber vários deslocamentos do lugar da voz nas diferentes formas que o teatro foi adquirindo. Deslocamentos que são, ao olhar de agora, os problemas que me foram colocados e me desafiaram ao longo do percurso.

.. “ - memória é fluido corporal, circula e entretece, ponteia e pontua, condensa e chove – “

Eleonora Fabião. *A ba o a q u : u m l a n c e d e d a d o s*. 2006.

Nos primeiros anos da década de 70, antes do início de minha formação de atriz, cursando a Faculdade de História, experimentei a efervescência da vida universitária e o impacto de um teatro não oficial mas absolutamente necessário diante do quadro político daquele período em um Brasil que ansiava, ofegante, pelo fim da ditadura. De fato, eu vivenciava, apaixonadamente, o avesso da ideia de formação – o teatro urgente, que não é fruto de elaboração, mas emerge e explode em sua relação imediata com os acontecimentos. Este teatro ruidoso, que podia acontecer em qualquer lugar onde houvesse concentração de pessoas, equiparava nossas vozes inflamadas, nossos apelos, nossos gritos, a expressão grandiloquente de nossos anseios, à sonoridade expandida com que os alto-falantes ocupavam as ruas e as assembleias.

Esta é minha primeira memória de uma voz para o teatro: fazer-se ouvir a qualquer preço. Chamamento. Convocação. Tribuna.

Tempo em que se vivia o sonho de um teatro impossível, aquele que derrubaria paredes, lançaria muros ao chão, corrigiria os erros do mundo, consertaria nossos destinos, traria claridade às relações e não sei que coisas mais se é capaz de vislumbrar aos 20 anos, especialmente na condição de herdeiros das profundas transformações no jogo de forças político-culturais dos anos 60. Não era sobre teatro, era sobre revolução.

Guardo desta experiência a relação direta com o público, a proximidade, o olho no olho, atores e público no mesmo plano, o desejo de instauração de um debate. Muita inabilidade, no entanto, na expressão deste desejo. A fala impositiva deixava perceber que acreditávamos saber mais do que o público. E talvez tivéssemos mesmo mais informação, já que era tempo em que a informação precisava ser buscada, desenterrada. Mas a relação dependia de escuta e a nossa era frágil, fraca, flácida.

Na Escola de Arte Dramática.

Se meus professores de interpretação viviam como eu as inquietações daqueles anos e sabiam provocar, estimular, acordar paixões no exercício do teatro, no trabalho com a voz, fui aluna de Mylene Pacheco. Seu nome até hoje representa um estilo que muitas vezes se confunde, em um grande equívoco, com a própria EAD. No entanto, há quase vinte anos, a perspectiva da experimentação vocal na escola transformou-se radicalmente.

A voz de Mylene, imponente e cheia, era fruto de técnica precisa. Competente e rigorosa, ela acompanhava seus alunos mesmo depois de formados, manifestando orgulho quando correspondiam às suas expectativas de uma voz também potente, distante do universo das ruas e de seu colorido sonoro.

Quando a conheci, no final da década de 70, já se havia criado um vácuo entre as qualidades maduras e indiscutíveis de seu estilo forjado em anos de estudo, trabalho e certezas e as necessidades ainda sem definição, ainda geradoras de mais perguntas que respostas, de um teatro faminto por naturalidade e por conexões, na ação e na subjetividade, mais claras entre ator, personagem, espetáculo e público. Sobretudo a relação com o público estava sendo repensada: era preciso estabelecer uma nova conversa. Era preciso, de fato, dar início a uma conversa.

A impostação vocal servira e continuava a servir a um teatro de palco italiano, atores de frente para o público, porém num plano mais alto, separados, atores e público, por um vazio e uma diferença de altura que delimitava exatamente o lugar de cada um.

Criara-se portanto este vácuo. De um lado, o palco ocupado por deuses e heróis, ou, ainda que homens, habitantes de uma espécie de limbo em que nossa precária humanidade não tinha lugar. De outro, a voz natural, cotidiana, do cidadão que agora estava decidido a ocupar o palco. Este cidadão despojado, avesso do herói, do tamanho de suas incertezas e inquietudes, transformou a cena buscando uma relação de intimidade consigo mesmo e com o seu público na expectativa de compreensão do significado de suas próprias ações e no enfrentamento imediato de suas contradições. Este cidadão tinha agora os pés na terra, como os homens que compunham o seu público.

As grandes mudanças que se sucediam no modo de ocupação dos palcos aumentavam a distância entre a preparação vocal como a recebíamos e as necessidades da nova cena.

O Teatro de Arena já havia alterado a relação do ator com o espaço, com a dramaturgia, com a dicção, com o modo de apropriação dos significados e, mais que tudo, com o público. Um pequeno espaço circular onde atores e espectadores permaneciam frente a frente, respiração contra respiração. Um risco novo e muito próximo para o espectador. Outra poética. Outro entendimento das possibilidades do encontro que o teatro favorecia, ocupada agora com os temas de uma realidade imediatamente identificável e de seus desdobramentos em perguntas e provocações, cujo sentido primeiro era evidenciar as forças em luta no país.

Boal, Vianinha, Plínio Marcos, Ruy Guerra, Chico Buarque articulavam em seus textos uma voz conectada com o presente e de identificação imediata com o público. Amadurecíamos nossa consciência de sujeitos históricos e reconhecíamos a absoluta necessidade de fazer escolhas.

O Teatro Oficina criara novos paradigmas, desmontando estruturas, abrindo o espaço do palco para a manifestação das urgências de seus atores -cidadãos-criadores. O deboche, a desobediência civil, o abandono dionisíaco, a retomada da antropofagia, o ultrapassamento das normas, o desvendamento, pela farsa da farsa imposta pelo poder, o desnudamento físico e moral, os cantos, tudo solicitava uma nova escuta. Corpos livres, dançantes, anárquicos. Um convite à festa, à aceitação da vida e suas pulsões, à teimosa e persistente alegria, ao exercício da liberdade de ser e manifestar-se diante e

francamente em oposição aos valores que sustentavam moral e politicamente o já insustentável quadro sócio-econômico vigente.

Dois caminhos vigorosos, cheios de energia vital, que faziam soar uma voz na qual já nos podíamos ouvir e anunciavam uma possibilidade de contato com nosso próprio ritmo interno, com nossos fluxos de pensamento, com o resgate de nossa história. Nossa língua em busca de uma nova articulação, com o compromisso de uma atitude cênica singular constituída no jogo político das forças que se reconheciam e se enfrentavam.

Corpos poéticos que se queriam capazes de fazer reverberar a gama imensa de contribuições culturais deste Brasil de dimensões continentais, cuja língua resulta da confluência de índios, negros, brancos imersos em diversas realidades geográficas, históricas e sócio-econômicas. Desejo aberto de compreender quem é este homem que luta em seu aqui e agora para manifestar-se, para se fazer ouvir.

Antunes Filho começava a varrer do palco tudo o que não fosse corporificado por seu ator, fazendo surgir uma poética caracterizada pelo corpo a corpo diretor/ator, recusando a já antiga impostação vocal, mas dando origem, paradoxalmente, à sua própria impostação, sua inflexão característica, fruto das experiências que realizava com atores jovens.

Tínhamos sido tocados pelas notícias das vivências libertadoras do Living Theatre. Tínhamos sido estimulados ao exercício de nosso direito à vertigem e ao extravazamento, ao prazer e à erotização da cena.

De muito longe, tudo ainda parecia muito distante, escutávamos o eco das experiências de Grotowski e seus atores do Teatro Laboratório em busca da experiência do *sagrado*, do extra-cotidiano; desejo de ir ao limite do físico, do visível, para conquistar seu ultrapassamento, para alcançar dimensões mais sutis, reveladoras do espírito que os movia a investigar. Experiências que os tornavam capazes de grande potência expressiva em seu esforço para provocar uma espécie de renascimento do ator e potencializar o encontro com seu público, que se ia reduzindo em número para potencializar o encontro, a partilha da experiência ritualística.

Estudava-se Brecht procurando compreender como deixar que a presença, o espírito crítico do ator, percorresse o texto escancarando suas contradições, seus compromissos, evidenciando os diferentes pontos de vista nas diversas camadas do texto; deixando à mostra os mecanismos de construção da cena, colocando em primeiro plano um chamamento à reflexão. O ator faz perguntas, traz problemas a serem resolvidos pelo público. O ator fala com o público. Estabelece uma conversa: todos no mesmo barco cujo casco já tem fissuras.

Nos toca-discos, desde o final dos anos sessenta, a Tropicália explodia irreversivelmente a idéia de pureza de qualquer linguagem, anunciava nossa completa mestiçagem, retomava musicalmente o exercício da antropofagia e levava ao palco corpos erotizados, por si mesmos musicais em seu despojamento, em seu colorido vibrante, na livre expressão de seu prazer e sua libido, na sensualidade de suas provocações, no despudor dos movimentos de seus quadris, em sua afirmação do ser vivo, do ser humano e vivo, do viver e deixar viver ("O seu amor / ame-o / e deixe-o / ser o que quiser / ser o que

quiser “, cantavam Os Mutantes.) E a doçura, também ela desorganizadora, sobretudo no homem, a aceitação do feminino em si, tão socialmente incômoda por propor um novo jeito de habitar corpos e desejos.

E isto acontecia na televisão, entrava nas salas das casas Brasil afora. Lembro perfeitamente do impacto (e de minha alegria) em Caxias do Sul na primeira vez em que Caetano Veloso cantou com a boca pintada de vermelho. Será que nós já entendemos de fato a prisão do Caetano?

Estes corpos vocais, estas experiências de linguagem que riscavam novos contornos para a boca dos intérpretes, ou um novo sentido para a palavra *boca*, para a palavra *palavra*, para a palavra *fala*, para o verbo *dizer*, seriam depois, já conhecemos isto por demais, violentamente silenciados pela ditadura e por todas as suas formas de censura.

A fala que se vinha articulando pelo embate de ideias e pela intensa troca com o público foi forçada a transformar-se em um jogo de sussurros e silêncios, em mensagens que se procurava comunicar pelas entrelinhas em textos que eram emudecidos, desfibrados, antes de alcançarem o público.

Lembro dos anos que se seguiram àquele golpe como um período em que nós parecíamos não habitar nossos corpos. Éramos pura ideia. O corpo era a matéria que lançávamos à fogueira de várias formas de vida, de luta ou de morte, sem qualquer sentido de economia.

O corpo era veículo para o exercício das ideias mais ou menos românticas que éramos capazes de produzir. Quero dizer que o corpo não era algo pelo qual nos sentíssemos responsáveis. Nossa responsabilidade de cidadãos em luta, permanentemente em choque, era a responsabilidade do ato com sentido imediato e público. Era a responsabilidade de fazer escolhas lançando o corpo à ação, ainda que o preço fosse excessivo, ainda que a vida estivesse em jogo.

Foi com este corpo em desordem e altamente inflamável que vivenciei meu primeiro contato com a ideia de que a voz podia e devia ser pensada, trabalhada, educada. Potencializada não pelo volume, pelos gritos ou pela contração dos músculos, mas pelo reconhecimento de uma dinâmica de expansão no e do próprio corpo.

Mas vivi, com minha geração, um desinteresse, quando não recusa, pelo trabalho com a voz. Como se ele representasse um peso, uma espécie de fardo, uma ligação com um passado imobilizado em uma vitrine. O passado nos interessava como energia para o movimento, como instrumento para a leitura e compreensão das contradições do presente, como obrigação nossa de denunciar os horrores que a história oficial insistia em camuflar. Nunca como estilo de representação. Nunca como regra de conduta. Trabalhar a voz confundia-se demasiadamente com impositação. E impositação parecia próxima demais da ideia de falseamento, de mascaramento, atitudes com as quais se exercia (e se exerce) o poder. Era o desmascaramento que nos interessava.

Não sabíamos ainda, não pensávamos sobre isto, mas este grande desconforto em torno do trabalho com a voz talvez fosse o primeiro sinal da compreensão de que voz não é instrumento, mas identidade.

Não está a serviço, é. Pode o homem ser instrumento de si mesmo? É o homem uma coisa e sua voz outra, que não ele mesmo?

Talvez este desinteresse fosse um trabalho, inconsciente ainda, de recusa à voz- coisa, despersonalizada, serviçal.

Percebíamos o miúdo alcance de nossas vozes, mas precisávamos dar passagem a uma nova sonoridade. Que apenas intuíamos. Nós a desejávamos comprometida com as urgências, com a descobertas das frestas por onde se podia ainda soprar uma voz que nos representasse. Sopro, coisa viva.

Líamos Artaud.

Parece-me natural que o desmoronamento dos projetos revolucionários e o silêncio dos anos subsequentes despertassem um grande fascínio pelo sopro devastador e visionário de Antonin Artaud, este atleta dos afetos que desmembrava a palavra para descobrir o que havia nela além do significado imediatamente reconhecível, desarticulava sentidos para revelar o inusitado, entregava seu espírito nu à mais profunda e dolorida visceralidade e afirmava o direito ao delírio e ao livre encadeamento de ideias, pensamentos e atos humanos.

Experimentávamos, no imaginário despertado por seus textos escritos à fogo, o fascínio pelo dilaceramento e transfiguração da linguagem falada e pela explosão dos significados para acordar nossos sentidos amortecidos pelo hábito e pelas atitudes servis. Novas possibilidades de apreensão e leitura eram percebidas ou pela ação com o material concreto dos fonemas e sílabas ou pelo valor mágico e poder de encantamento dos sons que se iam transformando em mantras. A queda no vazio e o esfacelamento das palavras - e eram muitas e tão bonitas - com que inventávamos um mundo livre e belo e bom exigia agora uma outra linguagem, outra vez viva e, com ela, um novo jeito de inscrever nossa presença no mundo. Precisávamos aceitar a realidade tão poderosamente múltipla, tão brutalmente difícil de ser compreendida. Era preciso buscar novo sentido para a palavra transformação. As vísceras expostas de um Artaud, mais imaginado que compreendido, pareciam a única linguagem capaz de dar voz ao espanto e à perplexidade em que estávamos mergulhados.

Com todos estes sons e ruídos no corpo e na cabeça, era possível reconhecer e admirar a potência, o alcance, a clareza, a bela ressonância das vozes de Mylene, mas sentíamos desconforto com a falta de naturalidade daquela expressão, com a padronização da entonação e, principalmente, com a ausência de contato daquela técnica com a experiência da coisa dita, com as emanções do ser mesmo do intérprete. Tratava-se de um modo de dizer, não de uma experiência ou emoção estética. A abordagem dos textos clássicos com os quais incorporávamos nossas vozes criava antes vazios de significação do que ação vocal efetiva, tanto em nós mesmos como na relação com o público. Este modo de considerar o trabalho com a voz como uma técnica inocente de qualquer valor ideológico era por si mesmo comprovação da curvatura ideológica a que este pensamento servia.

Havia um modelo e um objetivo: a voz capaz de ocupar as grandes salas de espetáculo.

Conheci portanto a impostação vocal a partir de uma série de procedimentos que deveriam dar ao ator a condição de ocupar os espaços de um teatro de 400 ou 500 lugares. Voz quase sempre pensada como potência, trabalhada a partir de leituras cantadas que objetivavam fortalecer os apoios e tornar disponível a musculatura, abrir espaços dentro da boca para soar as vogais e avolumar as ressonâncias. O que, de fato, resultava em uma voz potente e cheia.

O outro trilha a seguir era a dicção propriamente, entendida aqui como articulação, precisão da emissão, sobretudo das consoantes. Os exercícios com os fonemas, as sílabas, o fortalecimento dos lábios e da língua, a agilidade.

Eu reconhecia a qualidade que estes procedimentos traziam à mecânica da produção do som e à ocupação do espaço. Tanto assim que nunca abandonei estes objetivos. Mas eu os persegui por dinâmicas muito diversas. Porque ali na escola, na passagem dos anos 70 para os 80, eu experimentava a estranheza de não me reconhecer, a mim e aos meus parceiros, no resultado grandiloquente produzido por esta prática. Ela parecia acontecer independentemente da vida interior do sujeito. Este, mais do que se reconhecer, perdia-se na repetição monótona dos exercícios ou na reprodução de um modo, de uma forma do dizer.

Assim, vivíamos uma coisa curiosa. Nas aulas de voz fazíamos exercícios de voz. E nas aulas de interpretação fazíamos teatro. Os professores que me dirigiram na escola jamais solicitaram nossas vozes impostadas. Muito ao contrário, eles estimulavam a vivacidade, a naturalidade, a intensidade na expressão dos afetos, o reconhecimento da alteridade e o jogo das relações. Eram cada vez mais evidentes as fraturas daquele modelo de impostação e a necessidade de novos caminhos de vocalização e escuta.

Fato é que havia um espaço a ser preenchido. Qual seria o trabalho com a voz que responderia às novas exigências estéticas?

Penso que foi na passagem dos anos 80 para os 90 que começaram a ganhar corpo entre nós experiências em torno de uma voz que se procura orgânica, identificada com o indivíduo que, ao falar, amadurece seus laços com o outro, assume a responsabilidade daquilo que diz e define o espaço que quer ocupar. Esta “propagação volumétrica da voz” (Dal Farra), capaz de conquistar novos percursos internos, modificar nossa relação com os espaços que ocupamos e em relação aos quais nossa presença se define e trazer à vida sentidos adormecidos chamando-os para a fruição do presente, foi se articulando devagar e conquistando seus próprios contornos a partir de trabalhos de autoconhecimento e investigação de dinâmicas de dilatação e ultrapassamento dos limites cotidianos de recepção e ação.

Estávamos em busca de experiências de delicadeza e profundidade, de um contato corajoso com nosso próprio vazio, agora que os sonhos iam ruindo à nossa volta. Queríamos intimidade com nossos desejos mais fundos, começávamos a acreditar na possibilidade do teatro de nos colocar em contato com uma possível verdade interior. O retorno à casa. A maturação de cada um. A possibilidade de transformação consciente. A lenta elaboração da personalidade, o desejo de expressar as sutilezas do espírito humano. E isto só poderia ser alcançado a partir de uma conexão com os espaços interiores, tanto físicos como afetivos. Era preciso abrir vastos espaços escavados dentro, não mais apenas por esforços musculares

ou pela repetição de uma mecânica, mas fazer aflorar, no próprio exercício, o imaginário de cada um, as poéticas pessoais, singulares, expressões do campo dilatado dos afetos. A investigação de um corpo igual apenas a si mesmo era um chamamento a todas as cordas sensíveis que se intercomunicam e se entrelaçam em um sujeito no fluir de sua comunicação.

O modelo, a imitação vocal, entrava também em forte contradição com o homem que éramos dentro da tormenta, com o homem a quem queríamos dar voz ao ocupar o palco e, sobretudo, com o homem que desejava ser eficaz ao manifestar-se frente à turbulência das contradições.

A voz, a palavra falada, vivia seu momento de introspecção, de introversão, acuada, com um lugar secundário, de coadjuvante nas experiências profundas, nos largos passos que a dança e o que chamávamos de “expressão corporal” vinha realizando. Sonorizávamos dinâmicas, vocalizávamos, soávamos ora tímida ora visceralmente nossas paixões, mas, pobres de técnicas que sustentassem a ousadia da experiência, ou ficávamos vocalmente aquém dela, portanto sem integridade expressiva, ou feríamos sem piedade nossas pregas vocais e os tímpanos e paciência dos espectadores.

Concluí a escola assim, cheia de perguntas. Todos os desejos. Nenhuma resposta à vista.

Quando comecei a dar aulas de interpretação era tempo de um grande silêncio dramático (vitória indiscutível da ditadura e da sua legítima filha: a auto-censura) e de um vazio filosófico (fruto das notícias terríveis de que a esquerda real não se parecia nem um pouco com o projeto arquitetado).

Esvaziada a tribuna e a radicalidade das experiências, os espetáculos vão se sucedendo cada vez mais estetizantes, em corpos fortemente expressivos mas quase sempre mudos. E nosso teatro permanece por muitos anos sem voz identificável, como nós mesmos aliás, cidadãos sem cidadania.

Foram anos sombrios para o trabalho com a voz. Que movimentos podia ou devia a voz reverberar, quando estávamos perplexos e nossa fala, nossos gritos e nossos silêncios eram muito mais resposta imediata aos golpes do que elaboração criativa? Foram anos em que as experiências viscerais do corpo eram a entrega à luta ou à vertigem. O corpo real, palpável, consciente, sobre o qual se tem responsabilidade, ainda não era um fato. Ou couraças, formais ou interiores, ou caos e feridas fundas.

E, sobre tudo isto, o mar de perplexidade com as primeiras notícias sobre a Aids. E a necessidade de, outra vez, rever corpos e comportamentos.

Nossa vulnerabilidade começou a se fazer mais interessante que a voz potente, redonda, cheia. A voz educadamente impostada, obediente, parecia mais uma imposição, mais uma violência.

Que voz pode dar passagem à mais frágil, vulnerável e quebradiça das criaturas?

Eu já havia compreendido que não há neutralidade possível no trabalho com a voz. Compreendi que *técnica* não corresponde a um conceito geral, mas se aplica a um recorte de procedimentos com objetivos definidos e tão estéticos quanto políticos. E que voz era outra coisa. E que eu não sabia o que ela era.

Mas desejava saber.

Com os primeiros passos de uma difícil e discutível democracia, a lenta elaboração de um corpo novo, do país, do homem, de sua arte, de seu teatro, de uma voz possível para este ser que se queria novo e apenas começava a se conhecer em todos os aspectos da vida, tratou-se de abrir um plano de consciência e responsabilidade tanto pública quanto pessoal.

E aqui eu comecei a vislumbrar um caminho.

Conquistas importantes se haviam realizado no estudo dos corpos em movimento. A dança não só permanecera viva, como amadurecera e alargara seu campo de investigação e tanto se realizava na cena como se percebia. A dança pensava-se. De sua preparação que primeiro objetivava o aprendizado de sequências codificadas de movimentos para a constituição de um corpo potente sim, mas plástico, articulado, poroso, vibrátil, permanentemente aberto aos estímulos, enraizado em seu universo afetivo e cultural, foram incontáveis as contribuições.

As salas de ensaio ficaram cheias de esqueletos e livros de anatomia. O conhecimento científico da estrutura e das dinâmicas do corpo, a aproximação ao mundo da fisioterapia, da neurologia, a relação entre ossos, músculos e vísceras e a integração destes sistemas numa dinâmica única invadiram as salas de dança e alteraram completamente a perspectiva dos estudos sobre o corpo cênico.

O corpo procurava perceber-se em dinâmica de autoconhecimento, em exploração das possibilidades abertas pelos grandes desafios estéticos e pelo desassombro sexual das duas décadas anteriores. O intérprete tomava para si a responsabilidade sobre seu corpo.

A aproximação das filosofias e práticas orientais ampliou nossa consciência do indivíduo como ser íntegro, conectado a seus centros vitais tanto quanto às forças, não mais só políticas, que atuam sobre ele.

A consciência de que a própria ocupação do espaço é gesto tão expressivo quanto político aprofundou a responsabilidade do ator sobre a cena que passa a resultar do compromisso de todos os aspectos do ser do intérprete no mundo.

O próprio conceito de corpo deixou de ser o de um instrumento do sujeito, compreendendo-se, enfim, como sujeito ele próprio. Senão, quem é o sujeito que dele se diferencia?

Quando Kazuo Ono esteve no Brasil pela primeira vez, vivemos o impacto da ação do tempo gerando um corpo tão expressivo que nenhuma ação humana poderia alcançar. E vimos, perplexos, como nossa própria ideia do corpo dançarino era limitada e opressiva. Em Kazuo, nem o corpo ideal do bailarino, nem o bailarino a serviço de uma composição imaginada fora dele. Mas experiência do presente, silêncio de uma eloquência comovente, entrelaçamento do corpo ao tempo, a vida em processo revelando-se no instante mesmo da comunicação. A história daquele homem e de sua gente expressa nas marcas de seu corpo revelado. Agia o tempo sobre o indivíduo. Era o tempo o tema, a surpresa, o

mistério. O bailarino disponível, entregue, humilde às forças que ele não pode comandar. O corpo, em seu silêncio, na imobilidade, narra.

E então, Pina Bausch. Trazendo a primeiro plano as características pessoais, únicas, idiossincráticas, as contradições, a experiência singular de cada um de seus bailarinos furiosos, ainda quando clássicos. A cena como produto da investigação sobre a vida que nutre e sustenta as ações. A palavra constituindo-se no instante mesmo da descoberta, misturando-se ao ato de concepção da cena. E a qualidade de interpretação intimamente associada à capacidade de reagir, com abandono e inteireza, às perguntas com que Pina os desafiava. O improvável, os contrastes, a falha, o risco, as fragilidades expostas.

O imponderável - o que não se pode pesar, o que não se pode avaliar - ganha o primeiro plano na cena.

Não seríamos mais os mesmos. Kazuo e Pina foram ventanias. Sua passagem fez voar chapéus, arreventou fechaduras, destelhou casas e balançou fortemente nossos alicerces.

A música também vinha popularizando experiências radicais de desconstrução dos conceitos tonais, aproximando-se de outros modos de pensar-se e produzir-se, tanto novos, como resgatados de culturas antiquíssimas.

A ciência reconhecia a inteligência das emoções e dos sentidos. E compreendia a pele como um órgão receptor e transmissor de grande quantidade de informações.

E o próprio espaço do teatro, que já havia sido fortemente discutido nas décadas anteriores, guardava a memória, o desejo e as inquietações que forçavam seus limites, suas paredes, seus conceitos, sua poética, para além das clássicas salas de espetáculo.

O lugar onde o teatro se realiza no Brasil é certamente um de seus aspectos mais dinâmicos e ousados. A casa do fazer teatral vê cair suas paredes e passa a confundir-se com a própria cidade.

Compreendi que era preciso reencontrar os princípios elementares do pensamento de meus mestres, como a dança continuava a fazer com os princípios do balé clássico, e perceber como reagiam no contato com as múltiplas desconstruções e ousadias que ganhavam a cena.

Era preciso identificar que novos objetivos poderiam guiar as investigações com as vozes do ator, agora que o intérprete devia fazer-se capaz de responder aos mais variados estímulos e desafios, tanto na maneira de fazer contato com sua interioridade, como no modo de expandir-se para penetrar horizontal e verticalmente a cidade e dar voz a seus ângulos mais surpreendentes.

O corpo deseja o risco, lança-se a ele, e recorre agora à ciência disponível.

Posso ver um grande arco se desenhando da década de 80 para cá. Em minha formação, pensava-se em “voz do personagem” como algo que precisava ser buscado fora do ator. Como se o personagem tivesse uma existência real, própria, não poética. Como se devêssemos sair à procura desta voz hipotética para depois “imitá-la”, ao invés de oferecer possibilidades ao corpo de angulações, desvios, mudanças de

ritmo, dos tempos da respiração, de forma a deixar-se surpreender pela sonoridade resultante, fruto de frequências inabituais encontradas no jogo com os estímulos.

Meu primeiro movimento foi compreender que a voz de um personagem surgia como resultado da fricção entre o material poético a ser trabalhado e o alcande real do ator em habitar um corpo em organização óssea e muscular diferente da programada em seu cotidiano. Mas também orgânica, também plástica, também atravessada por sensações, sentimentos, dinâmicas internas resultantes não de uma forma que se fixou mas de um corpo em viva transformação. Digo isto em contraposição às “nuances”, estes falsos coloridos com que o ator quer “melhorar” a dicção de um autor. Poucas coisas brutalizam mais um texto do que esta prática. Estas “nuances” quase sempre aparecem quando não se sabe ler o poeta. Penso que é preciso contrapor a esta voz-fruto-de-uma-ideia um redimensionamento da própria pessoa ao colocar-se na situação poeticamente enunciada. “Imaginar” com o corpo todo.

Para se conquistar este corpo sonoro, vivo, este corpo que já não quer “imitar” uma voz inventada a partir de preconceitos e fixação de papéis (a voz do velho – quase sempre velhíssimo; a voz da jovencinha – quase sempre infantilizada; a voz do homem viril – quase sempre grosseira; a voz sensual – quase sempre vulgar; e tudo aquilo que conhecemos à exaustão), construída por procedimentos unicamente mentais, foi preciso trabalhar sobre a unidade que o corpo é, sobre qualidades de movimento, dinâmica dos impulsos, aceitação do peso, exercícios em torno da leveza, exploração de apoios, enfim, foi preciso estudar o corpo humano enquanto matéria vibrátil atuada pelos acontecimentos, reais ou imaginários.

Em paralelo às aulas, onde o contato com os alunos e suas dificuldades multiplicava as perguntas, procurei fazer eu também aulas de voz. Mas só havia aulas de canto. E ali também eu reconhecia uma espécie de falta. Eu parecia dever sempre imitar alguém. Cantar como um outro. Produzir sons e alturas e intensidades sem reconhecer nelas o meu corpo vivo. A sensação era a de estar sempre aquém, de estar fora, de ser inadequada para aquilo que estava sendo proposto. Nunca a pergunta: *o quê* canta em mim quando eu canto? Ou *quem* canta em mim quando eu canto? Ou *o quê* move esta canção?

Tom Zé, em “Tropicalista Lenta Luta”, descreve seu esforço para conquistar uma voz própria e, com a palavra do poeta, penso explicitar melhor estes sentimentos. A partir da expressão “limpar o campo” que ele encontra em uma matéria sobre fotografia em uma revista semanal, ele instaura seu modo de articular a “des-canção” e diz:

“Compreendi, eis o que eu queria: limpar o campo. Limpar a canção deste

CORPO-CANCIONAL

Um útero cósmico. Era uma montanha virgem, corpo de pedra incrustado de musas. Toda a sua matéria era constituída de inspiração. E a emoção lhe palpitava na superfície. Das fendas saíam soluços, rachaduras vertiam lágrimas, ventanias lamentavam ais. Ali nasciam e eram amamentadas as canções. Esse corpo-cancional ficava em lugar

intangível. E quem colhia as canções? Quem? Metafísica por demais vultosa para nossa especulação em Irará.

Era o que eu precisava fazer: fugir desse corpo-cancional e tentar uma cantiga feita de outra matéria, de outra substância. Percorria-me o sentimento de que nisso se continha o pecado e eu tinha medo dos olhos dos deuses. Mas se queria cantar e não podia, se não tinha o dom de cantar ao modo e ao gosto da época, eu tinha de correr qualquer risco.”

“Minha quimera de fazer uma des-canção não aludia à canção em si, era só um artifício para eu poder cantar sem ser cantor. E, vá lá, era a truculência da fera abrindo um buraco no mundo.

Esse buraco, eu queria achar na cantiga: existir. Uma antena ontológica para pendurar o ser. Recusado pela família, eu aspirava viver na forma de som e palavra que, entrando como sutil matéria pelo ouvido do outro, do possível ouvinte, pudesse resolver em sua decisão: “Ele é, o excomungado filho de seu Éverton existe.”

Tom Zé. Tropicalista Lenta Luta (2003: 23-24)

O desafio era permanente. Porque os alunos eram intensos em seu voos corporais, respondiam prontamente aos estímulos com graça, intensidade, reagindo por vezes visceralmente; seus olhos expressavam compromisso com a ação e seus objetivos. Mas quando o texto entrava em jogo, o que se via era um desmoronamento tanto físico quanto afetivo daquilo que se desejava alcançar e comunicar, abria-se uma fissura que desintegrava o tecido expressivo. E a poesia escorria por nossos dedos. Essa fissura passou a ser meu desafio.

Foi no trabalho com o corpo, nas aulas de dança, que compreendi o que precisava ser feito. Ou, pelo menos, o que eu poderia fazer. Percebi como a dança moderna e, depois, a contemporânea, se apropriavam das possibilidades abertas pelo balé clássico, utilizando seu rigor, vigor e força, não mais para a repetição de movimentos codificados, mas para a abertura de passagens interiores, de trilhas que conduziam o intérprete ao desconhecido de si, à exploração de seu mundo afetivo, às pulsões de um homem que se fazia artista na medida de seu entrelaçamento aos acontecimentos de seu tempo. Um homem inteligente, afetivo, sexual, atravessado por linhas de força vindas das mais variadas direções.

Compreendi que a voz cheia, redonda, apoiada em uma musculatura forte podia fazer-se maleável, surpreendente em seus percursos, desvendando regiões intocadas do ser ou emudecidas há muito tempo.

Compreendi que fazer soar este corpo inexplorado, em seu campo vibratório que o lança para além de si mesmo, para além do visível, com a liberdade de quem não determina o ponto de chegada, podia levá-lo à experiência de uma sonoridade mais funda, mais próxima às raízes, capaz de fazer ecoar sinais ancestrais, sinais da origem de cada um, sinais de seu território. A voz passava a conter uma ideia de pertencimento e se ia fazendo capaz de despertar e flexibilizar tanto os músculos enrijecidos como os apáticos e hipotônicos.

Longe de um modelo imaginário de bela voz, queríamos agora conhecer a integridade de nosso corpo vocal e o coro íntimo formado pela diversidade destes seres e vozes que nos constituem e determinam a potência e riqueza da voz individual.

Busquei eu também os livros de anatomia e fisiologia, os esqueletos, as colunas, os crânios. Compreendi a relação entre os ossos, sua dinâmica de sustentação e flexibilização do corpo. Estudei o direcionamento dos feixes musculares e a conseqüente precisão e economia dos movimentos. Reconheci a característica elástica de músculos e ondas sonoras, a forma e a função do diafragma e a ação que ele desencadeia no corpo inteiro.

Utilizei a consciência anatômico-fisiológica para investigar, abrir e percorrer os caminhos interiores.

Compreendi a importância dos apoios, não só em relação ao chão, às alavancas e às forças de oposição que permitem a abertura de espaços internos, íntimos, e sustentam a dinâmica dos impulsos, como também os que estão ao redor, como o olho do parceiro e, sobretudo, o foco.

Experimentei a dilatação dos trilhos percorridos pelo ar e a conseqüente liberação dos fluxos de energia. Pratiquei a reverberação dos sons em profundidade extra-cotidiana. Explorei a consciência de que somos, sempre, multidimensionais. De que o menor gesto que realizamos acontece em 360 graus. Somos portanto este volume; nada no humano é plano, nada é um traço, nada acontece em uma única direção. Entendi como se movem as pregas vocais e a delicadeza de ação que elas exigem: aproximação suave, jamais golpes secos. Observei e meditei sobre os seios paranasais e a inter-relação de todos os orifícios da cabeça, fazendo dela este grande e privilegiado ressonador. Compreendi que todo o corpo vibra, soa, aceita e conduz as ondas sonoras. Que todas as regiões de nosso corpo se oferecem como ressonadores, como amplificadores, permitindo diferentes formas de contato com o universo interior, diferentes sensações, diferentes formas de entrega.

Vibração, ressonância, reverberação. Sexualidade, afetividade, inteligência.

Fluxo contínuo entre a cabeça, o coração e o ventre. Unidade do ser sustentada por este fluir permanente e pelo jogo de oposições entre as diferentes formas de energia que constituem o humano.

Experimentei vogais e consoantes. Conheci suas funções na estrutura da palavra. Vogais, em sua ilimitada plasticidade e em sua natureza vibratória capaz de provocar um estado de comunhão entre os jogadores. Consoantes, em sua capacidade de apoiar, cortar e impulsionar o movimento dos sons dentro da boca considerando as direções que melhor conformam cada som desejado.

Con-soar:

Permito que meus lábios, dentes e língua, nas diferentes formas de contato que realizam entre si, formulem, apoiem e preparem o instante do corte.

Convido meus lábios a se unirem em um beijo para dizer o “m” de mãe ou o “m” de mar. Quase arredondo o peito e faço ceder o anel escapular.

Percebo como os lábios explodem precisos para formar o “p” de pai. Coluna vertebral: pai.

Reconheço como o “f” de força, fogo, faca, fúria, convoca minha própria força e fúria e estimula meu fogo.

E assim as percorremos todas. Perguntando a elas o que dizem, escutando como o “n” nina, como o “v” faz soprar o vento. Outra vez crianças. Descobrimo a fala. Enchendo a casa de curiosos sons.

Vogais:

Mananciais de água a escorrer e preencher as formas do corpo, inundando-o, ultrapassando-o, até que se desfça a clareza dos contornos do corpo porque já não se pode determinar onde ele termina ou como nossa energia se confunde com a atmosfera.

A natureza de cada vogal é infinita; o que determina seu fim é a natureza finita de nosso alento. É o tempo de nossa expiração que define a curva de permanência e suspensão de uma vogal. Ela poderia durar indefinidamente.

Enquanto a vogal vibra em você e, a partir de você, no espaço que ressoa com ela, seu conteúdo espiritual vai se revelando. Uma vogal saindo de dentro da outra, uma vogal transformando-se em outra. Vogais abertas, luminosas, revelando espaços inexplorados da espiritualidade. Vogais escuras, soturnas, revelando a batida funda dos lugares subterrâneos e primitivos.

É mutável: emana afeto, clareza e calor; sabe chamar, aproximar. Mas pode fazer-se lâmina gelada; expulsar.

Soltar a mandíbula, flexibilizá-la, liberá-la da mordida apertada pela raiva contida, pelo sentimento de inadequação, pelas humilhações. Ir ganhando devagar espaço entre as arcadas, pedir licença e avançar; perceber os dentes quase cerrados pelas coisas que teriam sido ditas mas ficaram presas entre eles e abrir, abrir, abrir a boca; reconhecer o espaço, a delícia do bocejo largo e fundo, o suspiro com grande alívio vindo da região mais íntima do ser. Desfazer o traço enrijecido dos lábios no sorriso permanente, subserviente e bem comportado, como a pedir insistentemente desculpas. Boca que só conhece sua extensão horizontal achata o arco do palato; mas ali, ali dentro, a boca é um mundo. Faço ceder portanto a mandíbula (nunca um esforço de mandíbula; ela apenas cede) e, em oposição a ela, faço ceder - para o alto - o céu da boca. Permito que seu grande arco seja sustentado. Cúpula. Catedral. Abóbada acústica. E provooco pequenas explosões com os lábios para o interior da boca redimensionando este microcosmo. Ganho para mim a boca toda: este lugar de passagem entre o ser e o mundo.

“Na língua que falo, precisa Cixous (Hélène), “ressoa a língua de minha mãe, menos linguagem que música, menos sintaxe que canto de palavras”. O vocábulo não só precede o semântico, mas permeia todas as línguas e excede os códigos da linguagem:

Cixous Há uma língua que eu falo, ou que me fala, em todas as línguas. Uma língua ao mesmo tempo única e universal que ressoa em cada língua nacional quando são os poetas que a falam. Em cada língua flui leite e mel. E nessa língua, eu sei, não tenho necessidade de entrar: ela brota em mim, flui, é o leite do amor, o mel do meu inconsciente. É a língua que as mulheres falam quando não existe ninguém para corrigi-las. “

Vozes Plurais, Adriana Cavarero (2011: 169)

Estamos de pé, em círculo. Enraizamos, alargamos nossa base (quadril, coxas, pernas, pés) e expandimos para o alto. Cedemos os ombros, abrimos espaço entre as escápulas (nossas asas abrindo-se). Dilata-se o anel escapular. O trabalho que fizemos com a respiração e com a ocupação do espaço faz com que nossa energia esteja pulsando em todo o corpo; nossas extremidades estão porosas. Os limites entre as linhas de meu corpo e a atmosfera estão esfumados, diluídos; a pele respira e comunica sua vibratibilidade. O círculo formado reúne e constitui o *um*. E então vocalizamos. Expandimos o redondo de nossa boca e soamos; percorremos as vogais, desenhando-as precisamente com nossos lábios. Percebemos que todas elas são puro espaço; espaço que se vai transformando a partir dos desenhos que os lábios traçam. E, ao mover dos lábios, tudo se modifica dentro da boca. Entre as arcadas há sempre uma oposição, uma (mais consciência que força) de sustentação, de forma que mesmo nas vogais que aparentemente pedem menos espaço, como um “u”, por exemplo, haja possibilidade viva de expansão. Vibro cada vogal no tempo de uma expiração, deixo que dure o tempo do conforto, uma onda, um tempo que reconheço como meu tempo. Antes que eu termine, outra voz desliza sobre a minha. Por um momento, nossas vozes são uma única voz. Então cessa a minha; a outra permanece soando. Outra, mais uma e ainda outra penetram e ressoam pela sala. Seguimos assim, água esparramando-se. Nós, uma mesma água. Está constituído o coro. A partir de determinado momento, vocês se desprendem completamente de mim e de minha condução. Mais vozes, muitas vozes deslizam sobre as outras, diferenciam-se e seguem. Vozes em fuga. Enche-se o rio. Cada um é sua própria voz e é o corpo do rio que se move, grosso, farto.

“... a ressonância é musicalidade na relação, é unicidade da voz que se dá na ligação acústica de uma voz com a outra. É a troca vocálica em que a repetição do som e todas as suas variantes rítmicas tonais expõem a unicidade como um acordo e uma dependência recíproca”

Vozes Plurais, Adriana Cavarero (2011: 213)

Palavra:

A febre e a agudez de meu olho (te) procuram pelo espaço. Piso sobre um terreno onde clareza do gesto e ação objetiva são uma única e mesma coisa.

A palavra que me chega do poeta, amalgamada à minha experiência mais íntima, alimenta o fluxo e o encadeamento das ideias. A palavra *trabalha* em meu corpo para ganhar forma.

Esta pequena convulsão desencadeada em meu ventre, eu a conheço como o esforço humano de desprender a carne viva da palavra do caos das sensações. Aquilo que não se fizer palavra permanecerá inacessível, mesmo para mim. Eu só poderei percebê-lo como pressentimento. Ou como ação fulminante.

Movimento como faísca, como raio

Movimento que transforma, desdobra

Que aumenta constantemente

Com impulsos vigorosos

Expansão

Poder de impacto

Movimento que surge ferozmente

Movimento que atrita

Movimento que repele

Movimento que irrompe bruscamente

Movimento que germina e prolifera na escuridão

Movimento que dá luz e incendeia

Dolorosamente afundando em pausa

“Stillness and Stir”. A Vision of Dynamic Space, Rudolf Laban (1984:68-70)

Mas, se quero permitir que ganhe forma a palavra que melhor expresse meu ânimo naquele momento, aceito a lenta elaboração - vertigem entre o silêncio e a fala - que envolve todo meu corpo e modifica minha percepção do entorno. Por um breve instante estou suspensa, como permanece suspenso aquele que me escuta.

Compreendi sobretudo que a clara determinação do *para quem se fala* organiza pensamento e emissão. A clareza deste *para quem* é quase sempre suficiente para transformar a coisa a ser dita em ação, em ato depois do qual os elos já serão outros. O ato de falar conduz as relações de um estado a outro, alterando permanentemente as circunstâncias. Só o estado pleno de atenção permitirá a leitura destes pequenos acontecimentos.

Revirei o texto para reconhecer as diferentes camadas de sua lógica, o fluxo e o tempo-ritmo do pensamento. Verifiquei a função dos sinais de pontuação, não mais apenas como parte da conformação gramatical organizadora e clarificadora dos sentidos, mas como instrumentos que abrem espaço para a comunhão física da palavra do poeta com o corpo do intérprete. Através dos sinais de pontuação, o intérprete surpreende a respiração e o pulso do poeta.

Compreendi que tudo isto era voz.

E houve este momento em tudo especial. Durante alguns anos, já como professora, eu reconhecia uma espécie de fosso entre o que chamávamos de “aquecimento vocal” e a fala propriamente. Abríamos espaço, vocalizávamos, a voz limpa preenchia espaços; exercitávamos os músculos do rosto, fortalecíamos e flexibilizávamos os lábios, a língua e seus arredores, redesenhávamos a cúpula, o arco do palato e tudo ia bem. Nossa voz estava “pronta”, viva, sonora.

Chegava a palavra. E com ela muitas descobertas: surpreendíamos, em sua sonoridade e na organização dos fonemas, a natureza e o sentido que traziam. E era fácil perceber por que estrondo é estrondo, assombro é assombro, claridade é claridade, soturno é soturno, lago é lago, riso é riso. O corpo, ao deixar-se atuar pelos sinais vivos da palavra, reagia revelando-a.

Mas aí chegava o texto. E alguma coisa nos escapava. Fugia a vivacidade, escondia-se a sonoridade, desmanchava-se o prazer. A experiência era substituída pela responsabilidade. A “preparação” não nos conduzia à fala. Durante um bom tempo este foi o meu “problema”. Os alunos, vindos de trabalhos com diferentes profissionais, reforçavam este meu sentimento de que a questão estava ali. Mas eu não sabia desatar este nó.

Um dia, estudando “Educação da Voz Falada” de Edmée Brandi de Souza Mello, encontrei lá o desenho de um triângulo dentro do esquema de uma boca. O cabeçalho dizia que aquele diagrama indicava

precisamente a direção do movimento da língua e a sua elevação dentro da boca na produção das vogais. Comecei a brincar com os sons, experimentava para ver em que aquilo poderia me ajudar.

Imagine dentro de sua boca um triângulo de ponta cabeça, de forma que um de seus vértices repouse sobre o centro de sua língua. Aí está o “a”, língua para baixo. A partir deste “a” desenhe uma linha, uma diagonal imaginária até sua úvula e distribua por esta linha as vogais posteriores. O “ó” se espalhando pela região próxima à garganta; o “ô” no meio da cabeça e o “u” junto à úvula. Faça o mesmo com as vogais anteriores. Trace uma linha do “a” até atrás de seus dentes superiores. Na base, correspondendo ao “ó”, você terá o “é”; no meio, no centro da boca, você terá o “ê” e junto aos dentes superiores (sensação de vibrar também a base do nariz) você terá o “i”. Assim, fisiologicamente, nossas vogais mais altas são o “i” e o “u”; por isso, no canto lírico, que busca sempre as notas mais altas, todas as vogais são produzidas como se saíssem de dentro de “us” ou “is”. As vogais abertas “é” e “ó” estão na base, de modo que sua expansão convoca imediatamente uma grande abertura do peito (como em “sol”, como em “voz”, como em “aberto”).

Começou ali um processo de desvendamentos. A primeira coisa que percebi foi que, se a direção do movimento da língua em uma vogal posterior, ô por exemplo, é para trás porque fisiologicamente é assim que se dá independentemente de minha vontade, se, com minha intenção, eu acompanhar esta direção para soar a vogal dando a ela um corpo ampliado de ressonância, eu terei a melhor sonoridade para este ô.

Percebi em seguida que se eu fosse no limite deste movimento, eu chegaria a um som impostado que de forma alguma era o que eu buscava. Ocorreu-me então que, na natureza, nada acontece em uma única direção, tudo se expressa por forças que se opõem. Então eu já tinha duas coisas, uma direção de expansão e um vetor de oposição fazendo com que a boca toda estivesse comprometida com a produção deste som.

Uma percepção como esta, que parece tão pouca coisa, imediatamente joga por terra aquelas imagens com as quais fomos quase todos nós, atores brasileiros, atormentados por longos anos: os dois velhinhos surdos no fundo da plateia que nos obrigavam a direcionar a voz como um vetor apontado para a frente de modo a que aquelas criaturas nos pudessem ouvir. Este esforço provoca a contração de toda a musculatura que deveria estar confortável para a produção do som. Tenho dito aos meus alunos que provavelmente aqueles velhinhos nem estejam mais vivos ou tenham talvez desistido de ir ao teatro já que eram surdos e muito desrespeitados por não lhes oferecerem condições adequadas para a fruição dos espetáculos, ou por terem sido atingidos por tantas flechas vocais que já se haviam cansado da coisa toda. De modo que já podemos pensar a sonoridade a partir de outra perspectiva.

Existimos a 360 graus. Somos este volume. Não somos um plano, muito menos um vetor. Somos um volume atuado por uma quantidade indizível de vetores. Gosto de imagens simples. Então penso em um instrumento de corda. Em um violoncelo, por exemplo. O som produzido pela vibração da corda ganhará seu verdadeiro corpo sonoro quando se expandir por toda a caixa do instrumento. Daí, da caixa toda que ressoa, o som se espalhará pelo espaço e “abraçará” tudo o que está dentro dele. Até mesmo

os nossos velhinhos, caso decidam retornar. Neste movimento, nenhum esforço, mas uma dinâmica de ocupação do espaço.

Mas voltemos ao triângulo das vogais. Percorrer a boca, indo de uma vogal à outra, respeitando sua direção de expansão e o vetor de oposição à esta direção, redimensiona todo o espaço interno, que vai se tornando cada vez mais plástico e moldável. Importante compreender que não se trata de altura de nota. É lugar dentro da boca. Posso brincar com o triângulo das vogais em qualquer altura que eu escolha. O objetivo aqui é o jogo de oposições e a ocupação cada vez mais plena deste pequeno mundo que é a boca, com sua base larga, com sua cúpula no alto do céu da boca, com este fundo infinito para dentro (nossa interioridade imensurável) que é a garganta.

Sim, eu pensei, mas isto segue sendo sobre vogais. E na palavra, como todo este trabalho me socorre?

Experimentei as palavras. Degustei-as. Diferentes tamanhos, diferentes cores, diferentes intenções. E encontrei a nova peça do jogo. Percebi que, na fala, só havia o tempo real para esta expansão plena da musculatura nas tônicas; as átonas se organizavam em torno da sílaba tônica. Para que eu redimensionasse cada vogal de uma palavra, seria necessário separar e acentuar todas as sílabas, o que a destruiria. Assim, se digo “noite”, sei que esta palavra se expande para trás, no meio de minha cabeça. Claro está que este é o lugar central de onde ela irradia e expande sua natureza. Não há lugares estanques no corpo, sobretudo se estamos falando em ondas, em vida pulsando. “Noite” terá portanto este sentido de recolhimento que a própria palavra contém. Se digo “sol”, minha garganta se abre por dentro até o peito. Se digo “luz”, é a região mais alta da cabeça que se expande em uma diagonal para trás. Se digo “agora”, é a sílaba “go” que concentrará a energia de minha assertividade. Se digo “riso” meus lábios se abrirão em um sorriso involuntário e este “ri” se espalhará acima de meus lábios superiores e minhas bochechas se erguerão um pouco facilitando o brilho deste “i”, como na palavra “brilho” que acabei de dizer.

Certo. Eu já tinha a direção de expansão, tinha os vetores de oposição, compreendia que estes valores se expressavam sobretudo nas tônicas. Eu já tinha a palavra. Já não se tratava de projeção da voz, mas da distribuição dos sons dentro de meu próprio corpo como universo expandido. Mas e a fala? A dinâmica da fala? Ela ainda me fugia.

Experimentei frases, pensamentos, a curvatura sonora de uma ideia. E percebi que se eu fluísse de tônica para tônica, eu realizaria uma pequena coreografia interna à boca. Se eu dissesse este verso que encontrei, com surpresa, na Bíblia, nos Cantares de Salomão: “Beija-me com os beijos de tua boca”, com a clareza de fluir de tônica para tônica, eu diria “Beija-me com os beijos” derramando estes sons para os lábios em meio sorriso para produzir os “ei”, com a delicadeza de quem beija enquanto diz, e em “da tua boca” eu recolheria naturalmente este “bo” para dentro, para o centro de minha cabeça atrás. Fui portanto à frente e vim para trás. O centro vibra.

Não se tratava mais de impostação ou de colocação de voz. Passou a tratar-se de perceber a dança das palavras dentro da boca. Perceber, permitir, deixar acontecer segundo sua própria natureza. Tirar toda a força, limpar os excessos. Escutar. Favorecer, com uma musculatura elástica e viva, a coreografia criada

pelo movimento dos sons. Perceber as escolhas tão diferentes de cada poeta. Reconhecer os fluxos de pensamento. Os tempos. As dinâmicas.

E aqui abre-se um outro tema, este percorrendo um longo fio. Aprendi a “ler” a pontuação com Odavlas Petti, um de meus professores de interpretação na EAD. Ele, por sua vez, aprendera esta “leitura lógica” com seu professor Alberto D’Aversa, também na EAD. Conto agora a tradução que fiz daquilo que aprendi.

Penso em uma ideia como um fio de tensão que deve vibrar em toda a sua extensão. Este fio somente suavizará a tensão que o mantém estendido quando a curva do pensamento se completar. Então haverá um pequeno ceder, uma pausa, que não é repouso, mas trabalho de fruição, de apreensão da coisa dita. De cumplicidade com quem está escutando. E segue-se o novo pensamento. Renovando a atenção, dizendo uma nova coisa, com outra curvatura de pensamento. Isto quer dizer que não vou emendando frase com frase, o que criaria uma forma de ladainha (a não ser que eu a deseje), como se aquele parágrafo fosse um bloco único. As sutilezas de um texto se revelam na medida de meu abandono a elas e isso supõe um tempo real. Tempo de fruição. De escuta interna. Descanso só haverá quando a ideia se realize por inteiro. Mas fiz de cada ponto um pequeno fim. Para que cada pensamento fique claramente expresso.

Ou então trata-se da vírgula, que suspende o pensamento, convida, chama o interlocutor para perto. Manter em suspenso, provocar no público o desejo de continuidade. Seu olho vivo, já anunciando o que virá. Jogo com as expectativas. É uma pausa, mas suspensa, cheia. Se uma página inteira só tiver vírgulas, o fio de tensão permanecerá estendido. Até que se chegue a um ponto, ou talvez não haja ponto algum e o pensamento fique vibrando no ar...

Depois deles, muitas outras formas de ler se somaram à leitura lógica. Posso ler pelo fluxo do texto, pela alteração das intensidades. Posso experimentá-lo pela fruição das pausas. Posso conhecer o texto por sua cor, que me será revelada pela predominância de certas vogais. Ou pela concretude das consoantes. Ou experimentando diferentes ritmos e intensidades. Mas, a não ser que eu escolha romper radicalmente com o sentido, seguir o pensamento que vai organizando as ideias, seu encadeamento, sua lógica interna, sempre corrigirá o vício de mecanização do texto. Se eu o mecanizo, ele permanecerá sendo texto. O verdadeiro trabalho é torná-lo um corpo que se move. É perceber que ações ele realiza.

Ao me aproximar da fala de um poeta, de um autor, de um dramaturgo, chego devagarinho e em silêncio. E escuto com a quietude possível, deixo-me apenas tocar pela atmosfera e pela aventura humana contida ali. Não tento dizer ainda, não imagino que já saiba dizer, não imponho meu jeito de ser e sentir. Faço perguntas, o texto se revela em camadas, olho de novo. Sou tão feminina quanto possível; a leitura, como a escuta são femininas. Deixo-me penetrar. É o poeta que fecunda, que agita por dentro o corpo que o recebe, redondo, úmido, útero.

Só então busco em minha boca, deixando tomar forma, aceitando o prazer de conhecer aquilo que os sentidos e inteligência já reconheceram. E já posso dizer, rasgar o espaço, penetrar o ouvido dos que me escutam. O gesto masculino completa o ciclo.

Mas há ainda outro cuidado. E é aqui que as lavadeiras do Graciliano Ramos me auxiliam com o seu jeito de lavar a roupa. Quero limpar o texto de tudo aquilo que não lhe pertence. Quero deixar que ele me percorra livre para soar aquilo que ele quer dizer. É preciso que ele seja o que é. Que diga o que diz.

“Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxaguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.”

Graciliano Ramos, contracapa da 114ª edição de *Vidas Secas*.

Se o texto desejar porém se fazer de devaneios e encantamentos, de sutilezas e muito húmus; se quiser fazer-se “água de palavras, paisagens de texto”, entrego-me à “musicalidade material do corpo das palavras em que o tecido gerado não é nem conceito, nem palavra, porém outra “textura”. (Lehmann)

E a palavra pode mesmo querer “brilhar como ouro falso”. Ela é capaz de fazer isto; é sua grandeza. E, às vezes, tudo o que desejamos é a vertigem a que a palavra nos pode conduzir. Mas, se for assim, o próprio texto me conduzirá. Eu sou o seu corpo. Não desejo trair sua natureza.

“A palavra falada é irreversível, tal é a sua fatalidade.”

“Não se pode retomar o que foi dito, *a não ser que se aumente*: corrigir é, nesse caso, estranhamente, acrescentar. Ao falar, não posso usar borracha, apagar, anular; tudo o que posso fazer é dizer “anulo, apago, retifico”, ou seja, falar mais.”

O Rumor da Língua, Roland Barthes (2004)

Irreversível.

A palavra é ato. Alguma coisa tornou-se o que não era antes. Alguma coisa está onde nada havia.

(aquele que escutou já é outro)

No avesso da fatalidade, a fugacidade. Uma vez dito, já é passado.

Realizado a ato, a necessidade que o determinou já não existe.

(aquele que falou já é outro)

átomos, partículas, sopro, alento

vento do pensamento

metamorfose de todos os corpos do corpo

biodrama do sujeito que

em ato

fala

e

falando

- em ato -

revela a fratura

ruptura do

discurso

fresta

por onde escapam

outros sinais

diversa fabulação

CORPO-SOM manifesto
apoiado na ESTRUTURA-CORPO que
- organizada -
IMPULSIONA
o sujeito que
e m a t o d e f a l a
falando
AGE
irreversivelmente

A realidade da voz é seu movimento.

Por um breve instante, narrador e espectador formam uma unidade geradora de sentido.

Um e outro terão, para sempre, estado ali.

Mas ainda me parecia faltar alguma coisa essencial. Porque o aluno permanecia em sua condição de aluno, buscando corresponder à imaginária expectativa de um modo correto de expressão determinado necessariamente por algum modelo exterior a ele, qualquer coisa que devesse soar de um modo melhor ou superior a ele. Quando *investigar* significava para mim exatamente a superação de qualquer modelo, uma escuta muito atenta da cadeia de pequenos acontecimentos gerados em seu interior pelos estímulos poéticos.

Tínhamo-nos esmerado na construção desta casa que era um corpo vivo, flexível, expandido, responsivo. Havíamos explorado sonoridades, experimentado diferentes modos do dizer. As vozes rapidamente se faziam cheias, as palavras eram precisamente recortadas. Dizer era bom e soava belo. Parecia bastar. Mas o essencial não estava feito. A casa se mostrava ainda e apenas uma construção. Podíamos perceber o orgulho do construtor por seus evidentes méritos, mas qual seria a atitude capaz de tornar permanente o ato de construir, na experiência mesma de habitar a casa? Quem, ao habitá-la, acordava novos sentidos para si e para o entorno? Quem percorreria porões e sótãos, buscando os sinais sonoros das múltiplas presenças daquela singularíssima construção?

Como fazer da casa uma habitação?

Compreendi que era preciso deslocar minha atenção. Não se tratava mais da voz, mas do sujeito da experiência. A voz, quando necessária, responderia. Mas, e o sujeito? Onde, o sujeito? Não o sujeito objetificado, coisa que soa com esta ou aquela qualidade esperada, mas o ser que se manifesta, que cria, reinventando-se. Porque agora, com o grande acesso às vias do corpo, com a imensa variedade de propostas de investigação e estimulação tanto no plano do movimento como no da sonoridade, surgiu o risco de uma espécie de embriaguez com o investigar que pode reafirmar esta ideia do corpo como instrumento, portanto, objeto.

“A poesia não me pede propriamente uma especialização pois sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. Pede-me antes a inteireza de meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. Pede-me que viva atenta como uma antena, pede-me que viva sempre, que nunca me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta.

Pois a poesia é minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância

das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão.

... Se um poeta diz “obscuro”, “amplo”, “barco”, “pedra” é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança. E é da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o “obstinado rigor” do poema. O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si.”

Arte Poética II, Sophia Breyner de Mello Andresen (2015: 891-892)

Há um lugar onde o intérprete precisa ir absolutamente só. Impulsionado sim pelas palavras do poeta. Mas é preciso que reconheça sua própria urgência em expressar-se e, nela, a sua voz.

Corpo ancestral, tecido afetivo e sonoro da infância, laços que se criam e se desfazem ao longo da vida, aquilo que foi vivido e o que, desejado, permaneceu oculto, os pulsos da história que se vai condensando em fatos e atos em que se participa ou de que se é testemunha, os espaços e os ritmos da natureza de que se é parte, as músicas e as danças que deram forma a cada corpo, os sabores, os temperos, as cores em que nos reconhecemos, tudo isto é mosaico do ser, é geografia de um corpo. Na imensa riqueza de harmônicos e cadências, no fluir dos pensamentos que uma voz exprime, são perceptíveis tanto as singularidades de um indivíduo como os sinais de sua “tribo”; tanto sua presença imediata no mundo, que demarca o seu “território”, como a reverberação dos mundos menos conscientes que também o constituem. Identidade que se recorta de um tecido ao mesmo tempo uno e múltiplo em sua origem. Irradiação.

Liberdade de criar e propor, mas sobretudo,

liberdade em si mesmo, liberdade de si mesmo

identificação e rompimento com os mecanismos e círculos viciosos em que somos prisioneiros

Era preciso estimular e estar em conexão com o ato em que o sujeito experimenta sua própria transformação. Conhecer seus condicionamentos menos evidentes, suas raízes, seus gritos mudos inscritos em diferentes formas de enrijecimento do corpo e aquilo que, nele, justifica o ato de experimentar, ou melhor, de experimentar-se. Para que, para além de todo e qualquer exercício, ele

próprio se permita soar, dali de onde está, de seu ponto de vista, como um testemunho de sua experiência mais funda quando se abandona aos estímulos que lhe são propostos, deixando reverberar memória e imaginação, território e presença. Percebi que as escolhas ao final devem ser sempre suas. E que ele está só. E que é preciso que ele aceite esta condição.

A qualidade da fala de um sujeito depende de sua disposição em olhar para si mesmo e para o mundo a que pertence; ganha forma a partir de sua convicção, de seu comprometimento visceral com a coisa dita e da relação que estabelece, em tempo presente, com seu interlocutor e com seu público.

Entendo que todos aqueles procedimentos, poderosos como dinâmica de expansão da sonoridade e limpidez da emissão, são formas de potencializar os seus meios, mas que voz é a presença do sujeito na relação com seus temas. É sua atitude no mundo, seu modo de nomear aquilo que vê. É seu movimento de trazer à consciência aquilo que é capaz de elaborar a partir do caos das sensações. É seu modo de imprimir no espaço, de forma perceptível para o outro, aquilo que lhe dá e faz sentido. É sua diferença. É a superação das formas cristalizadas do bem-dizer e de uma ideia pré-concebida de beleza. É a consciência da energia humana em ebulição agindo em tempo presente sobre si e sobre o outro no espaço partilhado.

Sobretudo nestes dias em que as paredes das salas de espetáculo começam a ruir dando lugar a um fazer teatral que transborda para as ruas ou para quaisquer lugares onde o homem vai deixando marcas profundas de sua trajetória.

E a paleta imensa de sons e vozes das diferentes culturas que constituem hoje todas as grandes cidades e se entrelaçam nos palcos soma-se à tomada de posição das diferentes expressões da sexualidade pressionando conceitos até aqui disciplinadores de suas manifestações.

Há ainda a presença relativamente nova do microfone em suas múltiplas e ainda inexploradas formas de jogo com a voz humana, nova máscara que o teatro chama para si como coisa legítima, forçando nosso ouvido a adaptar-se, acordando uma outra sensibilidade, cobrando nossa responsabilidade para além da escuta em que nossa humanidade se reconhece de imediato.

E posso mesmo ouvir, neste momento em que escrevo, o programa performativo perguntar-se: - é preciso mesmo pensar uma voz?

O salto artístico de um procedimento teatral para outro acontece como desejada e declarada ruptura, seja como fluxo natural ou como necessidade de sua própria dinâmica interna em movimento de superação de si mesmo.

Mais dramática é a condição dos formadores. Minha experiência tem sido permanentemente a da fala em fuga. Quando organizamos procedimentos para a formação dos atores e trabalhamos para sofisticar estes procedimentos, já a voz que a vida e o teatro solicitam é outra. Já o tempo interior do intérprete é outro, já o fluxo sanguíneo da nova geração dá testemunho de diferentes necessidades. Nova série de inquietações.

Assim, quando a estruturação de uma voz consciente - ou do corpo do qual não se distingue – trabalho que exigiu anos de elaboração, parecia ter encontrado um ponto de equilíbrio e objetivos aparentemente inquestionáveis, a fragilidade, a compartimentação, o sentimento de impotência, as marcas visíveis das agressões nos corpos violados da América Latina, a imobilidade em si mesma expressiva, o retorno ao grito inarticulado, pedem passagem e novas atitudes; assim como as urgências e exigências com que o ser político é confrontado diante dos acontecimentos que complexificam permanentemente uma possível leitura do mundo.

E enquanto nos inquietamos e assumimos responsabilidades novas no fluxo contínuo de transformações do teatro, nós nos permitimos percorrer com alguma firmeza o caminho aberto pelas investigações que dizem respeito não a uma técnica que resulte nesta ou naquela qualidade definida antes da experiência, mas ao sujeito que se propõe ao jogo e às descobertas. Se reconhecermos as práticas que, mais do que determinar resultados, ampliam as condições para o permanente questionamento, teremos a sala de ensaio ocupada por um movimento vivo de construções e desconstruções do sujeito, de elaboração e desmonte, de assertividades e relativizações. Assim, não é sobre a voz, mas sobre o sujeito que se constitui como sujeito enquanto fala que se abre cada vez mais meu interesse.

O vendaval que vai varrendo o mundo com a performance não acontece apenas nela mesma, como esta possibilidade radicalmente nova do fazer artístico. Ela não se soma aos outros modos, atuando sobre eles neste ou naquele aspecto. É um vento muito mais forte. A performance não apenas derruba algumas árvores, mas arranca suas raízes, modifica o terreno, reprograma plantio e colheita.

Muda o pensamento sobre a experiência, coloca em discussão o modo de grafá-la, são outras as palavras que se escolhe para narrá-la, muda a ideia de procedimento, mudam os objetivos, a relação com o público, o lugar e o sentido do ato.

Muda o ator. Transforma-se seu olhar sobre o que significa estar em ato. E deixa de haver certezas em relação ao que é cênico ou não. Mesmo que não se opte pela performance como caminho, ela levanta perguntas que sacodem o corpo inteiro do intérprete. Posso ainda dizer “intérprete”?

Muda a geografia, o chão onde o ator dispõe as nervuras de seus pés. O ator, como o bailarino, não deseja mais a “terraplanagem” com que o André nos provoca; quer revelar a fenda, o que está sob os escombros, quer “auscultar o chão, ouvir seus abismos, encontrar suas falhas, determinar os entulhos onde estão os corpos que a história enterrou sem cuidados” (Lepecki).

Muda a noção de território (quem decide ocupar este espaço que é seu por direito inalienável?), a noção de depoimento (quantos falam em minha voz?) e o corpo extrapola os limites do privado, oferecendo-se como um corpo público.

Quando iniciei este trabalho pensava em deslocamentos. Percebo que me enganava. Não vejo mais uma coisa mudando em outra, um modo de fazer mudando em outro, um objetivo alterando-se para outro. Porque agora o que se revela é o entrelaçamento de todas as coisas forçando a experiência para além de qualquer limite que a possa restringir. Tempo, sujeito e mundo são outros.

Talvez sempre se trate da tensão entre opostos em diferentes graus de vibração.

Ter permanentemente a consciência de que a vida se equilibra entre forças que se opõem, que você permanecerá um tempo, em parada temporária, em um ponto da extensão, elaborando sobre o que se avista dali, indo até o limite daquelas possibilidades para depois ser lançado a outro ponto, de onde será preciso retomar as perguntas que deram origem ao movimento.

Somos ainda demasiadamente reféns de um conceito de corpo como parte visível, carnal, muscular e óssea da pessoa. Mas já sabemos que a vontade que anima o sujeito, o estado de seu espírito, suas emanções invisíveis, o arfar de sua respiração, o pulso e o tônus de sua fala, o modo como integra o espaço e o habita, o objetivo que suas ações revelam, são também corpo. A presença que absorve e se deixa tocar, as reações daquele que escuta, dizem respeito a uma grandeza que é fruto da interação de todos estes elementos. Quando o outro está em relação com você é a este todo que ele reage.

“Espinosa propõe que um corpo não é separável de suas relações com o mundo posto que é exatamente uma entidade relacional. O corpo espinosiano não está, e nunca estará, completamente formado, pois que é permanentemente informado pelo mundo, ou, parte de mundo que é. Inacabado, ou ainda, inacabável, provisório, parcial, participante - está, incessantemente, não apenas se transformando, mas sendo *gerado*.”

“Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea”, Eleonora Fabião (2008)

O que me parece é que não estou mais diante de um intérprete, mas de um sujeito histórico que deseja recriar permanentemente sua experiência de vertigem. Sua voz, eu não a reconheço mais como a voz de um indivíduo apenas, mas como voz do mundo a ressoar em um corpo público que, para além de continuar a receber e soar impressões e afetos, quer fazer-se capaz de ler e dar voz àquilo que pulsa em seu entorno a pedir licença para manifestar-se. Este ator-maestro, presente e poroso a todas as urgências, passa então a reger e redirecionar os estímulos que recebe para que o público – seu parceiro no ato – vibre ele mesmo e impulsione o instante para mais fundo, sem linhas demarcatórias, infinito dentro.

A voz é o tecido, a trama do espaço poético a ser compartilhado.

Organicidade, potência, flexibilidade, clareza, visceralidade, fluidez, assertividade, delicadeza, intensidade, transparência, porosidade, conhecimento e aceitação de si. Consciência e responsabilidade sobre o ato, que é espelhamento da responsabilidade sobre o outro.

E absolutamente nenhuma forma cristalizada. Porque não é daquilo que é fixo que se trata. Mas do homem em permanente procura de si mesmo na voz que faz soar.

Que voz haveria de ser a nossa?

Voz como possibilidade de entrelaçamento de corpos?

Voz geradora de uma nova qualidade de escuta?

Voz capaz de desafiar o orgânico até seus limites para alcançar o imaterial, a manifestação invisível?

Voz resultante da suspensão do ser, a reverberar o preciso momento de vazio entre o desejo e a realização?

Desprogramar-se

Descobrir a pele sob a pele

Raspar o verniz civilizatório

Desestabilizar

Criar nervuras, fissuras

Sondar o escuro

Provocar o vórtice

E X P E R I Ê N C I A S

Des-ordem

E chegamos ao humilíssimo espaço que habito: a formação do ator. Formação?

Deixo cair a palavra.

Tenho muitas perguntas.

Quem é hoje o meu aluno? O que se passa em seu íntimo? O que quer dizer ter hoje 20 ou 25 anos? De onde ele fala comigo? Com que palavras eu alcanço este cara que chegou aqui depois de tudo aquilo que experimentei tão vivamente em meu corpo? Que significado podem ter para ele estas marcas em meu corpo? Que leitura ele está fazendo do mundo? De que emaranhado de fios resulta sua angústia que me é tão evidente? O que ele espera que façamos juntos quando entrega-se a mim como condutora de um processo? Quando confia em mim, em que é que ele confia; o quê, em mim, me faz confiável a seus olhos? Como posso ampliar o alcance de sua atuação sem “educá-lo”, sem quebrar sua vitalidade, sem acomodar seus instintos? Até onde meu olhar favorece e amplia suas possibilidades de mergulho na experiência e onde eu começo a discipliná-lo? Como caminha, como soa, como deseja este corpo? Como posso favorecer sua investigação de si sem domar seu espírito selvagem, rebelde, movido por seus próprios anseios e por suas próprias utopias? Quando ele reage ou recusa uma proposta minha, o que é que ele de fato recusa?

Quando eu receber o próximo grupo de alunos, quero olhá-los a partir de dentro, a partir do silêncio, a partir de princípio nenhum.

Formação não.

Encontros.

Em movimento

A sala é clara, limpa, tem janelas, o chão é de madeira. As roupas são confortáveis, neutras, vestem bem os corpos de modo que se perceba a singularidade de cada um e, nesta singularidade, a graça dos corpos. Estamos quase sempre descalços; se estiver muito frio, usamos meias quentes, para que a sensação mais forte seja a de estarmos vivos.

Podemos começar deitados, distribuídos pela sala. Ou de pé, formando um círculo, ou sentados na grande roda. Mas sempre passaremos pelo chão para aquietar eletricidades, os pequenos espasmos involuntários e os mecanismos viciados de resposta aos estímulos. Chegar não é fácil, estar onde se está.

O filme “Clara Schumann” de Helma Sanders-Brahms começa com uma viagem de trem. No interior, ouvimos Robert Schumann dizer para Clara, sua mulher: “Agora estamos viajando de trem. Isso é rápido demais para a alma humana. Confusa, ela fica para trás e procura por aquele que a abandonou”.

Começamos. Costas no chão, para serenar as terminações nervosas associadas aos impulsos para o movimento que se concentram junto à coluna. Vamos justamente trazer à consciência nossas colunas, mas você não tem que se preocupar com isso. Este objetivo, eu o conheço, ele me direciona e, quando sua mente esteja mais descansada, eu peço que seu olhar interno conecte com ossos, ou com músculos, ou com órgãos, ou com o volume de seu tórax ou abdômen. Nomeio este ou aquele. Você se abandona aos movimentos que eu vou propondo, buscando o prazer do contato com o chão, ou, quando de pé, a sensação deliciosa de penetrar, furar o espaço, ou, ao contrário, de misturar-se, amalgamar-se à atmosfera. Podem ser muito variados estes movimentos, o que importa é que eles permitam a abertura de espaço entre as vértebras, a dinamização da “sanfona” das costelas; importa que possam acordar a memória da haste flexível que sua coluna foi na barriga da mãe. Enquanto você espreguiça, alonga, experimenta côncavos e convexos, enrola e desenrola a coluna a partir de minha orientação, é provável que aconteça uma vontade grande de suspirar, deixar sair o excesso de ar preso nos pulmões. Estou fazendo o mesmo trabalho que você. Deixo sair o ar com grande prazer e minha atitude se soma ao alívio que os movimentos estão provocando em todos nós e assim vamos em um *crescendo* de liberação das pressões que eu chamo, divertida, de “pequenas angústias já desnecessárias”. Rimos. Porque é bom sabermos que cometemos todos a mesma bobagem de acumular, reter, transformar em dor aquilo que poderíamos deixar passar, desvanecer-se, porque o momento já é outro, porque já somos outros. Rimos porque reparamos que não estamos sós. E isto acalma, isto conforta.

Na torção do corpo (tórax para um lado, quadris e pernas para o outro), no chão, deixamos que se abra muito o peito; se der vontade, usamos as mãos para ajudar a descontrair esta região do osso externo e as costelas que a ele se ligam, esta região tão atuada pelos afetos. Suspiramos mais. Estimulo você a ir transformando o suspiro em *ais* e *eis* longos, de puro alívio. *Ais* e *eis* que devem vir bem do fundo, desse

sem fundo de cada um de nós. Se eu perceber que seu som começa na garganta, que há um golpe de glote, eu sinalizo. Quero que você se acostume à ideia de que sua garganta é uma passagem, não é o começo de nada. Margem de rio, água correndo livre por dentro. Suas pregas vocais se aproximam para produzir o som, mas muita coisa já está acontecendo em seu corpo quando o ar pressiona para sair. Você aceita a passagem do ar.

Lembro você que nosso pulmão guarda de 60 a 80% de ar residual, ar que não tem sido convidado a participar da troca com a atmosfera. E, se pensarmos que esta troca é exatamente o que afirma o fato de estarmos vivos, é num susto que nos damos conta de tanta vida adormecida. Mas já sabemos que nossa musculatura respiratória (se é músculo, tanto mais saúde terá quanto mais convocado ao trabalho) é capaz de alterar muito estes números. Expansão e recolhimento... expansão e recolhimento... expansão e recolhimento. Permitir. Consciência de nosso volume. 360 graus. O tônus já é outro. Tônus, não relaxamento. Não abandonamos os músculos, estamos em trabalho. Aliviamos as tensões tanto quanto dinamizamos os corpos e a vontade. Músculos vivos, tônicos, esvaziados dos excessos. Estamos trabalhando para que corpos hipertônicos se flexibilizem, que corpos hipotônicos ganhem tônus suficiente para sustentar os gestos e as atitudes e para que os corpos que estão com tônus equilibrado se fortaleçam e se flexibilizem como todos, abrindo seus espaços internos, os caminhos do ar, o fluir da energia vital, as trocas.

Só aponto isto ou aquilo, ou toco em você mostrando algum detalhe de seu corpo que mereça um cuidado especial, se algo estiver mesmo muito fora de prumo. Eu não digo a você que está tenso, ainda que você esteja. Você já ouviu isto tantas vezes que esta imagem já está por demais impressa na sua mente, como um fardo, como mais uma falta. Eu quero que esta imagem se dilua, que você não se ocupe mais dela. O trabalho acontecerá em todos os corpos, cada um a seu tempo, cada um cuidando do que pede para ser percebido e movido no momento presente. O que talvez eu faça seja percorrer com minhas mãos uma região que eu perceba especialmente tensa, acompanhando a saída do ar, direcionando o alívio do centro para as extremidades. O que espero que você perceba é o prazer do alívio, do calor de minhas mãos, do meu toque. Que meu gesto não seja entendido como correção. Os ajustes necessários serão consequência de seu abandono ao contato, à nossa relação que se aprofunda, à confiança que você sente na minha condução.

Todos os corpos, não importante quais sejam suas características particulares, podem reconhecer e ampliar seus espaços interiores, o prazer do volume dinâmico do tórax, a grande elasticidade do abdômen, a consciência de ser multidimensional. Desejo portanto que você não pense naquilo que você não é, que não sinta frustração se sua possibilidade de alongamento é pequena agora. O que importa é que você descubra o prazer que há em alongar e o quanto alongar se parece com uma expiração longa. Neste trabalho, não importa quais sejam os movimentos que escolhemos fazer, importará que, a cada expiração, corresponda um movimento de expansão. Importa que você se entregue à sensação de estar vivo, em movimento, dentro de um coletivo onde cada um precisará descobrir coisas como você precisa; apenas são coisas e tempos diferentes para cada pessoa.

Aos poucos, na harmonização das frequências individuais, cria-se uma espécie de pulso coletivo. Somos semelhantes e somos diversos. Os prazeres compartilhados nos aproximam, os “ventos” que

produzimos encheram a sala de um “espírito” que não estava lá quando chegamos. Não é mais apenas a minha voz que referencia você; há vários corpos respondendo aos estímulos e tudo informa, tudo transforma. Há cada um dos corpos e há um grande corpo comum acolhedor que inspira confiança. Esta espécie de água que nos contém faz com que todos recebam a reverberação de cada movimento. E o que fazemos alivia, abre espaços, disponibiliza, acorda e conecta. Já não somos os mesmos corpos que chegaram: somos *presença*. Estamos dilatados. Somos seres singulares entregues à dinâmica coletiva. Silencioso tecido. Teia. Aquietados os ruídos, principia a escuta. Para que possa haver voz.

“O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimento e emoção são apenas uma consequência, tanto para o ator como para o espectador. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido.”

“O Corpo Dilatado”. A Arte Secreta do Ator, Eugênio Barba (1995).

SYLVIE

Tive vários professores de dança: Ricardo Ordóñez, Mariana Muniz, Sônia Motta, Sylvie Lagache, Lu Favoreto e Mestre Liu Pai-Lin, que também “dançava” seu Tai-Chi. Cada um, um universo, um portal. Mostraram-me diferentes ângulos do ser do corpo. Cada um a seu modo expandiu a consciência de minha responsabilidade sobre ele. Mas houve um momento, breve, em que um pequeno acontecimento se fez compreensão, como num arrepiado. Sylvie mostrou-me três fotos suas dançando, três cópias xerox em branco e preto, não exatamente nítidas. Procurei-as muito, sei que estão em algum lugar de minha casa, mas não pude encontrá-las. Talvez seja melhor assim. Porque o tempo terá talvez mudado minha percepção e o que importa aqui é o que as fotos provocaram naquele momento em meu espírito pouco experimentado nas coisas da dança. Ela não estava saltando, já se havia desentendido com o balé clássico de sua formação, já procurava caminhos virgens. Estar no Brasil fazia parte desta busca. Sylvie estava enraizada, imagem reforçada por um corpo mais material, mais carnal que o esperado em uma bailarina. Mas tudo nela desejava ir além de si mesma. Os braços abriam-se vastos, o lado de dentro voltado para o alto. E eu vi, pela primeira vez, que o movimento respirava. Eu vi que o ar atravessava seu corpo a partir do centro e, na altura do coração, expandia-se pelos braços, saía pela extremidade dos dedos e se misturava à atmosfera. Esta impressão está na base do que eu desenvolveria depois pensando em caminhos ou fluxos de ar, no sopro livre convidando ao abandono ou à ascensão, na clareza de que o movimento livremente expandido começa pelo impulso muito íntimo do ar no interior de seu ventre.

Provocar e partilhar com o coletivo esta dimensão dilatada do ser é, para mim, instaurar um estado de poesia.

Sylvie direcionou seu trabalho para a investigação psicoterapêutica. Mora em Paris e dedica-se à Danse Mouvement Thérapie.

ANDREA

Andrea Kaiser, amiga e colega na EAD, onde lecionou por 18 anos, costumava dizer aos alunos algo muito simples que era uma forma especialmente bonita de expressar o que eu também buscava. Ela dizia para você imaginar que o som já está acontecendo no entorno, que se torna audível ao passar por você e segue adiante misturando-se à atmosfera. Você é matéria vibrando em um mar de energia que vibra. Você é um instante desta energia. Você abre espaço para que se dê o fenômeno do som. Este era seu modo de dizer que, quando o som se faz escutar, uma quantidade enorme de coisas já aconteceram e que nada começa ali onde as suas pregas se procuram para produzir som. Ali é o lugar da passagem de algo que já precisou de suas raízes, da organização de sua estrutura óssea, de seus apoios, do direcionamento de seu fluxo de ar, de seus espaços abertos, da ação de sua musculatura respiratória, dos seus calores e afetos e intenções. Você só precisa de gentileza na passagem, de ausência de força no contato das pregas, como se você acarinhasse ou lambesse devagar uma pele muito querida.

Sylvie e Andrea: sopros.

Há sempre um deus fantástico nas casas

Em que eu vivo, e em volta dos meus passos

Eu sinto os grandes anjos cujas asas

Contém todo o vento dos espaços.

“As Casas”. Obra Poética, Sophia de Mello Breyner Andresen (2015: 187)

OBJETOS

A sala está vazia. Junto a uma das paredes, formamos um público. Acabamos de abrir espaços em nossos corpos, respiramos ativamente deixando surgir um tempo-ritmo comum a todos, serenamos portanto nossa mente e nossa percepção se expandiu. Começa a ser tecida a teia que só se desfará quando todos tiverem vivenciado sua experiência. Não falamos senão no momento de abrir a roda para dizermos as palavras que queiram ser ditas sobre o que foi vivido ali, quando os fios que nos reúnem sejam mais tênues, mais cotidianos, quando a atmosfera já se tenha suavizado.

Tomamos portanto nossos lugares na sala e temos diante de nós o vazio preñado de todas as possibilidades que nossas presenças representam. O silêncio é quase palpável. Coloco um cubo no centro do espaço vazio que, uma vez formado o público, já se oferece como cena.

Um de nós senta no cubo. Não decidimos quem, não falamos. Estamos diante do espaço que vibra sua própria realidade. Um de nós responderá ao chamado.

Quando seu corpo se tenha aquietado sobre o cubo, quando eu perceba em você que algo já está acontecendo, eu peço que você nos apresente alguém que lhe seja muito caro. Você dirá tudo o que desejar dizer sobre esta pessoa nomeando, porém, apenas seus objetos.

Apenas os objetos.

Por um largo momento, o silêncio muda de qualidade. Experimentamos todos a mesma suspensão. Não há cordas que garantam nossa segurança. Enquanto você experimenta seu silêncio diante de nós - frágil figura humana prestes a despir-se - vamos também nós vasculhar em nosso espírito ruas, casas, quartos, cozinhas, porões, sótãos, jardins. Memória e afetos movendo-se como água, preenchendo os vazios, continuando a correr por seu leito que se desenha agora enquanto olhamos para você.

“Martelo”, você imprime sobre a tela de quietude que criamos. Quase sempre haverá uma pausa depois de cada palavra dita. Porque a palavra que nasce do silêncio tem seu próprio peso e traz consigo não só sensações mas também presenças. Dizer, neste caso, é evocar. A palavra encontrada no silêncio revela sua raiz, carrega histórias e fábulas. Quando nomeamos o objeto, ele abre um campo de reverberação que dificilmente desejamos recusar.

chaveiro
serrote
fio de prumo
metro
esmeril
lápiz
caderneta
pregos
tigela
aveia
chapéu
bolsos
chocolate Neugebauer
porão
revólver

Difícilmente você fará deste *pronunciar* uma enumeração. Cada objeto densifica o silêncio, cada objeto surge de uma nova pausa, cada objeto está carregado de uma infinidade de pequenos acontecimentos que envolvem você. Em cada pausa, onde a imagem do objeto pronunciado repercute em seu corpo e provoca mudanças em seu semblante, mergulhamos todos cada vez mais fundo na emoção provocada pelas lembranças e também pelo reconhecimento de que um certo pente, por exemplo, pode conter um pedaço de uma vida. E tantas identificações acontecem. A presilha que sua avó usava nos cabelos enche a sala de avós e de olhos úmidos.

Poderia não ser assim. Pode acontecer que os objetos apareçam quase todos ao mesmo tempo, não se definindo em si, mas entre si, como numa mirada a um quadro de Picasso, provocando um transbordamento, um fluxo ininterrupto de coisas que constituem um mundo muito particular; nunca único no entanto, porque também os objetos nos entrelaçam. Neste caso, talvez as palavras sejam só matéria que transborda. E seremos conduzidos a uma espécie de dança dos sentidos.

Neste ou naquele caso, sua voz escorre quente, mostrando-se como ela realmente é quando você não pensa nela. Nem excessivamente metálica, nem excessivamente funda, nem excessivamente grave, nem excessivamente aguda, nem excessivamente baixa. Apenas voz. Sua. Bela.

E outra coisa vibra no ar: o contraste entre os objetos trazidos à nossa imaginação. Os chinelos gastos de um, as botas de couro de outro, um remoto radinho de pilha de alguém, o esmalte e o notebook, o copo de cachaça, a camiseta do time de um, o avental, a colcha puída de uma, o colar de pérolas, o vestido de noite da outra. E assim, sem que nada mais precise ser dito, você penetra na *paisagem* de cada um. A partir do olhar que ele pousou sobre um dos seus, abre-se um campo de visão de fundo infinito no centro do qual está seu parceiro. E você descobre que, tendo conhecido sua casa, você está mais próximo dele, de um modo que agora é íntimo. Magicamente íntimo.

Do mesmo modo, o país se deixa ver em suas fundas contradições no corpo, na voz, no semblante e nos objetos que cada um nomeia e uma consciência nova se instaura naquele grupo. Há no acontecimento desta noite um chamado à responsabilidade.

E ainda outra coisa acontece. Os laços de parentesco, este movimento de volta à casa, , abrem o caminho para a percepção do fio que trouxe você desde muito longe, desde muito antes, que preparou você para estar neste aqui e agora. A presença de seus ancestrais começa a ressoar. Alguma coisa antes imperceptível, fez-se parte indelével de seu corpo. E você, por mais humilde que seja a primeira casinha, é tomado por uma espécie de orgulho. Naquela casa você está enraizado, de alguma forma protegido, porque você pertence àquele lugar. Lá estão os laços que jamais serão desfeitos.

No grupo, nunca mais seremos os mesmos. Nesta noite nos conhecemos, nesta noite choramos juntos. Nesta noite tivemos medo e sentimos ternura juntos. Nesta noite, existimos.

Passam os carros e fazem tremer a casa

A casa em que estou só.

As coisas há muito já foram vividas:

Há no ar espaços extintos

A forma gravada em vazio

Das vozes e dos gestos que outrora aqui estavam.

E as minhas mãos não podem prender nada.

“Matamoros andou, um andar quietoso, ficamos próximos, distância de dois rostos, medo e júbilo de ouvir se fazendo à volta das cinturas uma roda de fogo, afagou-me os braços no alto, na junção dos ombros, completou um triângulo de onde o meu vagido, e vértice de dois o gesto outra vez alargou-se descendo sobre as coxas, devagar meus joelhos se dobraram, dobrou-se, enfrentamo-nos cara a cara, as mandíbulas duras, aquilo tudo parecia a dança tosca e lenta de uma raça esquecida, vi paisagens na mente, torridez, vestes de linho trançado, painéis de barro, cães escuros e magros, bilhas, cuias, alvor de um sol mais brando do que o preto, história recuando na sua cara e lá dentro dos olhos, eu outra mas eu mesma, tão encorpada e alta, tão morena, um luzir de faces de nós dois feito de gordura, conto esta estória desta forma como se houvesse o tempo de horas para contá-la mas assim não era o que se passava entre mim e o homem, ele via também? Tento dizer que não havia um seguimento de paisagens, que não era como se eu visse uma e depois outra, esse seguir adiante não era, o que eu via era amplo e descabido para o entendimento, soube de antigos de mim, de um mover-me distante, de uma fúria na cara, fúria de orgulho quase santa, não havia luta explícita no que eu via mas no mover-se de todos um grosso ressentido, essas coisas na minha mente ou no de dentro dos olhos desse homem, e fora onde estou um desenho arrumado, uma pintura de calma, ainda me sei e sou à frente desta cara?”

Matamoros, Tu não te moves de ti, Hilda Hilst (1986: 157/158)

Li este trecho da novela há muitos anos, com o coração acelerado, nesta espécie de suspensão do tempo onde se dá repentinamente um alargamento da consciência. Eu conhecia, eu experimentara este movimento descrito pela Hilda na voz da Matamoros. Este momento muito próximo ao orgasmo em que a individualidade se desfaz para mergulhar na vastidão do corpo feminino de que sou apenas um instante. Este momento em que eu com meus livros, minha mãe com seus tortéis, minha avó com seu poço e seus doze partos, seus tachos de figada, as enormes caixas de ripas onde pisávamos a uva, e as mais antigas de nós que fizeram a travessia do oceano em coragem e quimeras, todas nós éramos uma só expressão do feminino.

E foi assim que eu soube que em minha voz está a voz de todas elas. Da que atravessou o oceano, da que arrancou com as próprias mãos, na terra gelada de Caxias, o alimento para os filhos, da que me ninou e me ensinou a nobreza do caráter. Quando minha voz está em conexão com o meu centro, com meu ventre, com minhas vísceras, quando estou verdadeiramente em mim, eu sou um coro.

VIRGÍNIA

Coordenando o Núcleo Experimental do Teatro Popular do Sesi, eu soube que Virgínia Rodrigues iria se apresentar no Teatro do Sesi. Com muita resistência dela (que em sua modéstia não imaginava como poderia contribuir com uma aula), consegui que passasse uma tarde com os atores do Núcleo; ela disse que só o faria se eu segurasse (e não soltasse) a sua mão. Foi o que fizemos. Até o momento em que ela propôs uma roda e todos os orixás que falam por sua voz a sustentaram. Aí ela dominou o palco, os meninos, todos nós, o teatro. E nossos espíritos entregaram-se a ela e àquela voz múltipla, voz que carrega uma nação. Era justamente sobre isso. Eu desejava que uma pessoa cujo canto é tão absolutamente pessoal e único quanto reverberação de sua gente desse um depoimento sobre sua relação com a voz. Queria que os atores do Núcleo pudessem reconhecer como identidade e voz constituem uma unidade.

Em certo momento perguntei qual ela imaginava ser a fonte de sua profunda sonoridade (densa como uma montanha e alta como as cúpulas das igrejas). Ela contou que sua avó, sempre que estava muito triste, ou muito nervosa, ou muito brava, ia para o tanque no quintal, lavava a roupa com toda a sua energia e cantava e cantava e cantava até lavar-se por dentro.

A menina escutava.

“Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram? ... Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa.”

Sobre o conceito de história / Magia e Técnica, Arte e Política (1996: 223)

Matamoros e Virgínia: corpos plurais.

THEOPHIL

Em suas curtas estadias no Brasil, Theophil Maier conduzia oficinas para atores e músicos e foi assim que o conheci. Além da oficina, participei, em 1989, do Concerto Galáctico, ato performático dirigido por Cacá Carvalho em que os dois dividiam o palco com grande exuberância na investigação sonora. Este criador vigoroso, pesquisador inquieto das múltiplas sonoridades que o homem pode produzir em seu corpo era capaz de, a partir de miudezas que se pode realizar fazendo percutir as pálpebras, por exemplo, ou de minúsculas percussões (lábio/lábio, língua/dentes, dentes/lábio) ou mesmo de explosões maiores produzidas lábio contra lábio, fazer surgir paisagens sonoras, partituras muito singulares que ele desenhava com vogais e consoantes de diferentes tamanhos e que, para além de “destampar” as ressonâncias, faziam acontecer música.

Retomando as anotações que fiz de suas palavras na oficina, reconheço quase com espanto, que elas contém e organizam os princípios fundamentais daquilo que tem sido meu trabalho com a voz. Lembro da felicidade daquele encontro. Eu finalmente encontrava uma conduta de investigação da sonoridade deste campo aberto que é o homem, uma conduta que conduzia à liberdade e ao prazer da descoberta. Uma conduta que não se alimentava de respostas, mas abria trilhas, possibilidades muitas vezes extra-cotidianas. E havia uma coisa em sua atitude que me comovia: a delicadeza de sua escuta: enquanto você experimentava, ele fechava os olhos e deixava todo o seu corpo escutar. Era como um colo para a sua experiência. Penso que, por vezes, me permito ser para meus alunos este colo que primeiro vi no ouvido-corpo do Theophil. Fecho os olhos, descanso o semblante e escuto com o corpo inteiro.

O seu grande saber chegava até nós com extrema simplicidade. Às vezes, ele traduzia objetivos complexos e múltiplos por uma imagem muito simples. Desejava que você retivesse o essencial, experimentasse a partir desta consciência primeira e, entregando seu corpo à experiência, vivenciando novos acontecimentos produzidos por você mesmo enquanto investigava, conquistasse este outro degrau na relação consigo mesmo.

Refiro-me a ele no passado porque a oficina aconteceu há muito tempo. Mas Theophil está vivo, ativo, sempre musical.

A oficina se chamava “Descobrir a própria voz é descobrir a si mesmo”.

O objetivo do trabalho era “falar e cantar com a própria voz”.

Sobreponho duas vozes agora. A do Theophil, soando em mim desde 1989, e a de Adriana Cavarero que nos fala desde 2011.

“Não há duas vozes iguais: todas as vozes são belas porque são únicas; a natureza elabora em cada ser uma voz única, tão individual, tão particular como a impressão digital.

Essa individualidade é precisamente que há de mágico no trabalho com a voz.”

[Uma voz significa isto: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz põe em jogo a úvula, a saliva”: quando a voz humana vibra, existe alguém em carne e osso que a emite. A unicidade não é característica do homem em geral, mas de cada ser humano na medida em que vive e respira. Vale a pena, novamente, enfatizar que essa raiz corpórea da unicidade é perceptível também pelo sentido da visão, ou seja, é um aspecto imediatamente visível para quem quer que olhe o rosto do outro. A audição aqui privilegiada por Calvino, contudo, desloca a percepção de unicidade da superfície corpórea ou, caso se queira, do rosto, ao corpo interno; além disso, traz para a análise o tema muito precioso da relação. Caracterizado por órgãos que, com galerias sensibíllissimas, são internos à cabeça, o sentido da audição tem o seu natural referente em uma voz que vem, por sua vez, de outras galerias internas: a boca, a garganta, o emaranhado do pulmão. O jogo entre emissão vocálica e percepção acústica envolve necessariamente os órgãos internos: implica a correspondência de cavidades carnosas que aludem ao corpo profundo, o mais corpóreo dos corpos. A impalpabilidade das vibrações sonoras, mesmo incolores como o ar, sai de uma boca úmida e irrompe do vermelho da carne. Também por isso, como sugere Calvino, a voz é o equivalente daquilo que a pessoa única possui de mais escondido e mais verdadeiro. Não se trata, porém, de um tesouro inatingível, de uma essência inefável e, muito menos, de uma espécie de núcleo secreto do eu, mas sim de uma vitalidade profunda do ser único que goza da sua autorrevelação por meio da emissão da Voz. Tal revelação procede justamente de dentro para fora, avançando no ar em círculos concêntricos na direção do ouvido alheio. Mesmo do simples ponto de vista fisiológico, ela implica uma relação. Inserido no círculo de relações da emissão vocálica que se difunde para o exterior, o ouvido alheio é, de fato, capaz de perceber todo “o prazer que essa voz põe na existência: na existência como voz”. “O prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras” faz parte da autorrevelação vocálica. A emissão é gozo vital, soproacusticamente perceptível, no qual o próprio modela o som revelando-se como único.]

Vozes Plurais, Adriana Cavarero (2011: 18, 19). Refletindo sobre “Um rei à escuta” de Italo Calvino

“Todos os elementos que constituem a voz – este *instrumento* completo e intransferível – já nascem com o indivíduo e permanecem prontos e disponíveis dentro de cada um, assim como suas possibilidades de exploração e aperfeiçoamento. O caminho para conscientizar e desenvolver a voz é, portanto, a experiência e pesquisa com o próprio instrumento, sem a necessidade de modelos externos.”

Naquele momento era bastante comum esta ideia de voz como um *instrumento*. Um “eu” soberano a conduzir seus instrumentos: o corpo e a voz. O aprofundamento das reflexões sobretudo em relação ao corpo, fez-nos ver que corpo, voz, e este imaginário “eu” que comanda são o mesmo sujeito que se

entrega, em sua totalidade, à experiência. Mas trata-se de discutir apenas uma forma de nomear, porque a ação é a mesma: investigar, fazer perguntas, explorar aquilo que se deseja conhecer.

“Nenhum instrumento pode fazer o que a voz humana faz.

O instrumento não tem respiração, portanto está e não está presente, ao contrário

da voz humana que respira, pulsa, está sempre presente.”

“O caminho que passa pela tentativa de alcançar a voz de um modelo externo não conduz mais que à imitação e à frustração. Aquilo que não nos foi oferecido pela natureza, que não reflete nosso ser interior, só pode ser conquistado pela mecânica da repetição, o que faz com que nos escondamos atrás do modelo e desperdicemos nossas verdadeiras possibilidades.”

“O mecanismo da repetição, na esfera da voz, produz o anulamento da unicidade.”

Vozes Plurais, Adriana Cavarero (2011: 197)

“A imitação, a reprodução de modelos, traz o vazio da comunicação. Na melodia tensa e viciada do discurso dos políticos, por exemplo, há apenas forma. A mesma melodia serve a diferentes conteúdos que podem ser alterados ou substituídos sem que se altere a sensação produzida no ouvinte. Daí toda representação de um ditador ser semelhante, assim como toda representação de um demagogo, etc...

“O rei, em suma, descobre a unicidade de todo ser humano, assim como ela é manifestada pela unicidade da voz. Aliás, descobre algo mais: porque “a voz poderia ser o equivalente daquilo que a pessoa tem de mais oculto e de mais verdadeiro”, uma espécie de núcleo invisível, mas imediatamente perceptível, da unicidade. ... Viva e corpórea, única e irreproduzível, sobrepujando com sua simples verdade sonora o estrondo inconfiável do reino, uma mulher canta”.

Vozes Plurais, Adriana Cavarero (2011: 16)

“Construir – ou reconstruir – a própria voz é conhecer-se a si mesmo. A criança, como os animais, respira corretamente e usa plenamente a voz, por isso pode gritar horas a fio sem ficar rouca ou sofrer qualquer distúrbio; e, imediatamente depois, produzir sons melódicos. Isto ocorre porque o bebê

faz tudo com o corpo inteiro, instintivamente apoiado no abdômen.
Então a voz está onde tem que estar, apóia-se onde deve
apoiar-se e ativa, para produzir-se, apenas os músculos que lhe são necessários. “

“Entre os 2 e 3 anos, na relação com os adultos,
surge o “não” que desorganiza, desorienta e bloqueia a ação instintiva.
Assim a respiração, e conseqüentemente a voz, começam
a adquirir seus limites, suas pressões e vícios.
Daí o aprendizado constituir-se num caminho
que objetiva reencontrar o que cada indivíduo tinha e perdeu.”

“Onde o instinto está livre, a resposta é plena e dispensa elaboração.”

“Arte supõe dar-se a conhecer: abrir-se para o outro
- aprender a ouvir –
e dar-se a conhecer
este é o movimento da comunicação.”

A voz “põe em jogo a úvula, a saliva, a infância, a pátina da vida vivida, as intenções da mente, o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras”.

Vozes Plurais, Adriana Cavarero, citando Ítalo Calvino, (2011: 16)

Algumas noções práticas que conduziram a oficina:

- A base do trabalho vocal é a percepção e o entendimento da ação do diafragma

- o diafragma é um dos únicos músculos do corpo humano cujos nervos não provocam dor, por isso não é possível senti-lo. Na filosofia grega, o diafragma é a sede da alma. Situa-se no ponto médio do ser, dividindo-o em dois; é o que provê o meio; faz a ligação entre o corpo, a mente e a alma, elementos que compõem o “um”: o indivíduo é o resultado da relação destes três elementos.

- tão importante quanto a região do abdômen / diafragma é a região que envolve a laringe. Esta região é formada por quatro ramos principais de músculos. É esta musculatura que nos permite falar sem sufocar, protegendo a laringe. Mas é preciso que ela permaneça solta e sem pressão excessiva do ar, porque quando o ar é conduzido com tensão ocorre o estiramento do pescoço e a sensação de sufocação.

- cada par de músculos é responsável pela qualidade na produção do som e, como estão interligados, se um par estiver tenso, dá-se uma reação em cadeia; se um só não funciona, todos os outros perdem o reflexo. É impossível, no entanto, senti-los ou trabalhá-los independentemente. O relaxamento e o treino da região deve ser feito globalmente.

- a voz está em todo o corpo (porque o corpo inteiro ressoa e porque é da sua organização integral que resulta o gesto vocal).

- a inspiração profunda - que envolve todo o ser - resulta de um movimento que combina três direções, em um único movimento respiratório:

- dirige-se ao abdômen

- dirige-se às costelas (lado e trás)

- dirige-se ao tórax, porém *não* acontece *no* tórax

- à toda contração corresponde um relaxamento.

- toda ação deve começar com a expiração: expulsar a ansiedade, limpar o caminho, criar um vazio e só então *inspirar* para realizar o que é preciso.

(eu tenho preferido não utilizar a palavra “inspirar” porque observei que ela quase sempre é entendida como uma ação afirmativa, positiva, o que faz com que se inspire com energia, puxando o ar pelo nariz, erguendo neste ato os ombros, congestionando tórax e pescoço. Prefiro pensar na inspiração como um tempo de recepção; você apenas permite que o ar entre, naturalmente imprimindo a este movimento do ar as direções. Tudo acontecerá como produto da economia entre pressão interna e pressão atmosférica. Quando o diafragma expandir-se para baixo e para fora, naturalmente o ar será trazido para dentro. Exatamente como propunha Theophil. Refiro-me apenas ao peso que a palavra vem acumulando ao longo dos anos provocando vícios difíceis de serem abandonados)

- deve-se encher os pulmões como se derrama água na jarra: de baixo para cima

- deve-se esvaziar os pulmões como a jarra derrama água no copo – de cima para baixo

- reaprender: ao acordar, degustar a respiração natural

- antes de qualquer *treino* com a voz, desprender-se da ansiedade: sejam quais forem as condições, procurar um momento de recolhimento (ainda que a sala esteja cheia de gente) para estar consigo mesmo – condição essencial para chegar-se ao silêncio interior. Começar, então, tranquilamente, a *treinar*.

Exercícios: em todo o treinamento é sempre a consciência que comanda; o aluno deve depender unicamente de si mesmo.

(também a palavra “treino” tem sido discutida, porque contém a ideia de repetição insistente. E certamente não era a este tipo de prática que Theophil se referia. “Treino” era palavra corrente naquele momento e objetivava explicitar a necessidade de experimentar e investigar com determinação e constância)

Este músico e mestre é capaz de produzir sons muito singulares e surpreendentes, desde a repetição (cheia de variações) de um fonema ou de uma sequência de fonemas (que pode gerar no ouvinte a sensação de ondas, montanhas ou rios) até a sonorização de um pesadelo inspirado em Artaud).

Com a barba e os cabelos já brancos, podia ficar grande tempo em “parada de mão”, explorando como um garoto seu mundo corpo adentro.

Uma lembrança de sua infância parece revelar a fonte do refinamento de sua escuta e liberdade de improvisação: durante a Segunda Grande Guerra, Theo, menino ainda, trabalhando como lavrador, passava horas e horas sem convívio humano, tendo contato apenas com animais. Brincando com eles, aprendeu a realizar os movimentos com a voz que lhe deram a agilidade e a enorme variedade de seu universo vocal.

O menino cantava com os animais.

Theophil Maier tem hoje 85 anos e mora na Alemanha onde nasceu.

Estudou para ser padeiro. Depois, música sacra. Foi cantor de rádio, viajou por 35 anos como integrante do Trio Ex-Voco, atuou como solista de Música Nova e Poesia Concreta e Dadaísta. Mantém a forma e a saúde andando de bicicleta todos os dias. Está escrevendo sua biografia.

Outra casa, outra infância:

PINA

Um dia, em um consultório médico, li uma entrevista com Pina Bausch que, apesar de meus esforços, nunca consegui reencontrar. Pina contava que, sendo filha de um dono de restaurante, gostava de passar seu tempo debaixo da mesa. Costumava passar horas a fio observando os pés dos fregueses. Li e reli estas palavras, num encantamento. Claro, a mulher que criou os mais impressionantes e belos e imaginativos e afetivos chãos para os pés de seus bailarinos havia passado boa parte de sua infância olhando o mundo pela perspectiva dos pés dos clientes de seus pais.

A menina conhecia o humano pela lógica de seus pés.

NATHÁLIA

“A poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar.”

Martin Heidegger, *Ensaio e Conferências*, “... Poeticamente o homem habita ...” (2001: 169)

Franz Kafka e Milena escreveram cartas um para o outro por dois anos, alimentando quase que só por palavras o seu amor. Encontraram-se muito pouco. Mas foram tocados pela paixão. Um dia, quando entendeu que ela não abandonaria o marido - fragilizado naquele momento - e não viria morar com ele, Franz pediu à Milena que não mais escrevesse, porque ele não sobreviveria à ansiedade da espera de suas cartas. Milena, em desespero, escreve a um amigo comum procurando compreender o pedido de Franz em suas camadas mais fundas.

Agora você tem nas mãos uma cópia impressa desta carta. Você a conhece bem, estudamos cada movimento, cada pausa, cada fluxo de pensamento, cada explosão, cada derramamento. E você a apreendeu em sua lógica, nos percursos que o pensamento escolheu fazer, na trama contraditória de sentimentos. Você compreende que necessidade aquelas palavras expressam. Sabe dizê-las. Experimentou-as nos espaços e nos movimentos da boca. Foi, aos poucos, arrancando-as do papel, emprestando a elas a sua carnadura (palavra aprendida com Hilda Hilst), fazendo com que a delas, carnadura, se revelasse.

Neste dia, antes de retomar a carta, quando experimentamos a expansão das vogais pela boca e, a partir da boca, para o corpo inteiro, propus que auscultássemos três regiões diferentes. O redondo da cabeça, o anel escapular e o campo misterioso das vísceras. Pedi que nos demorássemos neste último. Minha intenção é que você trabalhe a carta nestas três regiões para percebermos como ela é afetada por cada uma; para que a ressonância das palavras em cada região deixe aflorar aspectos imprevistos dos sentimentos que estão ali impressos, traços da pessoa que escolheu estas palavras, e não outras, para ser compreendida.

Mas você conhecia tanto a carta, estudara tanto cada palavra com que ela foi escrita, que não conseguia movê-la para além da justa compreensão. A voz, com que você percorria o corpo sem qualquer dificuldade na investigação das vogais, permanecia mais ou menos igual a si mesma com as palavras da carta. Firme, clara, mas nenhuma fragilidade, nenhum sinal do corpo que se quebrava por dentro, nenhuma curvatura nova, nenhum desvio do eixo.

Propus que você experimentasse conhecê-la pelas pausas. Você deveria expressar um pensamento e permanecer em pausa, em contato com a reverberação dele em você até ser preciso seguir adiante. Também não foi suficiente para que você experimentasse qualquer coisa viva, ardente.

Estávamos próximas do final da aula e não havia tempo para propor uma dinâmica em que seu corpo se percebesse perdendo o prumo, sem defesas.

Pedi que você sentasse no chão, sentei-me atrás de você, tomei-a no colo como se toma a criança para amamentá-la, acarinhei sua cabeça, lenta. Meu corpo propôs ao seu uma grande curvatura, em abandono. Você devagarinho aninhou-se, encolheu-se; sua mente descansou na concha que seu corpo era naquele momento. Pedi para ouvir a carta. E toda a humanidade que ela contém atravessou a sua carne. Aos poucos, com delicadeza, fui me separando de você, procurando porém que seu corpo se mantivesse ali, nesta intimidade nova entre você e aquilo que sabemos da Milena. Você continuou. Novas cores, igualmente fortes. Você me diria depois que quando eu a deixei suas costas reconheceram fisicamente a ausência e experimentaram o vazio.

A voz mostrou-se quebradiça, tão intensa quanto miserável, suas vísceras soando a perplexidade e a dor.

FELIPE

Às vezes o salto do orgânico para o imaterial dá-se inesperadamente. Trata-se de uma espécie de suspensão, de um acontecimento que se apodera do instante e faz com que todos os presentes percebam que alguma coisa rasga o tecido do dia, que um processo de transformação está em curso e pede passagem para manifestar-se. Você está em seu cotidiano de trabalho, cuidando do que é material, palpável, visível, audível, lidando com ossos, músculos, sopros, trilhos de ar, reverberação de vogais, abertura de espaço entre vértebras e, de repente, acontece.

Em um trabalho em dupla, por exemplo, você massageia lenta e profundamente o osso externo de um aluno. Todas as duplas estão fazendo o mesmo. Você dobrou seus joelhos e sentou-se sobre as pernas. O aluno está à sua frente, sentado confortavelmente, e você o traz para seu colo de modo que as costas dele descansem sobre as suas pernas dobradas, ligeiramente abertas, e a cabeça dele repouse no centro do seu peito. Ele descansa em seu colo. Acontece que suas mãos tocaram um lugar muito específico, ou fizeram pressão de um jeito que você não saberia retomar (porque o toque é sempre único), ou o contato e calor dos corpos, o cuidar e ser cuidado, alguma coisa abriu estas reservas de afeto (duras de abrir) e acontece um transbordamento. Ele começa a rir. Ri muito, ri alto, o corpo entregue, frouxo de rir. Experimenta alegria e alívio. Ele ganhou sua licença. Está pronto para começar o trabalho mais fundo. Qualquer coisa dentro dele desgarrou-se, soltaram-se as amarras e está agora aberto este canal que comunica peito e cabeça, o calor dos afetos e o brilho da mente. A consciência desta unidade não será mais perdida. O trabalho com a voz ganhou uma dimensão inesperada. Quando se iniciou o trabalho com o texto, uma nova firmeza, um novo brilho soará.

ISABELLA

Estamos todos deitados. Já nos alongamos, abrimos espaço entre as vértebras, entre as costelas; já reconhecemos o volume de nosso tórax e abdômen. Estamos vibrando sons que se concentram no ventre, tranquilos, sem empurrar o som para baixo (jamais “empurrar” o som para baixo), apenas percebemos como soa este lugar de nosso corpo, como a bacia circunda nosso centro de força e, se estamos deitados e entregues, como ela acolhe este grande lago que contém nossas vísceras. Nossa escuta trabalha em duas direções. Tanto percebemos a vibração de nossos corpos, como escutamos a malha sonora que vamos tecendo no espaço. O som que produzimos não se sobrepõe nem se esconde no corpo intumescido do som geral. Como direcionamos nossa vibração para o ventre, nossos sons são mais profundos e densos, apenas com uma pontinha de conexão com a região do brilho da voz, como naquela imagem do Tao o ponto branco dentro da metade escura e o ponto negro na figura branca. Então uma pessoa chora, a princípio baixinho, depois os soluços vão tomando seu corpo. Ela toca a própria barriga. Sente muita dor. Você vai para junto dela, diz a ela que sim, que chore livre, que não tema a altura deste choro, que apenas aceite as ondas que se produzem em seu corpo. Ela se acalma aos poucos. Todos sabem que algo aconteceu ali. Algo que não se pode dimensionar mas que transformou o espaço de trabalho. Todos se sentem tocados pela profundidade daquela experiência. Na aula seguinte ela contará do contato que fez com as feridas de seu feminino. Fala sobre acontecimentos associados a vivências sexuais dolorosas. Sua voz é doce ao falar. Ela está dizendo que houve ali um encontro necessário com sua própria intimidade. E você sabe que a voz dela soará a partir daí com harmônicos há muito adormecidos, soará encorpada, com uma nova confiança.

Outra vez, você trabalhava sobre o que é concreto, nomeável, e foi surpreendida por um redimensionamento da experiência.

THIAGO

“Eis aqui um Vivo” (Lenine)

São Paulo, 30 de julho de 2015.

Silvinha querida,

foi em tua sala de aula, em nosso curso de Teatros do Real, que ouvi pela primeira vez alguém falar sobre o solo do Thiago Amoral. Um solo, contavam, em que o próprio pai contracenava com ele.

Eu o conheci quando ele ainda se chamava Thiago Amaral (foi preciso mudar seu nome para que as fãs do Thiago Amaral – ator de novelas – parassem de lhe escrever). Thiago fez parte do Núcleo Experimental do Teatro Popular do Sesi quando eu era a coordenadora, tendo sido portanto meu aluno. Ele sempre me pareceu pessoa de espírito liberto. Pensei: quero ver o solo. Mas não o vi por quase um ano.

Agora são 11h43. Acabei de chegar do teatro. Hoje eu vi o solo. Ao final, pedi licença para dizer ainda diante do público o que eu sentia. E eu sentia que acabara de ver a coisa mais importante que já vira no teatro no sentido desta coisa *sentido* que procuramos *para* e *no* teatro. Disse que nunca tinha me sentido como me sentia naquele agora. Eu estava inflamada pelo mais singelo e ao mesmo tempo mais impressionante esforço de transmutação do real em tempo presente. Desfeita qualquer possibilidade de ver revelado o percurso de deslizamento entre realidade e ficção, borradas todas as margens. Embora o projeto tenha exatamente este nome: Ficção.

O segundo significado de “transmutação” no Aurélio é “a transformação de metais comuns em ouro, segundo os procedimentos alquímicos”.

O que acontece é isto: você presencia o esforço hercúleo de um filho e um pai tentando cruzar - você como testemunha - o abismo criado pelo choque de suas naturezas opostas. E aquilo que poderia ser a exposição de uma prosaica manifestação de rigidez e preconceito, com a conseqüente dor e profunda mágoa que causa, transforma-se num jogo cênico que, ao ser jogado uma e outra vez, vai conquistando possibilidades de aproximação e entendimento entre dois homens. Em tempo real. Na realidade possível de suas vidas fora de cena. Mas são ainda perceptíveis as imensas fendas, as enormes dificuldades a serem enfrentadas. Não há qualquer esforço para esconder o quanto a verdadeira aceitação de um e de outro é ainda frágil, provisória. Embora o filho (aquele que foi chamado, ficamos sabendo, de egoísta pelo pai por seguir seus impulsos naturais - perceberá este pai um dia o tamanho do sacrifício que ele espera do filho?) pareça caminhar a passos mais largos nesta direção.

Precário, provisório, perecível;
Falível, transitório, transitivo;
Efêmero, fugaz e passageiro
Eis aqui um vivo, eis aqui um vivo!

Impuro, imperfeito, impermanente;
Incerto, incompleto, inconstante;
Instável, variável, defectivo
Eis aqui um vivo, eis aqui...

E apesar...
Do tráfico, do tráfego equívoco;
Do tóxico, do trânsito nocivo;
Da droga, do indigesto digestivo;
Do câncer vir do cerne do ser vivo;
Da mente o mal do Ente coletivo;
Do sangue o mal do soro positivo;
E apesar dessas e outras...
O vivo afirma firme afirmativo
O que mais vale a pena é estar vivo!
É estar vivo
Vivo
É estar vivo

Não feito, não perfeito, não completo;
Não satisfeito nunca, não contente;
Não acabado, não definitivo
Eis aqui um vivo, eis-me aqui, diz o Lenine.

Thiago Amoral, na construção de seu discurso de Coelho (aquele que, em não havendo *erro*, procria, procria de novo e novamente procria) faz-nos ver, em pequenos e propositais deslizes, que é de todos nós que o Coelho fala, em “como somos foda nisso, em fugir”, por exemplo, de modo que vai chamando cada um de nós, despido também, para dentro da cena.

E o modo, Silvinha, como o Thiago cuida do pai, que é o convidado, é o hóspede, é aquele que precisa ser protegido e amparado em terra estrangeira, precário e provisório ator pelas mãos do filho. Ficamos sabendo que, quando tudo neste homem era recusa violenta – violenta - da homossexualidade de seu

filho único, Thiago, rasgando a pele mais fina que há sob a pele, disse-lhe: “se não poderei ser nunca o seu projeto de filho, se sabemos os dois que não haverá netos, podemos ao menos tentar que você conheça meu mundo, o que eu faço no teatro, o que fazemos por lá. Podemos ao menos tentar”. Também ficamos sabendo que houve um mar de duro silêncio duro como resposta, demorado silêncio, antes do jogo começar.

Não ficamos sabendo com que braçadas Thiago atravessou este mar, mas reconhecemos, perplexos, que houve ali a expressão de uma determinação em tudo extra-cotidiana.

E nos surpreendemos com a integridade com a qual ele se lança ao jogo – a peça de teatro (peça dentro da peça) inventada pelo pai - mesmo ali onde nós que o conhecemos não poderíamos imaginá-lo nem ideológica nem esteticamente.

E como ele transforma esta contradição no melhor dos risos, porque mergulha tão honesta e profundamente naqueles brinquedos que, estamos quase certos, por vontade e formação ele não escolheria, que experimentamos também, pelo riso, momentos de completo abandono. Pela quase impossível disposição do Thiago em fazer qualquer coisa que possa dar alegria a este pai frustrado em seu “projeto de filho”, frustrado em seu desejo de ser avô; qualquer coisa que não envolva deixar de ser quem é, sufocar sua libido e a livre expressão de seu desejo. Qualquer coisa que não seja morrer para si mesmo.

Nós acabáramos de saber que o pai o acusara de “egoísta”, de não se preocupar com os sentimentos dos outros. E o vemos transmutar-se, fazendo poesia dos jogos e fantasias deste homem cujo imaginário é talvez infantil, ou talvez infantilizado pelo hábito da televisão que consome seus dias em Taubaté.

Na outra mão, vemos este mesmo homem, que sabemos vergado internamente pela absoluta impossibilidade de ver seu filho um dia acordar hétero como se personagem de Virginia Woolf, vemos este pai brincar como criança, jogar-se ao chão com seu filho, os dois igualmente meninos, cada um pai e filho do outro, sem acusação e sem culpa pelo menos na curta duração deste jogo efêmero, fugaz, mas capaz talvez de abrir uma fresta, uma possibilidade de amadurecimento no exercício de olhar de frente aquilo que a vida, surpreendente, traz. E se sujam de espuma e se molham e jogam água um no outro e fazem de conta que se matam na guerra e que morrem ao mesmo tempo, metáfora impressionante quando sabemos que é de uma verdadeira morte que se trata. Da morte de tudo aquilo que se quer colocar à frente da aventura amorosa. Porque é amor o que vemos ali. Amor que não pode ser vivenciado em sua totalidade porque a digestão dos pré-desejos e condicionamentos ainda está se dando.

E então já não é mais o Thiago (condutor preciso e terno que foi até aí) quem conduz a brincadeira. TEATRO agora assume seu posto e envolve os dois em um campo de energia impossível de descrever mas que experimentamos como uma espécie de vertigem a nos impulsionar para o centro, para o núcleo ardente de cada um de nós, em nossa grandeza, em nossa miséria, em nossos preconceitos, em nosso pedido de ajuda, ou no grito mudo que parece ressoar por toda a sala:

“ME ABRAÇA”.

Mas há ainda outra coisa neste solo (solo, eu disse?) sobre a qual desejo pensar.

Cada uma das ações que Thiago escolheu fazer, ele a fez com total clareza das escolhas. Mostrando-se nu, ou seja, despojado de qualquer artifício que pudéssemos chamar de cênico num primeiro momento, embora o fosse, já que ele estava em cena, já que ele era a cena. Ganhava assertividade e potência na voz cheia e convicta do Coelho 2, indicando o início de um novo tempo do jogo. Acolhia de corpo inteiro e com toda a delicadeza e cumplicidade o Coelho 1 (seu pai). Quando brincou movimentos-danças-guerras-quedas, tudo era realizado com plena consciência e domínio técnico, de modo que a aparente ingenuidade do brinquedo se redimensionava porque ele estava integralmente presente, *ele fazia aquilo que fazia*. Nada nele indicava qualquer constrangimento com a absoluta simplicidade das propostas do pai. Thiago as dignificava. Não houve qualquer necessidade de acordos tácitos com o público, senão aqueles que ele mesmo verbalizava convidando-nos para a partida.

Enquanto o pai, criança convidada a jogar, abandonava-se em sua desobrigação de corresponder a qualquer coisa que não sua própria alegria de entrega, Thiago preenchia o espaço com todos os seus corpos vivos, conectados, conscientes, trabalhados, precisos na realização de cada ato.

O Tusp transmutado em campo de aprendizagem amorosa.

No camarim, quando abraço Thiago manifestando minha alegria e meu espanto diante daquilo que percebo como uma impressionante vitória sobre a rigidez e a recusa, ele me diz, enquanto aponta para a área interna do Tusp:

“Tem limites. Meu namorado está lá fora. Eu queria que ele pudesse estar aqui comigo no camarim. Mas ele (refere-se ao pai) não quer. Ele não aceita. Ele não quer ver.

Precário.

Maravilhosa e dolorosamente humano.

Tua Isabel

TEMPOS VERBAIS

na voz humana

Três cubos alinhados ocupam a largura da sala, de frente para o público. Em cada cubo está sentada uma pessoa. Estamos todos aquecidos, centrados, muito silenciosos. Trabalhamos para isso. O silêncio de agora não é obediência a um comando, ele se foi instalando a medida em que buscávamos conexão com nosso centro e com os parceiros. Está criada esta espécie de latência no espaço que nos contém.

Eu havia pedido a cada um que escolhesse um trecho do texto que estamos estudando. Um trecho que o comovesse particularmente ou onde encontrasse alguma identificação. Pedi que, deste recorte do texto, você escolhesse os cinco verbos que lhe parecessem conter a essência da ação da personagem naquele momento. Portanto, quando você foi para o cubo, os verbos foram com você. A sequência deles só será definida pela experiência que você vai realizar.

Cada um de vocês escolhe quatro tempos verbais. O que eu peço é que você habite os seus verbos na conjugação de cada um dos tempos. Quando você os conjuga no presente por exemplo, você permanece um tempo aí, na assertividade do presente do indicativo, você experimenta esta assertividade. Você pode acelerar ou desacelerar, pode alterar várias vezes a ordem, mas fica no presente até conhecer, compreender a atmosfera que esta conjugação traz consigo (espero, te espero, eu te espero). Então você experimenta outro tempo. Vai percebendo o que quer realmente dizer ou como você é afetado pelo pretérito imperfeito (eu te esperava, esperava, esperava). Você perceberá que cada tempo tem sua própria voz (te esperei, eu te esperei) (se eu te esperasse) (te esperaria, eu esperaria).

Escuto

Minto

Perco

Espero

Volto

Como vocês estão em três, enquanto seus parceiros vivenciam a experiência, você está vulnerável, porque também está exposto, porque também está sendo visto. Peço que você aproveite este momento para deixar-se tocar, para deixar-se escutar, para deixar-se penetrar por tudo aquilo que se passa com

seus parceiros. Assim, cada um realiza sua própria experiência, mas um coro vai se constituindo. Os que estão fora de cena tanto percebem a ação do verbo sobre você em suas diferentes conjugações como percebem as alterações que acontecem em seus parceiros pelos pequenos acontecimentos que se realizam em você.

Vivenciado o tempo de cada um e uma vez constituído o coro, as vozes se entrelaçam, os tempos se sucedem e se confundem, o presente, o sonho, o desejo, a impossibilidade, são a cena, o drama, a vertigem.

“E não nos esqueçamos que são esses valores de sonho que se comunicam poeticamente de alma para alma. A leitura dos poetas é essencialmente devaneio.”

A Poética do Espaço, Gaston Bachelard (1989: 36)

escuto minto perco espero volto escuto minto perco espero volto escuto minto perco espero volto
escuto minto perco espero volto escuto escuto escuto escuto escuto te escuto

escutava eu te escutava escutava mentia eu mentia mentia eu te perdia perdia esperava escutava
mentia voltava eu te perdia eu te perdia perdia

se eu mentisse se escutasse te perdesse te perdesse te perdesse se eu perdesse te escutasse voltasse se
eu voltasse te perdesse mentisse mentisse esperasse escutasse escutasse

te esperaria voltaria escutaria escutaria mentiria eu mentiria esperaria te perderia voltaria escutaria
escutaria perderia te perderia te perderia te perderia te perderia te perderia te perderia te perderia

RUÍDOS

“Na parte de cima, nas ruas desertas do bairro portuário, assentam densos e móveis como borboletas em canteiros de climas quentes. Cada passo assusta uma canção, uma rixa, palmada em linho encharcado, estrepitar de tábuas, choradeira de crianças de peito, tilintar de baldes. Basta ter-se perdido nestas paragens para, com a rede de captura, segui-los quando, vacilantes, evoaçam no silêncio. Pois nesses recantos desolados, cada som e cada coisa ainda tem seu próprio silenciar, como, ao meio-dia, nas alturas, há um silenciar do galo, um silenciar do machado, um silenciar dos grilos. Porém, a caçada é perigosa e, por fim, o perseguidor desaba quando, por trás, como um gigantesco vespão, o trespassa uma pedra de amolar com o ferrão sibilante.”

Rua de Mão Única, Walter Benjamin (2012: 203)

Sendo carpinteiro, meu pai naturalmente tinha um porão e dentro dele um esmeril. Uma das coisas mais lindas de que me lembro era quando ele apagava a luz e fazia o esmeril trabalhar enchendo o porão de estrelas.

A menina compreendeu que estrelas podiam ser criadas pela mão do homem. Ou pela imaginação.

Uma canção de ninar distorcida que jamais avança, uma velha índia a esperar a morte, um pássaro ferido, acordes que poderiam transformar-se em música, ecos de um lamento, gritos, respirações ofegantes, vozes roucas, sussurros, risadas, choros, soluços secos, sons percutidos pelas paredes. Paisagem sonora abrindo dimensões do inconsciente.

Escuto. Eu te escuto.

Da escuta nasce a palavra. Você escuta, ela se prepara. Seja na recepção dos sinais vindos do mundo, seja no contato com a vida interior em seu processo de fazer-se linguagem. A pele percebida não como linha divisória entre o corpo e o mundo mas como órgão expandido experimentando porosidade. Enquanto se prepara a palavra, mundo e sujeito vivenciam sua unidade.

A palavra nasce do silêncio.

E faz voltar a ele.

Confundimos ainda demasiadamente o fenômeno fisiológico que é *ouvir* com o ato psicológico que é *escutar*, segundo a definição do Barthes. Ouvir independe quase sempre de nossa vontade. Ouvimos. Localizamo-nos, pela escuta, temporal e espacialmente, como os animais. É “índice”, “é um alerta”.

A escuta, porém, que primeiro decifra os signos e então reconhece aquele que fala naquilo que ele diz, “deve ser desenvolvida em um espaço intersubjetivo, em que “escuto” na verdade quer dizer “escuta-me”. Supõe presença, vontade, tempo. Supõe a real disposição de habitar o momento. Supõe responsabilidade partilhada para que se instaure a relação. Supõe que o corpo inteiro se faça campo para a recepção do outro, permeáveis os dois. Esta qualidade de atenção daquele que se dispõe a escutar e o desejo daquele que fala de expressar o que se agita em seu interior são os fios com que tecemos a comunicação, igualmente importantes para que a comunicação se dê. Escutar como quem busca, “não aquilo que é dito ou emitido, mas aquele que fala, aquele que emite”.

Todos nós já experimentamos começar a dizer algo que para nós significa muito e, diante do vazio no olho do outro, diante de um silêncio desabitado, ver as palavras se desfazerem, fugindo a fala para o interior, voltando ao caos do qual ela desejava justamente diferenciar-se.

“A injunção de escutar é a interpelação total de um indivíduo a outro: coloca acima de tudo o contato quase físico desses dois indivíduos (pela voz e pelo ouvido): cria a transferência: “escute-me” quer dizer: *toque-me, saiba que existo*; ... Da mesma forma que a primeira escuta transforma o ruído em índice, esta segunda escuta metamorfoseia o homem em ser dual: a interpelação conduz a uma interlocução em que o silêncio do ouvinte seria tão ativo quanto a palavra do locutor: *a escuta fala* ...

“A escuta”. O Óbvio e o Obtuso”, Roland Barthes (1982).

A intimidade que resulta deste ato instaura a relação. Relação supõe compartilhamento, compromisso. Supõe correr riscos e criar um vínculo. Supõe a suspensão de crenças e juízos anteriores ao instante em que a comunicação se dá. Por um momento abandonar as defesas: escutar.

Pela escuta nos localizamos no tempo e no espaço, reconhecemos perigos, selecionamos e deciframos, somos capazes de reconhecer pelo som aquele que fala ou intuir de que necessidade esta fala se origina. Mas há ainda outro movimento, mais íntimo, que pode ser acordado pela escuta. Ela pode conduzir-nos pelos caminhos do sonho, da imaginação e da memória. Recordar, revisitar o instante em que primeiro ouvimos aquele som, experimentar outra vez a sensação que já agora não é a mesma, mas acorda consonâncias.

“O que comunicamos aos outros não passa de uma *orientação* para o segredo, sem, contudo, jamais poder dizê-lo objetivamente. O segredo nunca tem uma objetividade total”

A Poética do Espaço, Gaston Bachelard (1989: 32)

É ainda pela escuta que somos capazes da suspensão do conhecido para a apreensão do novo. Suspensão. Pausa. Nos pequenos silêncios aquele que fala percebe de fato o que foi capaz de dizer, que recorte lhe foi permitido fazer naquilo que o inquietava; e aquele que escuta experimenta a doçura ou a violência que lhe penetra os ouvidos fazendo vibrar corpo e espírito.

Para o ator, ser capaz de perceber que de fato diz aquilo que diz e deixar-se afetar pelas palavras que o parceiro diz e pelo modo como está este parceiro quando diz, é a condição para que sua presença seja uma realidade poética, é sua possibilidade de manter o fio de tensão que percorre por dentro as palavras que estão sendo ditas.

“Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenômeno quer ver todo o fenômeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor.

E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. Vemos que no teatro grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras. Diz o coro de Ésquilo: [Nenhuma muralha defenderá aquele que, embriagado com a sua riqueza, derruba o altar sagrado da justiça.] Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto. Confunde-se com aquele amor que, segundo Dante, move o Sol e os outros astros. Confunde-se com a nossa confiança na evolução do homem, confunde-se com a nossa fé no universo. Se em frente ao esplendor do mundo nos alegramos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior, consequente consigo própria, necessária, fiel a si mesma. O facto de sermos feitos de louvor e protesto testemunha a unidade de nossa consciência.”

“Arte Poética III”, *Obra Poética*. Sophia de Mello Breyner Andresen (2015: 893-894)

“Do any of us ever really notice life while we are living it? Every, every minute?”

Emily

Our Town

Thornton Wilder

AGRADECIMENTOS

pela interlocução permanente:

José Batista (Zebba) Dal Farra Martins

José Fernando Peixoto de Azevedo

pela interlocução no campo do espírito e das ideias:

Eleonora Fabião

José Sérgio Fonseca de Carvalho

Sílvia Fernandes da Silva Telesi

pelas presenças:

Andrea Kaiser

Antônio Rogério Toscano

Cristiane Paoli Quito

Juliana Setti Marques

Jamilson Luz Marques

Karl Marques

Rachel Araújo de Baptista Fuser

Rogério de Almeida

Silvia Bittencourt

Sylvie Lagache

Theophil Maier

Thiago Amaral

Virgínia Rodrigues

às parcerias de alunos e ex-alunos:

Ana Carolina Lima

André César Mendes

Camilo Schaden

Felipe Alves Lima

Isabella Dragão

Nathália Bonilha Borzilo

Renan Tenca Trindade Silva

Turma 67 da EAD

Dedico estas reflexões a todos os meus alunos.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Portugal: Assírio & Alvim /Porto Editora, 2015.
- ARENDR, Hannah. *A Condição Humana*; tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*; tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda. , 1989.
- BARTHES, Roland. “Escuta”, in: *O Óbvio e o Obtuso*; tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BARTHES, Roland. “O rumor da língua”, in: *O rumor da língua*; 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política* (Obras Escolhidas I); tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única* (Obras Escolhidas, v. II); tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 6ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense Ltda., 2012.
- BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação, nº 19, 2002.
- BRECHT, Bertolt. “A infanticida Marie Farrar”, in: *Poemas 1923-1956*; seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- BUBER-NEUMANN, Margarete. *Milena*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. “Dilatação”, in: *A Arte Secreta do Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FABIÃO, Eleonora. “corpo cênico, estado cênico”, in: *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- FABIÃO, Eleonora. “a b a o a q u : u m l a n c e d e d a d o s”. *Na Companhia dos Atores – Ensaio sobre os 18 anos da Cia. Dos Atores*. 2006
- FABIÃO, Eleonora. “Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea”. *Revista Sala Preta* do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. 2008.
- FABIÃO, Eleonora. "History and Precariousness: in search of a performative historiography" in: *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (Eds.) Amelia Jones and Adrian Heathfield, Thames and Hudson: London and New York, 2012.

HEIDEGGER, Martin. “Construir, Habitar, Pensar”, in: *Ensaio e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda., 2002.

HEIDEGGER, Martin. “... Poeticamente o Homem Habita...” , in: *Ensaio e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda., 2002.

HILST, Hilda. “Matamoros”, in: *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

KOUDELA, Ingrid Dormien. 'O Jogo Teatral em Brecht: experiência de uma reflexão', da publicação originada do 14 Simpósio da Internacional Brecht Society (UFRGS), *O Espectador Criativo: colisão e diálogo*. Porto Alegre: AGE, 2013.

LABAN, Rudolf. “Stillness and Stir” - a short extract from poetic musings. *A Vision of Dynamic Space*; Compiled by Lisa Ullmann; Tradução de Ana Carolina Lima. London & Philadelphia: Laban Archives in association with The Falmer Press, 1984.

LEHMANN, Hans-Thies. 'Peças sobre a Desrazão. Limites da Racionalidade nas Peças Didáticas de Brecht', da publicação originada do 14 Simpósio da Internacional Brecht Society (UFRGS), *O Espectador Criativo: colisão e diálogo*. Porto Alegre: AGE, 2013.

LEPECKI, André. “O corpo colonizado”. *Revista Gesto*. Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, nº 2, vol. 6, 2003.

MAIER, Theophil. Oficina realizada em São Paulo. Notas tomadas em aula por mim, 1989.

MELLO, Edmée Brandi de Souza. *Educação da Voz Falada*. Edições Gernasa, 1972.

MEIRELES, Cecília. “Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência”, in: *Romanceiro da Inconfidência*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

MOURÃO, José Augusto. “Visitações”, in: *Quem vigia o vento não semeia*. Lisboa: Pedra Angular, 2011.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. 'Fragmentos de um Teatro (ainda sempre) por vir (sem espectadores)', da publicação originada do 14 Simpósio da Internacional Brecht Society (UFRGS), *O Espectador Criativo: colisão e diálogo*. Porto Alegre: AGE, 2013.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Contra-capa da 114ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2010.

WILDER, Thornton. *Our Town*. São Paulo: União Cultural Brasil-Estados Unidos, 1947.

ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

Índice

Querida Sílvia	7
Escavar e Recordar	14
Para Eleonora.....	15
Três exercícios de escuta.....	24
Habitar.....	28
Palavras em fuga.....	34
Em movimento.....	66
Sylvie.....	68
Andrea	69
Objetos	70
Virgínia	74
Theophil	75
Pina	80
Nathália	81
Felipe	82
Isabella	83
Thiago	84
Tempos Verbais	88
Ruídos	90
Arte Poética III	93