

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LUCIANA DE ALMEIDA GUIMARÃES

***Animalidade na mundana companhia:
vestígios de uma experiência no espetáculo
O idiota – uma novela teatral***

SÃO PAULO
2019

LUCIANA DE ALMEIDA GUIMARÃES

***Animalidade na mundana companhia:
vestígios de uma experiência no espetáculo
O idiota – uma novela teatral***

Versão original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Thaís Lima Santos

SÃO PAULO

2019

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 inseridos pelo(a) autor(a)

Guimarães, Luciana de Almeida

Animalidade na mundana companhia: vestígios de uma experiência no espetáculo O Idiota- uma novela teatral / Luciana de Almeida Guimarães ; orientadora, Maria Thais Lima Santos. -- São Paulo, 2019.

250 p.: il. + ANEXO junto a dissertação.

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

Bibliografia
Versão original

1. ANIMALIDADE 2. ATUAÇÃO 3. COORDENAÇÃO MOTORA
Béziers/Piret 4. mundana companhia 5. O Idiota, de Dostoiévski I. Lima Santos, Maria Thais II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: GUIMARÃES, Luciana de Almeida

Título: *Animalidade* na mundana companhia:

vestígios de uma experiência no espetáculo

O idiota – uma novela teatral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dra.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dra.

Instituição:

Julgamento:

*A todos os artistas com os quais trabalhei,
e em especial gratidão aos artistas da mundana companhia,
onde tudo foi possível.*

*Ao meu pai José Roberto,
em memória da minha mãe Maria Adelaide porque ela
plantou a primeira semente do mestrado em mim,
aos meus irmãos Lillian e Roberto
às minhas melhores criações: Catarina e Francisco*

*e às atrizes e aos atores que virão,
aliás Todes!*

Agradecimentos

Em primeiro lugar minha gratidão a todas as pessoas e artistas que trabalharam com a mundana companhia, porque sem cada uma delas nada teria sido possível.

À Maria Thaís Santos Lima, porque sem sua luz, não teria vislumbrado a amplidão: os possíveis caminhos e as perspectivas. Gratidão pela transmissão generosa, por toda a paciência e por me fazer manter *a espinha ereta, a mente reta e o coração tranquilo* na reta final.

Aos parceiros orientandos de mestrado e doutorado de Maria Thaís, meu muito obrigado por nossas conversas coletivas em 2017, das quais senti muita falta depois, porque trocamos, porque colaboramos uns com os outros com sinceridade: Thais Póvoa, Paco Abreu, Lucia Serpa, Monilson, Luciana Canton e Miguel Hernandez.

À Beth Lopes que foi a primeira artista e professora a fazer “o chamado” para o mestrado. E por me oferecer a oportunidade de orientar, por um ano (2011), estudantes de teatro. E hoje são artistas com os quais mantenho uma relação de afeto inenarrável.

Ao nosso querido Francisco Medeiros, porque foi com ele que comecei a semear perguntas e deixá-las impressas dentro de mim, me movendo mas sem a ânsia de respondê-las.

Ao Marcio Aurelio por plantar as melhores dúvidas sobre o ser humano durante a graduação na Unicamp e nas Razões Inversas.

E a Débora Duboc por me ensinar que “para que alguma coisa surja, é preciso que alguma coisa desapareça.”

Ao Renato Borghi pela incansável entrega nos ensaios.

Ao Aury Porto por ser tão visionário como Míchkin.

Ao Fauzi Arap porque foi com ele que compreendi de vez a ação no corpo, e a “viver” e “não parecer vivo”.

À Elena Vássina pelas transmissões, trocas generosas, e por todas as oportunidades.

Ao Shapiro pela transmissão dos ensinamentos de Stanislávski, pela dedicação a mundana companhia e pelos intensos e maravilhosos dias que vivemos em Aiuruoca em 2012.

Ao Sergey Zemtsov por desfrutar, ainda que por pouco tempo, da sua paixão em ser pedagogo.

À Marcia Abujamra por toda a ajuda na elaboração do projeto original de pesquisa, pelas conversas intermináveis sobre vida e arte e pela presença constante em nossas vidas.

Ao Cacá Machado, por toda a ajuda na elaboração do projeto original, e diagramações.

Ao professor Daves Otani por me conhecer tão profundamente, e ter sido preciso na recomendação “eu quero enxergar como a atriz trabalhou” na banca de qualificação.

À querida atriz, parceira de cena, amiga e professora que integrou a banca de qualificação e com seu olhar atento e sua poesia, capturou e apontou, através da escrita, os cruzamentos que o projeto estava desenhando, fortalecendo em mim o lugar de fala da atriz.

Aos amigos, que mesmo distantes, torceram e colaboraram de alguma maneira: Lucienne Guedes, Maria Fernanda Vomero, Miriam Rinaldi, Mariana Senne e tantos outros.

Aos amigos que estiveram presentes respondendo a dúvidas que foram surgindo a hora que eu precisasse: Elaine Ramos, Fabiano Lodi, Juliana Monteiro, Michele Almeida Zaltron, Marina Tenório, Joana Porto, Diego Moschkovitch, Simone Shuba, Lipe Lima, Donizeti Mazonas, Wellington Duarte e as atrizes Alice Simões e Sofia Botelho que colaboraram com as transcrições.

A minha *xará* Luaa Gabanini que me ligava toda a semana perguntando “*e aí amiga, está tudo bem ?*” e que a partir de nossas conversas eu ficava firme de novo.

Aos parceiros de treinamento em *Viewpoints* (2019), no Estúdio Oito Nova Dança, onde praticamos a cena, o improvisado, a alegria, investigando *insólitas operações psicofísicas* e criamos uma rede de afetos.

À Lígia Cortez por reforçar a importância de um tempo de pesquisa.

À Escola Superior de Artes Célia Helena por me confiar orientações artístico-pedagógicas e os módulos na pós.

À SP Escola de Teatro, em especial a Lúcia Camargo, por abrir espaços de treinamentos em *Viewpoints*, onde formamos coletivos comprometidos e que também nos colocam em uma rede de afetos.

Ao Núcleo Experimental do Sesi, coordenado pela Miriam Rinaldi, onde pude colaborar com orientação pedagógica (2013-2014).

Aos coletivos que atravessei e fui atravessada: Razões Inversas, Teatro Promíscuo, Cia Livre, Núcleo Argonautas de Teatro, Cia Akasha de Teatro...

Aos mestres e mestras da Unicamp (1987-1991), da Escola Superior de Artes Célia Helena (2015-2016) e da USP (2017-2019), pela entrega apaixonada em serem professores. Ao Ruy Cortez por todas as bibliografias emprestadas.

À Regina Braga, Celso Nunes, Luís Otávio Burnier, Tutto, um agradecimento especial por terem plantado a semente para o processo de busca do trabalho da atriz sobre si mesma.

À Cibele Forjaz e à Lucia Gayotto porque me ensinam a enxergar a natureza artística dos outros atores e atrizes. Por todas as direções, ensaios, processos, travessias, carinho, consultório e cuidados.

Um agradecimento especial a Lu Favoreto, pelas transmissões delicadas da Coordenação Motora, me fazendo esculpir espaço interno e esculpir o espaço fora. Pelas leituras dos movimentos. Pelas insistências e resistências. Pelas entrevistas, conversas, trocas e por manter o Estúdio Oito Nova Dança ! Para onde vou todas as semanas e de onde eu retorno muito mais forte.

E por fim, os três parceiros dessa reta final que de alguma maneira vivemos um processo de fusão: Ana Maria Fiorini, revisora que apesar de não nos conhecermos pessoalmente, convivemos diariamente nestes últimos dois meses, e tenho certeza que ela já me conhece na intimidade. Renato Rios que em um encontro onde perdemos a noção da hora, compreendeu o princípio do trabalho e criou a narrativa visual dos desenhos. E Laura Haffner que veio criar a apresentação da dissertação, e assim que vi meus olhos marejaram de felicidade.

A todos o meu muito obrigada !

“Este livro é como um livro qualquer.
Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas
por pessoas de alma já formada.
Aqueles que sabem que a aproximação,
do que quer que seja,
se faz gradualmente e penosamente,
atravessando inclusive o oposto daquilo
de que se vai aproximar.
Aqueles pessoas que, só elas,
entenderão bem devagar que este livro
nada tira de ninguém.
A mim, por exemplo, o *personagem G. H.*
foi dando pouco a pouco uma alegria difícil;
mas chama-se alegria.”

CLARICE LISPECTOR

A Paixão Segundo G.H.

GUIMARÃES, Luciana de Almeida. *Animalidade na mundana companhia: vestígios de uma experiência no espetáculo O idiota – uma novela teatral*. 2019. 236 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

RESUMO

A presente pesquisa propõe uma investigação acerca do trabalho atoral na *mundana companhia* (2007), através da descrição e análise de um procedimento, a *animalidade*. Observa, no processo criativo de *O Idiota – uma novela teatral* (2008-2012) dirigido por Cibele Forjaz - espetáculo que inaugura a prática com o procedimento na companhia - a condução da bailarina Lu Favoreto e sua abordagem, que toma os princípios da Coordenação Motora, método desenvolvido por Marie-Madeleine Bézières e Suzanne Piret, identificando neles a base expressiva da investigação das atrizes e atores com a *animalidade*. Do mesmo modo, a análise pretende observar as descobertas da *animalidade* neste processo em diálogo com o pensamento prático/teórico de Konstantin Stanislávski, que funda uma tradição pedagógica sobre a arte do ator e, mais especificamente, com duas noções do seu Sistema: a arte da *pereživânie* (*experiência do vivo/vivência*) e os processos de criação da *voploschénie* (*encarnação ou corporificação*).

PALAVRAS-CHAVE: ANIMALIDADE. ATUAÇÃO. mundana companhia.

COORDENAÇÃO MOTORA (Bézières/Piret). *O Idiota*, de Dostoiévski.

ABSTRACT

This research proposes an investigation about the work of the actor in the *mundana company* (2007-) through the description and analysis of a procedure named *animality*. It observes, in the creative process of *The Idiot - a theatrical novel* (2008-2012), directed by Cibele Forjaz – a play which inaugurates the practice with this procedure in the company – the leading of dancer Lu Favoreto and her approach that takes the principles of Coordenação Motora/Motor Coordination, a method developed by Marie-Madeleine Bézières and Suzanne Piret, identifying in it the expressive basis of the investigation of actors and actresses with *animality*. In the same way, the analysis intends to observe the discoveries of *animality* in this process in dialogue with the practical/theoretical thought of Konstantin Stanislávski that founds a pedagogical tradition about the art of the actor and, more specifically, with two notions of his System: the art of the *pereživânie* (“*experience of the alive*”/*experiencing*) and the processes of creation of the *voploschénie* (incarnation).

KEYWORDS: ANIMALITY. ACTING. mundana companhia.

MOTOR COORDINATION (Bézières/Piret). *The Idiot*, by Dostoiévski.

Sumário

Introdução	20
Corpo-sujeito e o corpo-objeto	20
a subjetividade do corpo-objeto e a objetividade do corpo-sujeito	24
o olhar do espectador	25
o corpo-objeto como fonte de pesquisa	29

Capítulo I

As circunstâncias propostas pela mundana e pela atriz	33
I.1 O que move a mundana companhia	33
II.2 O que move a atriz, ou as noções que movem a pesquisadora	40
I.3 O processo de criação da <i>experiência do vivo</i> ou <i>vivência</i> <i>pereživánie</i> Переживания	46
I.4 O processo de volição em movimento: a ação	50
I.5 O processo de criação da encarnação <i>vorloschénie</i> Воплощения	51

Capítulo II

O processo de pesquisa do Projeto <i>O Idiota</i> (2008-2009)	55
II.1 A pesquisa dramatúrgica <i>Opus 1</i> da atriz	57
II.2 <i>As Travessias</i> <i>Opus 2</i> da atriz	62
II.3 <i>Travessia</i> como uma experiência polifônica	68
II.4 Rumo a uma visão para a encenação	88

Capítulo III

	O procedimento <i>animalidade</i> no processo de construção do espetáculo <i>O Idiota – uma novela teatral (2009-2010)</i>	91
III.1	Princípios da Coordenação Motora como procedimento de trabalho para a <i>animalidade</i>	93
III.2	A <i>animalidade</i> se constituindo através da prática	97
III.3	Xamar o animal	121
III.4	O batismo do animal	123
III.5	A <i>animalidade</i> em operação no processo de ensaio	129
III.6	<i>Opus 3</i> da atriz: Nastássia Filípovna – o trabalho da atriz sobre si mesma	133
III.7	<i>Workshop</i> , texto da cena e <i>animalidade</i>	145
III.8	Ensaio sem texto, através da <i>animalidade</i>	152

Capítulo IV

	<i>Animalidade: vestígios de uma poética no trabalho atoral</i>	157
IV.1	O dialogismo e a polifonia de Bakhtin na raiz do trabalho da atriz	157
IV.2	Por que recorremos à <i>animalidade</i> ?	166
IV.3	<i>Animalidade</i> como estado do corpo	170
IV.4	“A psicofisicalidade que constitui e <i>funda toda e qualquer ação</i> ”	174
IV.5	Comparações com o uso do procedimento da <i>animalidade</i> nos processos dos espetáculos <i>Na Selva das cidades – em obras (2014-2018)</i> e <i>Dostoiévski-trip (2017-2018)</i>	181

Considerações finais 189

Referências bibliográficas 196

Anexos

I *A animalidade, um estado do corpo* 207

II Entrevista concedida por Lu Favoreto
em 26 de novembro de 2018 224

III Sinopse da dramaturgia de *O IDIOTA- uma novela
teatral a partir da obra de Fiódor Dostoiévski* 248

Introdução

| Corpo-sujeito e o corpo-objeto |

Sobre o trabalho da atriz:

Solidão na preparação

Parceria na prática

Companhia na verificação

Solidão, parceria e entrelaçamento na atuação

Solidão na emancipação

Uma atriz brasileira, paulista, que se formou no início da década de 1990 –1991 –, se dedica a analisar sua experiência prática com o procedimento *animalidade* à luz das teorias no campo da pedagogia do ator.

Uma atriz, vinda do interior de São Paulo, mais especificamente de Jardinópolis, formada na segunda turma da Unicamp (1987-1991), funda em 2007, na cidade de São Paulo, junto com o ator cearense Aury Porto, a mundana companhia. A particularidade de sua fundação: uma companhia proposta por atores. A mundana completou dez anos de existência em 2017, ano de início desta pesquisa.

Há implícito neste trabalho um desejo de emancipação na própria carne, colocando-me como sujeito e objeto ao mesmo tempo; me movi nesta pesquisa para desvelar as emancipações que o corpo-sujeito quer refletir sobre o mesmo corpo-objeto.

A primeira das emancipações é a escrita, “*o império do presente*” (LISPECTOR, p. 123), encarando o ato da escrita como uma visão, como propôs Clarice Lispector para a personagem *G.H.* no seu livro.

Minha silhueta vai se delineando nesse contorno: a escrita é um território que devo adentrar para, talvez, me emancipar. Enfrentando o corpo-sujeito da pesquisadora em diálogo, e crítica, com o corpo-objeto da atriz que viveu a experiência. O Gênero Humano atriz escreve sobre a experiência vivida.

Como atriz-pesquisadora – que tem sua trajetória ligada ao chamado teatro de pesquisa, no qual a horizontalidade é a forma proposta das relações entre os parceiros artísticos, em processos nomeados colaborativos –, reconheço um princípio que se aproxima das reflexões do filósofo Jacques Rancière em seu livro *O mestre ignorante*. Se no início de um processo criativo colaborativo está contido o princípio da igualdade das inteligências entre os artistas, considero que esse processo pode se tornar ao mesmo tempo um caminho de emancipação individual e coletiva, como sugere Rancière.

Porém, a noção de emancipação que me interessou analisar e dialogar é aquela que se relaciona à solidão implícita no *trabalho da atriz sobre si mesma*, problematizando de que modo uma atriz de teatro, especificamente ligada ao teatro de pesquisa, se move em um território no qual os acordos éticos e artísticos precisam ser constantemente verificados e re-atualizados. A verificação constante entre suas/minhas próprias ignorâncias e emancipações, as descobertas constantes da atriz em lidar com sua criação em processo, buscando autonomia e se tornando responsável pelas operações que realiza como atriz é o que manteve acesa a chama desta pesquisa.

Ao abordar a natureza efêmera do teatro e as reflexões sobretudo do ponto de vista atoral, foi se constituindo uma pesquisadora que constata que o ato de emancipação de uma atriz é, por excelência, dinâmico e nunca estático, porque provém da experiência em movimento. A condição da experiência cênica é a vida em movimento pela ação, não existe um fim, como resultado, existe a busca; só existe o fim porque a condição cênica é finita.

Se o pressuposto de partida é a experiência da atriz em processo de investigação, reconhecemos mais um campo da pedagogia da atuação e menos da formação do artista teatral, no sentido estrito da pedagogia do teatro ligado à instituição educacional.

Para investigar a autonomia da atriz, foi necessário embarcar na memória da atriz sobre como se organizou o processo de criação

do projeto *O Idiota* (2008-2010), no qual a experiência com o procedimento *animalidade* foi inaugural para a mundana companhia. Voltamos ao passado para reconstituir o processo criativo nos Capítulos II e III, enxergá-lo e reconhecê-lo na sua singularidade e nos seus desdobramentos dentro do campo da pedagogia da atuação, e, com este norte, constituir um campo da pedagogia da experiência. Estes dois termos, pedagogia e interpretação/atuação, misturam as fronteiras entre a instância ficcional e a instância da experiência subjetiva, ou seja, a constituição da pessoa e a constituição da artista sendo tecidas juntas. E essas instâncias, postas em diálogo, relacionam o caminho da mulher e da artista investigando a experiência da vida do corpo. E, como escreveu Tatiana Motta Lima acerca de sua pesquisa sobre o trabalho de Grotowski,

Não existe a ideia de um corpo de ator, um corpo da arte, separado ou diferente do corpo do homem/artista, separado de um corpo vivo. Não existe um corpo para servir à cena. Ao contrário, a cena é que pode servir como espaço potencializador para a vida do corpo, para a descoberta de um corpo-vida. (MOTTA LIMA. 2012)

Talvez esse território de pesquisa ligado a pedagogias da experiência esteja sendo construído num processo rizomático nas universidades públicas brasileiras, contaminados pelos pesquisadores das décadas anteriores (de 1960 a 1990), inaugurando a entrada no século XXI em um território com tramas mais permeáveis para esta recepção. E se esta afirmação tiver sentido, significa que o teatro de pesquisa a partir dos anos 1990 tem encontrado, através dos seus coletivos, um caminho de compartilhamento e modos de viver em conjunto que propiciam aos artistas novas experiências nas poéticas dos processos de criação.

Como exemplo, posso citar duas teses de doutorado que se tornaram significativamente importantes para esta pesquisa. O processo de criação desse espetáculo em particular, envolvendo o período de pesquisa e o período de sala de ensaio, foi tema de doutorado da pesquisadora Tuini Bitencourt em 2016, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), sob o título *O Idiota e o trabalho do comum: um diálogo entre o processo artístico aberto e as artes de*

construir o comum. Seu objetivo principal foi estabelecer uma relação dialógica entre os procedimentos de criação aberta do espetáculo *O Idiota – uma novela teatral* e os elementos ligados ao conceito de trabalho do comum, nomeado e desenvolvido pelo sociólogo e professor Pascal Nicolas-Le Strat (2016). Perseguindo esse caminho, a pesquisadora analisou o espetáculo e seu processo através de uma perspectiva micropolítica e polifônica, e o olhar analítico e generoso de sua pesquisa colaborou como parâmetro para a companhia repensar sua primeira década de produção coletiva. Considero sua escrita preciosa e necessária para a reflexão sobre processos criativos contemporâneos inseridos num campo de construção possível de políticas de criação de mundos. Assim, elegemos a análise do procedimento *animalidade*, desenvolvido no processo de construção do mesmo espetáculo, buscando oferecer ao leitor um cenário da práxis teatral especificamente do ponto de vista atoral, para reconhecer e questionar os caminhos sobre a pedagogia do ator na cena contemporânea da mundana companhia.

O segundo trabalho é o da pesquisadora Michele Almeida Zaltron, também pela Unirio, de nome *O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o “Sistema” de K. Stanislávski* (2016), no qual a pesquisadora se moveu para compreender o que Stanislávski nomeou como o *trabalho do ator sobre si mesmo*. Na dissertação aborda o estudo pela terminologia que fundamenta e justifica este trabalho: os processos de criação da *pereživánie* (*experiência do vivo/vivência*) e da *voploschénie* (*encarnação*). A pesquisadora rastreou a obra de Stanislávski, tecendo um panorama que tem como fonte fragmentos de traduções realizadas diretamente do russo por ela mesma. E, assim, oferece ao leitor uma visão mais abrangente sobre o entendimento do Sistema como uma herança viva. Considero seu trabalho necessário para todo ator que deseja se aventurar pelo Sistema de Stanislávski.

Assim, dedicamos o Capítulo I a refletir sobre essas noções para ampliarmos questões sobre a pedagogia do ator e observarmos os problemas e descobertas em diálogo com o pensamento prático/teórico da tradição da escola russa iniciada com Stanislávski (1863-1938), mais especificamente com duas noções que fundamentam seu Sistema: as já mencionadas arte da *pereživánie* (*experiência do vivo/vivência*) e os processos de criação da *voploschénie* (*encarnação ou*

corporificação). Ao me debruçar sobre esse estudo, foi inevitável refletir sobre o nascimento da ação. Como escreveu Eleonora Fabião, no Capítulo I refletimos sobre se “*é possível desembaraçá-las*” para contaminar o olhar do leitor, sua imaginação e sua reflexão sobre o processo de criação da *animalidade* a partir da experiência da mundana companhia no projeto *O Idiota*. E retornemos às noções de experiência do vivo e encarnação no Capítulo IV para abordarmos se foi possível reconhecer condições ou limitações na aproximação com a tradição stanislavskiana.

Nas citações desta dissertação relacionadas às noções do Sistema, optamos por manter os termos que definem as noções na língua russa, assim como os autores mantiveram, para que tenhamos a noção exata de como se expressava Stanislávski, uma vez que essas traduções foram feitas diretamente do russo e considerando ainda todo o percurso histórico da recepção de suas obras editadas ao público brasileiro.

| a subjetividade do corpo-objeto e a objetividade do corpo-sujeito |

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do que em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (Riobaldo em *Grande sertão: veredas*. ROSA, 1956)

Esta epígrafe simbolicamente representa a relação que se estabeleceu entre a atriz-pesquisadora e a orientadora. Reconheço que as orientações da profa. dra. Maria Thaís Lima Santos serviram como uma espécie de trilho para mim, para o qual sempre retornei durante o processo do mestrado – mesmo reconhecendo que, muitas vezes, durante esta travessia eu não enxergasse o que estava sendo operado neste corpo-sujeito.

A primeira orientação foi para que concentrasse o meu objetivo e foco de pesquisa no trabalho da atriz, reconhecendo que era deste ponto de vista que poderia talvez me emancipar na escrita, ou, para sermos mais assertivos com o tempo atual, ocupar o lugar de fala da atriz.

A segunda orientação sugeria que eu refletisse sobre o que estava “morto em mim” como atriz, antes dos processos criativos iniciados com a fundação da mundana companhia, para que soubesse distinguir, portanto, o que nomeava “vivo”, termo que definia os objetivos do projeto original.

E a terceira orientação, e talvez a mais difícil, me alertava para o desafio de realizar um mestrado sobre a experiência prática da atriz uma vez que o entrelaçamento das experiências corpo-sujeito e corpo-objeto é um terreno móvel. Um trilho vertiginoso que me obrigou a olhar para dentro da memória e, ao mesmo tempo, olhar com distância crítica, analisando os fatos – o que, muitas vezes, me fez dar *num ponto muito mais embaixo*, bem diferente de como iniciei o processo de mestrado. Sinto que sofri, no melhor dos sentidos, uma operação na alma, e agradeço que ela tenha sido conduzida por essa mulher-pedagoga-cidadã de teatro. Afirmo com orgulho que caminhei da subjetividade do corpo-objeto, em direção ao nascimento da objetividade do corpo-sujeito.

| o olhar do espectador |

Em 2018, a companhia esteve em Curitiba, apresentando o espetáculo *Na selva das cidades – em obras*. No processo de pesquisa e criação desse espetáculo, também utilizamos o procedimento *animalidade* como meio de criação. Durante o debate, uma espectadora, que acompanha a mundana desde o espetáculo *O Idiota*, nos surpreendeu dizendo que o que mais a impressionava no trabalho da mundana companhia era o corpo dos atores e das atrizes. Para ela, os corpos dos atores e atrizes se apresentavam como se tivessem tatuagens impressas que os transformassem. A maneira como a espectadora se expressou nos marcou profundamente e acabou por abrir no debate a questão do procedimento da *animalidade*.

De alguma forma fazemos exatamente isso, “*tatuamos*” nossos corpos através da fisicalidade com o procedimento *animalidade*. A partir desta fala pude constatar que o procedimento usado pela companhia tornava a vida criativa atoral visível aos espectadores. Até então, pensava que esse procedimento era operado por nós, usado internamente para conversarmos sobre uma gramática do trabalho do ator em relação à encenação, mas que talvez se tornasse muito complexo se exposto ao público.

Relendo o material crítico sobre o espetáculo, buscando também investigar o olhar do espectador, ainda que especializado em teatro, reencontro a crítica que nomeia a recepção da obra como:

Esta experiência estética delicada pode ser vivida como fato teatral: a encenação da obra pela mundana companhia, de São Paulo, em cartaz no Espaço Tom Jobim, é sensacional, oferece um passeio singular pelo universo do romance. Resultado de um longo trabalho de pesquisa e experimentação de linguagem, o espetáculo é um acontecimento não só por sua duração, seu caráter itinerante e excelentes desempenhos. Há uma aura radical de invenção – sob direção de Cibele Forjaz, a equipe produziu uma intervenção plástica no Galpão das Artes [Jardim Botânico/RJ], pois a proposta foi adequada ao espaço existente; trata-se, assim, de uma performance única, original. (BRANDÃO, 27 jul. 2011)

Nessa mesma crítica, Tânia Brandão se refere ao meu trabalho de atriz: “[...] Luah Guimarães arrebatava com espirais de liberdade gestual extrema [...]”, o que confirmou para mim que a experiência do espectador pode enxergar os impulsos do processo criativo dos espetáculos através do trabalho das atrizes e dos atores. Assim, se a mundana companhia respondeu de forma prática ao uso do procedimento no processo criativo do espetáculo *O Idiota – uma novela teatral* (2010-2012), a *animalidade* afetou a construção do discurso poético do espetáculo, fundamentando o diálogo entre a equipe de artistas envolvidos e se tornando um meio para refletir e analisar sobre a expressão e operação criativa atoral. Na tese de doutorado de Tuini Bitencourt sobre os processos criativos d’*O Idiota*, Elena Vássina afirma em entrevista:

[...] eu disse que esse teatro é muito importante para o teatro brasileiro porque eu vi a síntese de diferentes linhas, tendências [...]. Eu posso dizer que nesse sentido *O Idiota* foi um espetáculo síntese. Que marcou muito esse início do século XXI do teatro brasileiro. [...] Por exemplo, como foi o *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, de Ziembinski, como foram os *Pequenos Burgueses*, de Zé Celso [...]. Tem espetáculos que marcam a história, você pode contar a história de qualquer teatro nacional. Mas do teatro brasileiro, se me pedirem pra contar como foi a história dos últimos, sei lá 60 anos, 70 anos, eu vou escolher somente alguns espetáculos mais sintéticos, mais importantes, mais profundos, mais originais, mais brasileiros. E *O Idiota* foi um espetáculo muito brasileiro. Porque ele não tentou copiar ou seguir o que está na moda no teatro ocidental, mas seguiu o seu próprio caminho. (Elena Vássina, em entrevista concedida à pesquisadora Tuini Bitencourt em 12 ago. 2013. BITENCOURT, 2016)

Assim, elegemos a análise do procedimento *animalidade*, buscando oferecer ao leitor um cenário da práxis especificamente do ponto de vista atoral, para reconhecer e questionar os caminhos sobre a pedagogia do ator na cena contemporânea da mundana companhia. Nesse sentido, no Capítulo III analisamos o processo criativo do espetáculo *O Idiota – uma novela teatral* (2010-2012), no qual o procedimento começou a ser desenvolvido pela companhia. Para capturar o procedimento, dedicamo-nos a olhar o que veio antes da composição das matrizes físicas no procedimento da *animalidade*, recuperando o processo e refletindo sobre como a atriz caminhou na sua investigação até encontrar sua composição. Ao descrever as etapas do processo criativo com a *animalidade*, pretendo observar como o cerne do trabalho de Lu Favoreto, como preparadora corporal, forjou nos corpos dos atores e atrizes a constituição de um princípio criador.

A memória nos inebria tanto na busca de um ponto de vista perfeito – o que de fato aconteceu e de que modo se deu – como na recriação daquilo que, hoje, eu – como atriz –, após a experiência, sei que significa o caminho mais coerente. Além disso, escrever sobre uma experiência é um exercício de tradução e, portanto, de tomada da palavra. No caso de uma atriz, é uma tradução de quem viveu a experiência, ou seja, o olhar que escreve é o de alguém que

atravessou por dentro o trabalho prático. Ao mesmo tempo, existe esse mesmo ser, olhando com distância e refletindo sobre os acontecimentos do processo. Soma-se a essa questão o anseio que permeia a todos que escrevem: para quem estou escrevendo sobre esta pesquisa? A quem *ela* pode interessar? Sendo esta uma pesquisa sobre a pedagogia da experiência, sobre a constituição dos processos e, portanto, sobre as poéticas dos processos, foi natural surgir uma ambiguidade na sintaxe da escrita: houve dificuldade em optar por uma sintaxe apropriada ao detalhar a práxis, pelo simples fato de que ela compreende dois olhares distintos: um de dentro e outro de fora da prática. Ora surge a pessoa que conduz, ora surge a atriz que atravessou por dentro a experiência, ora estabelece-se um diálogo com quem pode vir a conduzir, e, outras vezes, considerando o próprio leitor como um parceiro, a relação que se estabelece é dialógica, de parceiro para parceiro. Optei por aceitar essas oscilações como um entendimento da importância destes dois eixos do trabalho do ator sobre si mesmo – o dentro e o fora –, por acreditar que haja a permanente coexistência de ambos. Além disso, a descrição da prática demandou a criação de desenhos como uma outra forma de narrativa e constituição do processo da atriz. O artista plástico Renato Rios é o parceiro criador dessa narrativa visual.

No Capítulo IV, rastreamos o procedimento analisando-o sob diferentes perspectivas, tentando refletir sobre o recorte do objeto desta pesquisa, ancorados nas seguintes perguntas: por que nós recorreremos à *animalidade*? Quais as relações que se estabelecem entre *animalidade* e ação? Qual foi o contexto específico criado pela *mundana companhia* no qual a *animalidade* se tornou um princípio criador? E, por fim, poderíamos ver no procedimento um princípio gerador de ação?

No processo de criação desses outros espetáculos da mundana companhia – *Na selva das cidades – em obras* (2014-2018) e *Dostoiévski-trip* (2017-2018), este último criado em colaboração com a Cia Livre –, o procedimento também se tornou um meio determinante, assim, no Capítulo IV, me aventuro, brevemente, a apontar as distinções e alterações no uso do procedimento nesses dois outros processos, indicando as particularidades para desenvolvimentos como pesquisa futura.

Precisei abrir mão de narrar os procedimentos com vocalidade investigados com a *animalidade* através do trabalho de direção vocal e interpretativa realizado por Lucia Gayotto¹, para apontá-los para pesquisa futura.

| o corpo-objeto como fonte de pesquisa |

Com o objetivo de aprofundar essa pesquisa na prática, participei do grupo de Estudos Práticos da Coordenação Motora² ministrado pela bailarina Lu Favoreto³, que foi a responsável pelo desenvolvimento prático do procedimento *animalidade* nos processos criativos da mundana companhia. O estudos aconteceram no Estúdio Oito Nova Dança⁴, em São Paulo, no primeiro semestre de 2017 (de março a 8 de julho, às sextas-feiras de manhã, das 10h às 13h). Neste trabalho a bailarina sugeriu aos integrantes temas estruturantes que funcionaram como o eixo da pesquisa corporal, e que serviram como aprofundamento da Coordenação Motora desenvolvida por Marie-Madeleine Bézières e Suzanne Piret. A Coordenação Motora tem orientado as pesquisas práticas da bailarina brasileira desde 1993.

1 A dimensão da vocalidade no procedimento *animalidade* foi trabalhada pela fonoaudióloga Lúcia Gayotto, mestre em Distúrbios da Comunicação Humana, especialista em voz e autora do livro *Voz, partitura da ação* (Plexus Editorial). Atualmente, suas atividades profissionais incluem: fonoterapia e supervisão em consultório particular; docente da Escola Livre de Teatro de Santo André; assume a direção vocal e interpretativa para a *Companhia Livre, mundana companhia, Companhia São Jorge de Variedades*, além de ser colaboradora de outras companhias e montagens teatrais de São Paulo como o Teatro Oficina Uzyna Uzona.

2 Lu Favoreto oferece este laboratório em dois módulos a cada semestre. Cada módulo dura quatro meses. A cada semestre a bailarina investiga outros modos imersivos diferenciados. Especificamente neste ano de 2019, ofereceu os módulos em imersões que duraram um final de semana e os quais nomeou como CORPOEMTEIA.

3 Lu Favoreto atua como bailarina, coreógrafa, preparadora corporal para as artes cênicas e professora de dança. Tem como elemento primordial de investigação a relação entre estrutura corporal, movimento vivenciado e a comunicação na cena. Fundamenta seu trabalho didático e artístico na Técnica do Movimento Consciente (Klauss Vianna, Brasil) e na Coordenação Motora (M. M. Bézières e S. Piret, França). Foi uma das sócias-fundadoras do Estúdio Nova Dança/São Paulo (1995 a 2007) e desde 2000 é diretora da Cia. Oito Nova Dança. Atualmente ministra cursos regulares de técnica, pesquisa e criação em dança no Estúdio Oito Nova Dança, no qual trabalha como diretora, coreógrafa e intérprete-criadora.

4 Estúdio localizado na rua Grajaú, 534, Sumaré. São Paulo.

O método da Coordenação Motora foi desenvolvido por Marie-Madeleine Béziers e Suzanne Piret, fisioterapeutas francesas que, na década de 1960, questionaram toda a estrutura do pensamento ocidental que separa corpo e espírito. A Coordenação Motora leva em consideração o estudo da motricidade e a relação desta com os processos da vida psíquica, afetiva, pensando o corpo humano como conjunto, lugar de troca e instância de relação. O trabalho de reeducação corporal, através da psicomotricidade, resultou no livro *A Coordenação Motora – aspecto mecânico da organização psicomotora do homem*, e é uma síntese da estruturação do movimento na espécie humana. Foi publicado em 1971 na França e em 1991 no Brasil pela Summus Editorial, com prefácio do bailarino Ivaldo Bertazzo.

Simultaneamente ao desenvolvimento prático do tema estruturante em aulas, cada participante trouxe um tema poético particular e desenvolveu um depoimento em movimento. Nesse módulo Lu Favoreto retomou como temas estruturantes o sistema cruzado e o sistema reto e, portanto, o trabalho com as espirais, na horizontal e na vertical; além da consciência do osso esfenoíde, situado na base do crânio.

No meu caso, iniciei a pesquisa com dois depoimentos : a dança de *Nastássia Filípovna* (criação para o espetáculo *O Idiota – uma novela teatral*) e a dança de *Marie Garga* (criação para o espetáculo *Na selva das cidades – em obras*). O meu objetivo foi estudar praticamente o tema estruturante nestas criações, retomando o trabalho de composição e aprofundando a investigação do corpo-objeto desta pesquisa e, além disso:

1. compreender se conseguiria recuperar a matriz corporal criada para compor a personagem *Nastássia Filípovna* após cinco anos sem trabalhá-la. Era preciso retomá-la para criar o espetáculo *Dostoiévski-trip*, no segundo semestre de 2017;
2. estudar as diferenças no uso do *procedimento* da *animalidade* entre os processos de criação dos espetáculos *O Idiota – uma novela teatral* (2009-2012) e do espetáculo *Na selva das cidades – em obras* (2015-2018);
3. estudar o tema estruturante usado na criação das duas personagens;

4. extrair o material para fora do teatro, compreendendo o trabalho no contexto dança, compreendendo sua potência em torno de princípios móveis e como esta noção de movimento e dança é um aspecto importante para *animalidade*;
5. experimentar praticamente de que modo o subtexto, imagens e memórias experimentados nas imersões (pesquisa) e ocupações (apresentações), especificamente do espetáculo *Na selva das cidades – em obras*, poderiam ser recuperados e incorporados à dança.

Os depoimentos foram realizados numa imersão nos dias 30 de abril e 1º de maio de 2017, no sertão da Barra do Una (São Sebastião, SP), onde se localiza outro estúdio da bailarina, reservado para imersões⁵. A comunicação de pesquisa foi aberta ao público nos dias 8 e 9 de julho de 2017 às 20h, no Estúdio Oito Nova Dança, e para esta comunicação escolhemos somente o depoimento em movimento sobre *Marie Garga*.

Esta pesquisa prática colaborou de forma substancial para que cercasse o cerne da pesquisa e foi ao encontro da decisão de investir na reflexão do ponto de vista do trabalho no corpo da atriz. Como resultado, enxergamos o recorte da pesquisa de mestrado, emoldurado pela experiência da *animalidade* no corpo da atriz.

5 O depoimento inicial se encontra no endereço digital: https://www.youtube.com/watch?v=G792_FW78XE.

Capítulo I

As circunstâncias propostas pela mundana e pela atriz

I.1 O que move a mundana companhia

A companhia tem como princípios o “Poema das relações”, escrito por Aury Porto:

Espaço-tempo para encontros entre artistas
com afinidades estéticas e afetivas
encontros efervescentes na impermanência
para rimar paixão e desapego
continuidade na transitoriedade
a cada novo ato, agrupamentos de artistas
comprometidos com o princípio coletivo do teatro
zona de trânsito
dentro do tempo que urge
encontros de amor na vida mundana
sem monoteísmos ou monogamias
viver intensamente as vicissitudes e belezas da vida
em companhia de parceiros artistas
e passar, voltar, ir, vir, entrar, sair...
– prontos para rever caminhos e mudar nortes
comunicação, comunicação, comunicação
o tempo é da ação
separação enquanto ainda desejo houver
juntos enquanto queremos e precisamos e podemos,
não porque devemos
companhia de estados e seres e coisas
constante gestação de encontros para atritos criativos
companhia para o teatro e outros modos de criação
não aos encontros “até que a morte nos separe”

Desde os anos 2000, inspirados pela militância política dos artistas de teatro da cidade de São Paulo junto ao movimento Arte contra a Barbárie, Aury Porto e Luah Guimarães desejavam criar um núcleo artístico formado essencialmente por atores-realizadores. Almejavam formar uma companhia teatral na qual, a cada projeto idealizado, um diretor, com afinidades afetivas e estéticas com os membros da companhia, seria convidado a integrar-se a esta. O mesmo ocorreria com os profissionais das outras áreas, como direção de arte (cenário e objetos), figurino, música, luz, e até mesmo com outros atores, seguindo à risca os versos “*juntos enquanto queremos e precisamos e podemos, não porque devemos*”.

A cada projeto, a companhia teria um novo corpo, forjado na ideia de continuidade na transitoriedade. Com esse pensamento é que foi gestada a mundana, uma companhia que, a partir de encontros conscientemente transitórios, recebe o adjetivo “mundana” antes do substantivo “companhia” e tem seu nome integralmente grafado com letras minúsculas.

Esboçou-se assim um projeto de frátria em dissonância com a supremacia do ideário de pátria tão caro à maioria das sociedades do século xx. Essas mudanças nas relações internas deverão necessariamente refletir-se nas relações com os espectadores e, obviamente, nos temas a serem investigados a cada novo projeto. (PORTO, [s.d.])

O *projeto de frátria* surgiu entre nós como uma busca em horizontalizar, através de processos criativos, as relações entre os artistas. E nos encontrávamos motivados porque a classe teatral artística havia conseguido aprovar o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, o que significava para os grupos e companhias da cidade se manterem em continuidade de pesquisa.

Havia entre nós, sobretudo, o desejo de incluir o espectador como testemunho dos nossos processos, buscando criar um diálogo mais próximo e, inclusive, mais amoroso, pensando a cena, mesma, como um lugar onde o público estivesse envolvido espacialmente. O espectador, quando presencia o processo, vive o instante do encontro entre os artistas da companhia e observa a criação da cena, no momento

em que todos lidam com os elementos e materialidades, de todas as áreas, pela primeira vez. Esse espectador testemunha, muitas vezes, o inacabado, as vísceras, o imperfeito, o imprevisível, exposto nos modos de criação, e esse compartilhamento, por consequência, aproxima-o da intimidade de um processo de criação em arte.

Apesar do projeto dessa companhia ter sido elaborado desde os anos 2000, cada um dos cofundadores da mundana esteve envolvido em outros coletivos de trabalhos, de modo que a primeira realização desse núcleo artístico foi a adaptação do romance *A queda*, de Albert Camus, somente em 2007¹. Ao final desse processo, decidimos enveredar por uma empreitada mais ambiciosa: a tradução cênica do romance *O Idiota*, do russo Fiódor Dostoiévski, porque acreditávamos que, naquele início de milênio, “o teatro precisa da ação e o ato pode ser de fé, crédulo, frágil, amoroso e fantástico, como Míchkin” (PORTO, 2010, programa do espetáculo). Neste sentido, considero a experiência com o projeto *O Idiota* inaugural na fundação dos princípios artísticos caros à mundana companhia, que privilegia o aspecto colaborativo, incluindo todos os artistas, e propicia, sobretudo, experiências cênicas urgentes e orgânicas para o trabalho dos atores.

Apesar do processo de criação escolhido para análise não contemplar nenhuma das experiências que a mundana estabeleceu com o encenador russo Adolf Shapiro², os dois processos que esta companhia experienciou com este encenador pedagogo, ligado à herança

1 O espetáculo *A queda* foi adaptado e dirigido por Aury Porto. O elenco era formado por Aury Porto e Luah Guimarães. Ainda em cena estavam os artistas Ricardo Morãez, na luz, e Rogê, na operação do som. Estreou em 12 de setembro de 2007 no Sesc Consolação – Espaço Provisório, e em maio de 2008 teve sua segunda temporada no Teatro Oficina. A mundana companhia completou dez anos de percurso criativo em 2017. (A companhia realizou onze projetos até 2018, dois dos quais não produziu.)

2 Adolf Shapiro nasceu em 4 de julho de 1939. Graduou-se no Instituto de Arte Dramática de Khárkov, onde recebeu sua formação inicial. Seus estudos avançados como diretor teatral ocorreram sob a orientação da diretora e pedagoga Maria Knébel, que, por sua vez, estudou com Stanislávski e Mikhail Tchekhov. Shapiro, que a considerava sua grande orientadora teatral, dirigiu peças em Moscou (Teatro de Arte de Moscou Moscow Art Theatre, Teatro Vakhtágov), São Petersburgo (Teatro Dramático Bolchói), Tallin (Teatro Nacional de Estónia), Managu (Teatro Comédia Nacional), Tbilisi, Minsk, Caracas (Ateneum de Caracas) e Varsóvia (Ochota Theatre). Também ministrou cursos em Munique (Baviera National Theatre) e na Escola de Verão Stanislávski, em Boston, nos Estados Unidos. Shapiro escreve regularmente para jornais e revistas de teatro e é autor dos livros “Entr’acte” e “Quando a cortina fecha”, que se dedicam aos temas da atuação e direção. Ele ganhou diferentes prêmios, entre os quais o Prêmio Stanislávski pelo seu desempenho na transmissão da herança stanislavskiana.

direta de Konstantin Stanislávski, acionaram questões específicas sobre a pedagogia do ator que me impulsionaram a refletir sobre a atuação e a representação.

Se faz necessário mapear rapidamente, em uma linha do tempo, o que a mundana companhia convocou como processos de criação. Entre 2008 e 2012 estivemos imersos no processo de *O Idiota – uma novela teatral*, segundo espetáculo da companhia. Estreamos esse espetáculo em março de 2010 no Sesc Pompeia, com uma versão que se dividia em três partes. Porém, logo após essa primeira temporada, demoramos seis meses para conseguir circular novamente com o espetáculo. Antes da retomada da circulação do espetáculo, no segundo semestre de 2010, a mundana foi convidada pela profa. dra. Elena Vássina³ e pelo produtor Ricardo Muniz⁴ para viver uma experiência de três semanas com o encenador russo Adolf Shapiro; de onde surgiu o exercício cênico *Tchekhov 4 – uma experiência cênica*, que ficou em cartaz entre setembro e novembro desse mesmo ano, 2010, no Complexo da Funarte, em São Paulo, durante a exposição Espaço Tchekhov, em homenagem ao 150º aniversário do autor russo.

Em 2011, convidamos o mesmo diretor para iniciarmos um novo processo artístico. Foram três etapas de trabalho com o diretor Shapiro, tentando seguir os passos dos *études*⁵ descritos no livro de sua

3 Elena Vássina é uma pesquisadora russa, doutora pelo Instituto Estatal de Pesquisa da Arte de Moscou e professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da USP. É também autora de múltiplos trabalhos dedicados à análise da linguagem artística do teatro no século XX e à história do teatro russo. Em 2016, junto com Aimar Labaki, publicou o livro *Stanislávski: vida, obra e sistema*, pela Funarte.

4 Ricardo Muniz Fernandes é sociólogo, formado pela PUC-SP, e desde a década de 1980 trabalha com a produção e o intercâmbio internacional de espetáculos teatrais e de dança. Durante esse período, através de sua produtora PROD.Art.BR, já trouxe ao Brasil nomes importantes das artes cênicas mundiais, como Frank Castorf, Yoshi Oida, Wooster Group, Peter Sellars, Bob Wilson, dentre outros. É também editor e diretor de arte da n-1 edições, editora especializada em livros-objeto de filosofia e política contemporâneas.

5 “A palavra russa *etiud* (этиюд) deriva do francês *étude* e significa tanto estudo, análise, como esboço e composição. Todos esses significados podem ser aplicados ao propósito de utilização do *etiud* na prática artística. Além da arte teatral, o *etiud* também pode ser encontrado na música, nas artes visuais, na literatura e na dança. O *etiud* pode ser praticado como metodologia de aprendizagem e aperfeiçoamento das habilidades técnicas do artista, e também pode ser aplicado no próprio processo criativo, na composição da obra de arte. Desse modo, o objetivo da utilização do *etiud* na criação cênica não difere de seu uso em outras artes, já que consiste em um meio para o desenvolvimento do domínio artístico do aprendiz e também pode ser utilizado no processo investigativo para a criação do espetáculo teatral.” (ZALTRON, 2015a)

mestra, Maria Knébel⁶. A primeira etapa, em 2011, em parceria com o Instituto Cultural Capobianco, foi chamada de *exploração mental* do romance *Pais e filhos*, do escritor russo Ivan Turguêniev. A segunda foi a realização de *études* sobre o romance durante sete dias, em maio de 2012, realizada como uma imersão, em Aiuruoca, Minas Gerais. E a última, o período de doze semanas de *ensaios do espetáculo*, entre agosto e setembro de 2012. As experiências desse processo estão documentadas em forma de diário escrito pelos atores: *Caderno de atuação – Diário de montagem de Pais e filhos, nas manhãs, tardes e noites de 18 de maio de 2011 a 29 de setembro de 2012*. O livro, publicado em parceria com o Instituto Cultural Capobianco e o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo em maio de 2013, tem como atores-autores Lúcia Romano, Sergio Siviero, Vanderlei Bernardino, Sylvia Prado, Fredy Allan, Beatriz Morelli, Luís Mármora, Silvio Restiffe e Luah Guimarães – os mesmos atores do Projeto *O Idiota*, com exceção de Aury Porto, que não participou do processo *Pais e filhos* porque já estava trabalhando na pré-produção e na idealização do processo artístico com a novela *O duelo*, de Tchekhov, e de Donizeti Mazonas e Sofia Botelho, novos integrantes da mundana.

No processo do espetáculo *Pais e filhos*, fizemos uma série de *études* na etapa de pesquisa, porém, não utilizamos o mesmo procedimento no processo de criação do espetáculo. No entanto, essa foi uma questão posta pelo diretor Adolf Shapiro aos atores nessa segunda etapa do projeto *Pais e filhos* que, de alguma maneira, acionou a semente para esta pesquisa: o diretor russo indagava “por que a maioria dos *études* de vocês são estudos de encenadores, sobre atmosfera, sobre cenografia, *étude* sonoro, ou *étude* de luz? Vocês são atores. Onde estão os *études* do ponto de vista do ator? Quem precisa investigá-los são vocês”.

Tais questões me fizeram refletir: será que estamos tão ocupados em fomentar a encenação nos processos colaborativos que se

6 Pedagoga teatral, atriz e diretora, Maria Knébel nasceu em Moscou em 1898. Começou a estudar teatro em 1921, no estúdio dirigido por Mikhail Tchekhov, e em seguida foi aceita como atriz no Teatro de Arte de Moscou, sob direção de Dântchenko. Entre 1936-1938 foi convidada por Stanislávski para compor os pedagogos do Estúdio de Ópera e Arte Dramática. Knebel é reconhecida por sistematizar e manter viva a pedagogia da Análise Ativa. Faleceu em 1985.

FIGURA 1
Ritual: cantar, acender a
vela e rezar para Oxalá.
Fonte: Mauricio Shirakawa.

estabelece a hierarquização deste trabalho em relação ao desenvolvimento do trabalho dos atores/das atrizes?

Constato, assim, que o trabalho com o diretor Adolf Shapiro abriu questões sobre o trabalho do ator que me provocaram a refletir sobre quais condições e limitações o procedimento *animalidade* se aproxima dos problemas, descobertas e princípios de uma tradição iniciada com K. Stanislávski, pois meu interesse mais genuíno é pensar os processos criativos em estreita relação com os processos pedagógicos do ator.

Ao mesmo tempo, reconheço que a companhia tem buscado novos caminhos para pensar as poéticas dos processos. Nosso segundo livro, *Imersão selva* (MUNDANA COMPANHIA, 2016), construído com relatos dos artistas sobre as imersões realizadas na cidade de São Paulo a partir do texto *Na selva das cidades*, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, demonstra nosso desejo de compartilharmos a experiência de pesquisa, por reconhecermos nossos modos de existir como uma construção partilhada comum, conjugando espaços e tempos na produção do sensível, encarando a experiência como uma forma de política.

Após a experiência dos processos artísticos de *O duelo* (2013-2017) e *Na Selva das cidades – em obras* (2014-2018), passamos a nos dedicar mais às questões estéticas, compreendendo como uma outra vocação da mundana companhia – assim, a partir da pesquisa do espetáculo *Máquinas do mundo* (2016-2018) –, formamos um núcleo de arte autônomo que reflete, à sua maneira, as fronteiras entre as artes. Este núcleo nesse primeiro trabalho híbrido foi composto pelos artistas Laura Vinci, Joana Porto, José Miguel Wisnik, Rogério Romualdo, Diogo Costa, Rafael Matede, Marília Teixeira, Flora Belotti, Roberta Schioppa, Alessandra Domingues, Luah Guimarães, Mariano Mattos, Wellington Duarte, Roberto Audio, Guilherme Calzavara e DJ Jean.

A mundana não tem vocação para ter uma sede fixa, pois seu caráter é essencialmente nômade. Mas, como paradoxo, hoje em dia, tem um acervo considerável e dispendioso, onde cenografia, figurino, luz e som ficam alojados. Alterar, renovar, visitar novos lugares é a vitalidade que manteve os desejos unidos até hoje.



II.2 O que move a atriz, ou as noções que movem a pesquisadora

Pois ando parada neste ‘nível fundamental’, investigando sensibilidade e sensação, investigando o que passei a chamar de *nervura da ação*. Nervura da ação: a corporeidade da ação, pois percebo três elementos que inervam minhas ações, sejam elas quais forem: postura, sensorialidade e conectividade. [...] Proponho-me então a investigar separadamente cada uma das três nervuras, uma de cada vez; proponho-me a fingir que é possível desembaraçá-las e, assim, graças a um acréscimo de consciência sensível, potencializar minha conduta em cena.

[...]

Três tarefas cotidianas para a potencialização do corpo cênico. Um corpo cênico porque desautomatiza mecânicas perceptivas, cognitivas e comportamentais; um corpo cênico porque investiga as dramaturgias do corpo e a nervura da ação; um corpo cênico porque em *estado de experiência e experimentação*. (FABIÃO, 2010)

Eu gostaria de convidá-los para que embarcassem na escrita tendo em mente que estou realmente “*parada neste nível fundamental*”, como escreveu Eleonora Fabião em seu artigo “Corpo cênico, estado cênico”⁷ na *Revista Contrapontos*. E especificamente quero me debruçar sobre estes três eixos: experiência, experimentação e corpo cênico, com o objetivo de retomar onde tudo começou em mim mesma e decifrar o que estava defendendo fervorosamente no projeto original de pesquisa como “vivo”, como “experiência do vivo” em contraposição a representação. O que me moveu nesta jornada foi o desejo de decifrar por que a experiência das *Travessias* e o procedimento da *animalidade* foram as mais íntegras que meu corpo-carne atravessou.

Aproximando meu olhar da constituição do processo da experiência de criação do procedimento *animalidade* do projeto *O Idiota*, da mundana companhia, mergulhei no estudo da tradição russa stanislavskiana porque, como atriz, me interessa refletir o campo da pedagogia e, particularmente, como a atriz operou o processo de

7 Artigo foi publicado pela primeira vez na revista *Folhetim*, do Teatro do Pequeno Gesto, em 2003, e mais tarde revisado para essa versão de 2010 para a revista *Contrapontos*.

criação a partir do procedimento *animalidade*, investigando nele a corporeidade da ação.

Stanislávski relata seus momentos de angústia como ator em seu livro *Minha vida na arte*: “[...] para a nossa surpresa, ao entrar em cena, nós perdemos o que nos é dado pela natureza e, em vez da criação, começamos a exagerar, a fingir, a nos comportar com afetação e a representar” (STANISLÁVSKI, 1926/1989, p. 647)⁸. Foram esses momentos de incômodo que iluminaram sua prática investigativa. O seu processo de conhecimento resultou em uma vasta obra sobre o *trabalho do ator sobre si mesmo* e incluiu tanto sua experiência quanto sua vivência e reflexão.

O campo da pedagogia do ator se altera verticalmente a partir da experiência nas Artes Cênicas do ator, diretor, pedagogo e teórico russo K. Stanislávski (1863-1938). Através da transmissão direta de seus alunos e discípulos, podemos reconhecer uma extensa herança viva dos seus ensinamentos, que se mantém em transmissão até nossos dias. Foi o caso por exemplo do diretor russo Adolf Shapiro, que teve aulas diretamente com Maria Knébel, assistente de Stanislávski no último estúdio.

Suas experiências artísticas como ator, fundador do Teatro de Arte de Moscou (TAM), diretor e, a partir de 1905, com a criação dos estúdios, foram, sobretudo, dedicadas à investigação sobre o trabalho do ator. A partir da observação de sua própria natureza de ator e da observação de outros atores nos momentos de criação, Stanislávski nomeou os elementos e os princípios que envolvem a criação, naquilo que ficou conhecido como Sistema. Para ele, a preocupação de sua vida inteira foi se “aproximar o máximo possível daquilo que se chama Sistema, ou seja, da natureza da criação” (STANISLÁVSKI, 1926/1989, p. 81).

Os estúdios foram desenvolvidos para separar as investigações mais pedagógicas e artísticas da construção de espetáculos. A primeira tentativa foi em 1905, com a criação do estúdio da rua

8 A Editora 34 me cedeu o livro em documento de arquivo, razão pela qual a paginação pode não corresponder à do livro publicado.

Povarskáia, liderado por V. E. Meierhold.⁹ Convidado por Stanislávski para assumir a direção do estúdio Meierhold, havia abandonado (com um grupo de mais de quarenta artistas) o TAM em 1902. Sua condução do trabalho e o resultado do espetáculo não agradaram Stanislávski, que interrompeu o processo. A experiência, ainda que tenha sido um fracasso do ponto de vista econômico e artístico, fez o criador e líder do TAM repensar seu próprio trabalho.

Foi somente em 1912 que Stanislávski criou o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, à rua Tverskáia, com a participação de Mikhail Tchekhov, Richard Boleslávski, Evguéni Vakhtágov e L. Sulerjitski – ou seja, artistas que foram fundamentais para a difusão e transmissão direta das ideias do criador do Sistema.

Outros estúdios serão criados, sempre com a intenção de manter, em paralelo à produção do Teatro de Arte de Moscou, um espaço laboratorial, onde a *prática* se converte em teoria, em um processo contínuo de fazer e refazer os fundamentos do que Stanislávski nomeou Sistema. Em 1919 deu-se a criação do Estúdio de Ópera do Bolschói e, em 1920, a fusão do Estúdio de Vaktágov, o Terceiro Estúdio, com o TAM. Em 1935, Stanislávski inaugurou o Estúdio de Ópera e Arte Dramática de Stanislávski, que funcionaria até sua morte, em 1938¹⁰, onde contou, como uma de suas assistentes, a atriz, diretora e pedagoga Maria Knébel, responsável nas décadas seguintes por manter o caráter processual e investigativo do Sistema.

9 Vsevolod Emilievitch Meyerhold (1874-1940). Ator, encenador.. Entre 1898 e 1902 trabalha como ator, sob a direção de Konstantin Stanislávski, no Teatro de Arte de Moscou. Retorna ao TAM em 1905, como citado anteriormente, para a criação do Estúdio da Rua Povarskaia. É um dos artistas a aderir ao Governo da Revolução de 1917. Encena peças de Vladimir Maiakóvski e recebe o título de artista nacional da URSS em 1923. Nos anos seguintes torna suas montagens cada vez mais bem elaboradas, inovando de forma ousada e criativa: usa o cinema como recurso, convida o espectador a subir ao palco e, às vezes, põe os atores representando no meio do público. Seu estilo desagradava aos ideólogos da Revolução, que o criticam e o perseguem a partir de 1934. Recusa-se a reconhecer seus desvios ideológicos e a fazer autocrítica, mesmo sob pressão do regime. Intensifica os ataques à política oficial do Partido Comunista e denuncia a decadência do teatro soviético. Em 1939 é preso pela polícia stalinista após uma conferência teatral e executado em 1940.

Em 1939 é preso pela polícia stalinista após uma conferência teatral. Foi executado em 1940.

10 Este último estúdio é tema da dissertação de mestrado do pesquisador Diego Moschkovitch pelo Departamento de Línguas Orientais da FFLCH/USP, com orientação da Profa. dra. Elena Vássina. *O último Stanislávski em ação: tradução e análise das experiências do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938)*.

A partir de 1930, Stanislávski inverte a lógica do trabalho do ator, que até então havia sido “crer para agir”, para “agir para crer” (ZALTRON, 2015), como afirma o pesquisador Angel Ruggiero (1993) em seu artigo “Acerca del discurso stanislavskiano”, presente na revista *Máscara*, edição intitulada *Stanislávski, ese desconocido*. Consciente de que estava em busca de uma nova ética do ator, comprometido com seu momento histórico como sujeito, conduz os atores à prática do *étude*, através da análise da peça e do papel pela ação. Seu último estúdio é essencialmente dedicado ao método dos *études* (ou método das ações físicas), e é importante ressaltar que essa mudança de perspectivas serviu como catalisadora dos elementos, investigados por Stanislávski durante toda a vida, da natureza da criação – ou seja, o Sistema.

É evidente que o assim chamado método das ações físicas não criou nenhuma linha de demarcação no Sistema. Ele desenvolvia o Sistema, deslocava alguns acentos importantes nele e abria mais um caminho para a criação de natureza orgânica do homem e do ator. (VINOGRÁDSKAIA, [1991] .2016)

Para o encenador russo, não houve negação de qualquer elemento do Sistema, muito pelo contrário, porque “o que [Stanislávski] investiga nesta última etapa é uma nova metodologia de abordagem da cena e do personagem. O valor da ação física, como elemento nuclear do Sistema, já havia formulado muito antes, quase desde o início de suas investigações” (RUGGIERO, 1993, p. 78, minha tradução)¹¹. O que podemos constatar é que a mudança se deu do ponto de vista do eixo pragmático: o ator passou a experimentar as situações e acontecimentos do texto em ação, em primeiro lugar. Em cena, ao realizar o *étude* os atores se concentram nos elementos, e as noções do Sistema são evocadas naturalmente durante este processo e somente depois da prática, a partir da análise do *étude* realizado, é que retornam

11 No original em espanhol: “lo que investiga en esta última etapa es una nueva metodología de abordaje de la escena y del personaje. El valor de la acción física, como elemento nuclear del Sistema, ya lo había formulado mucho antes, casi desde el comienzo de sus investigaciones”.

ao texto do autor, observando e refletindo, a partir da vivência, sua aproximação com o texto e seus temas.

Como afirma acima Vinográdskaia, abriu-se um caminho de criação, transformando de maneira contundente os procedimentos utilizados para a construção do espetáculo através da prática dos *études*, investigando as ações físicas e, assim, gestando, na essência dos atores, uma capacidade de autonomia ativa.

Que felicidade experimentar pelo menos uma vez na vida o que deve sentir e fazer no palco o verdadeiro criador! Esse estado é o paraíso para o ator, e eu o entendi nesse trabalho, e ao entendê-lo já não quis me reconciliar com mais nada em arte. Será que não existem recursos técnicos para se penetrar no paraíso artístico não por acaso mas por vontade própria? Só quando a técnica chegar a essa possibilidade nosso artesanato de ator se tornará arte autêntica. Mas onde e como procurar os meios e os fundamentos para criar semelhante técnica?! Eis uma questão que deve tornar-se a mais importante para o verdadeiro artista. (STANISLÁVSKI, 1926/1989, p. 179)

Todo ator que se entrega ao teatro e se dedica por vocação pode reconhecer nesse trecho “a dor e a delícia”¹² de viver um dia após o outro dentro de um processo de criação e, principalmente, durante a temporada de um espetáculo. O ator que é capaz de fazer o reconhecimento das variantes que compõem o trabalho atoral é um ator que se mantém em processo, em busca e em investigação sobre sua criação.

Ao operar como atriz com o dispositivo da *animalidade*, tive a mesma sensação que Stanislávski descreve nesse trecho de seu livro *Minha vida na arte*. Para mim, a investigação do corpo-animal, sobretudo a partir de uma trajetória interna do corpo da atriz, não fixada, provocou a autenticidade da criação, convocando todos os atores a se manterem, em um processo orgânico, na experiência cênica.

A partir dos questionamentos apresentados por Adolf Shapiro e durante o processo de construção desta pesquisa, intuí que o legado

12 Referência a um verso da canção de Caetano Veloso “Dom de iludir”. “*Não me venha falar na malícia/ De toda mulher/ Cada um sabe a dor e a delícia / De ser o que é*”.

de Stanislávski nos daria parâmetros para analisar a experiência com a *animalidade* a partir da “aproximação” com duas noções do seu Sistema: a arte da *pereživánie* (*experiência/vivência*) e os processos de criação da *voploschénie* (*encarnação*). São essas noções que fundamentam sua principal obra, *O trabalho do ator sobre si mesmo*, que se divide em duas partes, como podemos observar nos subtítulos que as nomeiam:

- *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da experiência/vivência (pereživánie): O diário de um aprendiz.*
- *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação (voploschénie): Materiais para o livro.*

Reunindo anotações durante toda sua vida, Stanislávski passa a se dedicar à escrita e organização destas obras a partir de 1930. Em *Minha vida na arte*, sua autobiografia, publicada em 1924 nos Estados Unidos e em 1926 na Rússia, já apresenta sua perspectiva artística como ator e, principalmente, os aspectos éticos e poéticos que norteiam sua prática. Stanislávski previa uma série de oito livros, que organizaram o seu Sistema. Porém, pôde organizar apenas a edição da Parte 1 do livro *O trabalho do ator sobre si mesmo*, que foi publicada algumas semanas depois de sua morte, em 1938, na Rússia. A Parte 2 foi publicada, com a organização de seus colaboradores diretos, dez anos depois, em 1948.

I.3 O processo de criação da *experiência do vivo* ou *vivência* | *pereživánie* Переживания

Quarto tradutor: De novo esta palavra, *pereživánie*. Uma palavra difícil de traduzir...

Primeiro tradutor: ... nenhuma palavra em francês será problema, se tudo for compreendido como movimento. A mentalidade cartesiana é organizada de forma estática e funciona através de manipulações de grandezas imóveis e constantes. Como traduzir *pereživánie* [vivência, *experiência do vivo*] se essa palavra não se transforma numa imagem viva?! Mas a vida... Como dizer isso? A vida como “experiência” é a vida em processo, como se fosse uma certa substância interior chamada “vida em movimento”, “vivência”. E ela nunca para porque a experiência não pode ser estática, não pode ter fim. A “experiência” é apenas a manifestação cênica da vida infinita que, é óbvio, termina cenicamente! (VASSÍLIEV, 2005/2016)

O sentido das palavras de Anatoli Vassíliev¹³ sobre a palavra russa *pereživánie* nos convida a refletir a experiência do ator – seja no treinamento, na prática improvisacional, nos processos de criação ou mesmo na apresentação de um espetáculo – como uma imagem viva, de movimento e busca constantes. A experiência dos atores contém em si uma condição dinâmica. Ou seja, é um processo porque se mantém em movimento. Se o termo *pereživánie* precisa transformar-se numa imagem viva, significa que carrega uma operação com a qual o ator vai lidar enquanto estiver vivendo/experimentando ou em ação. Vassíliev, ao traduzir *pereživánie* como “experiência do vivo” ou “vida em movimento”, fortalece o sentido de investigação constante nos processos de criação nas artes da cena. Pois, como Stanislávski escreveu:

13 Anatoli Vassíliev (1942) deve ser posicionado junto dos mais notáveis e internacionalmente aclamados diretores do final do século XX e início do século XXI. E, certamente, a história o colocará ao lado dos renomados diretores-pesquisadores-pedagogos da Rússia e do teatro mundial. É nesse contexto que se insere a Escola de Arte Dramática, que ele fundou em 1987, dando continuidade e ampliando as pesquisas de Maria Knébel e Andrey Popov, que foram seus professores no curso de direção do GITIS de Moscou (Instituto Estatal de Arte Teatral, hoje conhecido como Academia Russa de Arte Teatral). Vassíliev graduou-se no GITIS em 1973. Foi vencedor dos prêmios Stanislávski, Golden Mask e Ubu, este último o maior prêmio teatral italiano (SHEVTSOVA, 2013).

Cada Paixão é uma *pereživánie* complexa, composta, um conjunto infinito de muitos e dos mais variados sentimentos independentes, sensações, estados, propriedades, momentos, *pereživánie*, objetivos, ações, atitudes, e assim por diante. (STANISLÁVSKI, [1916-1920], em ZALTRON, 2016, p. 64)¹⁴

Diego Moschkovich e Marina Tenório esclarecem que no idioma russo a palavra Переживания (*pereživánie*) é formada pelo radical *jít* (“viver”) e pelo prefixo *pere*, que evidencia “transição, transformação, transposição das fronteiras do meu próprio *eu*. Do *eu mesmo* em direção ao *outro*” (em KNEBEL, 2016, p. 26), ou seja, o prefixo *pere* contém o sentido de travessia, de caminho percorrido, de atravessamento, de um ser em movimento, em transformação, e, no caso específico da atriz, um ser que sofre as contradições do ato de viver o papel com o seu instrumento psicofísico. Os dois tradutores e pesquisadores afirmam que a palavra na linguagem coloquial, sem o contexto do teatro significa “sofrer”, “preocupar-se”, “superar”, e esclarecem que a palavra pode ser traduzida como “experiência do vivo”, como “experiência” e como “vivência”.

Diante da amplitude que envolve o sentido do termo *pereživánie* na língua russa, podemos concluir que viver uma experiência cênica não é uma tarefa simples, pois carrega em si contradições, como o próprio Stanislávski complementou: “[...] No amor existe ódio, desprezo, adoração, indiferença, êxtase, prostração, confusão, insolência [...]” (STANISLÁVSKI, em ZALTRON, 2016, p. 64), e envolve contradições próprias da existência do ser humano.

Segundo Jorge Larrosa Bondía, “a palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia” (2002, p. 25). Se Stanislávski tratava o

14 Uma vez que as traduções de Stanislávski são de Zaltron, direto do russo, conservamos as datas como a pesquisadora as deixou em sua tese. Entre colchetes está a data em que o material foi escrito ou a primeira data de sua publicação, ou ainda a data provável apontada pela edição soviética. Este trecho está em *O trabalho do ator sobre o papel: os materiais para o livro. Coletânea de obras em nove volumes*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1991.

teatro como “a arte da experiência do vivo”, acentuando como característica dessa arte o fato de ser vivenciada no momento presente, o que estava em questão para o criador do Sistema era o que podia ser experimentado aqui e agora (a vida em movimento), ou seja, a experiência foi a busca incessante do teatro stanislavskiano: pois era preciso *viver* e não *parecer vivo*.

Moschkovich, no prefácio a sua tradução do livro *Do teatro*, de Meyerhold, enfatiza que a *pereživánie* também nasce entre os atores, na troca mútua, pois, “Para Stanislávski, *pereživánie* está ligado intrinsecamente ao fenômeno teatral ocorrido entre dois ou mais atores. É o movimento do ‘eu’ ao ‘outro’ e a criação da rede de inter-relações do jogo cênico” (MOSCHKOVICH, 2012, p. 15).

O diretor russo Adolf Shapiro, em 2010, durante os ensaios de *Tchekhov 4 – uma experiência cênica*, com a mundana companhia, encorajava os atores da mundana – os mesmos atores e atrizes que viveram o processo de criação de *O Idiota* – a entrarem em contato com o outro ator, e que agissem a partir deste contato. Shapiro nos alertava sobre o fato de que quando os atores agiam sem o contato com o(s) parceiro(s), a rede de inter-relações não se estabelecia e, geralmente, o que acontecia era a representação, e não a *experiência vivenciada no momento presente* a partir do contato com o outro ator. Essa distinção entre “experiência do vivo” e “parecer vivo ou representar” é, para mim, fundamental para compreender o eixo do Sistema proposto por Stanislávski.

Michele Almeida Zaltron destaca a complexidade de sentido que a palavra porta na sua língua de origem:

[...] o processo de *pereživánie* envolve a relação do sujeito com o seu entorno, com o mundo, sendo parte inseparável de sua própria existência humana. E certamente, ao envolver qualidades emocionais, sensações e percepções, é possível afirmar que a *pereživánie* diz respeito ao ser humano em sua totalidade psicofísica. (ZALTRON, 2016, p. 26)

Seguindo a linha de raciocínio da pesquisadora, a arte da *pereživánie* é a própria fonte de ação do ator, aquilo que põe o sujeito-ator em movimento com todo o seu aparato psicofísico, e, portanto, envolve

a passagem pela existência dupla como ser humano-sujeito e como ser humano ator-personagem na relação da obra cênica.

Neste sentido, a fim de tornar mais rica a reflexão, ampliando-a para todas as instâncias de criação nas quais a *pereživánie* pode ser convocada, é necessário compreender a dimensão do caráter processual do trabalho do ator:

[...] a *pereživánie* é ao mesmo tempo processo e resultado; ou melhor, é resultado em processo. Trata-se do resultado de um processo criativo que, por isso mesmo não se fixa – permanece em movimento, em desenvolvimento cumulativo, pois deve se manter vivo, orgânico. A conquista da organicidade em cena é o seu objetivo principal. (ZALTRON, 2016, p.117)

Compreendemos, assim, por que podemos nomear como o *processo de criação da pereživánie*. Tanto Vassíliev quanto Zaltron chamam a atenção para o fato de que o processo criador da *pereživánie* não pode ser fixado – o que salienta a relação com o tema da organicidade, tão caro a Stanislávski. Para que o ator ou a atriz se mantenham em processo, é necessário que busquem sustentar, numa entrega íntegra, a *experiência do vivo*. E, assim, podemos concluir, o que se mantém orgânico, na verdade, é o ator em processo de criação da *experiência do vivo*.

Reconheço, portanto, o trabalho do ator inserido no campo da pedagogia como um “conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem” (KONDER, 1999, p. 83). Trata-se de um conhecimento, então, que envolve o sujeito como um todo, como existência humana e em “*sua totalidade psicofísica*” (ZALTRON, 2016, p. 26).

I.4 O processo de *volição* em movimento: a ação

Primeiro tradutor – A vivência é como uma substância, em que o sentir-a-si-mesmo e a ação *se fundem*. Quando dizemos “emoção”, isso diz respeito ao sentir-a-si-mesmo; quando dizemos “ação”, trata-se de um ato de *volição em movimento*.

[...]

Terceiro tradutor – [...] e se traduzirmos como “sensação”?

Primeiro tradutor – Sensação e vivência não são a mesma coisa!

[...]

Terceiro tradutor – Afinal, as experiências estão ligadas aos sentimentos...

Primeiro tradutor – Eu já disse que a vivência, a *experiência do vivo*, é a *união da ação e do sentir-a-si-mesmo*. Os dois juntos! Vêm juntos, sempre juntos. É preciso decompor a ação e o sentir-a-si-mesmo, e dessa forma provocar a vivência. A vivência é gerada pela ação e é acompanhada pelo sentir-a-si-mesmo, ou é gerada, pelo sentir-a-si-mesmo e é acompanhada pela ação. (VASSÍLIEV, 2005/2016, p. 295, 296. Grifos meus)

O trecho acima, escrito também por Anatoli Vassíliev – que identificamos no texto como o primeiro tradutor – nos orienta a refletir sobre a ação como um processo de *volição*.

A etimologia da palavra *volição* (do latim, *voluntarius*, “de própria vontade”) significa um ato em que a vontade é determinante. Se a vontade é determinante, entendemos que o sujeito, num *ato de volição em movimento*, está o tempo todo em ação conduzindo suas escolhas, suas decisões, fazendo opções de caminhos, percursos com o papel, e que este ato acontece em todas as instâncias do trabalho: no treinamento, em uma improvisação, no processo de ensaio e na apresentação do espetáculo. Dessa forma, a ação não é pensada *a priori*, a ação nasce durante a experiência do ator conjugando elementos do *Sistema*.

A partir desse recorte, observamos o quanto o conceito de ação está imbricado como parte do processo de criação da *experiência do vivo*. Como afirma o Vassíliev acima, a *experiência do vivo* é gerada pelo *sentir-a-si-mesmo* e pela *ação*, ao mesmo tempo, em contato com outro ator. Dessa maneira, é quase impossível, no início de um processo de criação, distinguir o que é ação e o que é *sentir-a-si-mesmo*,

pois eles podem nascer fundidos, colados, numa espécie de interdependência. Aos poucos, ao longo do processo é possível organizar e distinguir o que é ação, o que é sentir-a-si-mesmo, e reconhecer o processo de criação da vivência de um papel. E resgatando a reflexão de Fabião, vamos “fingir que é possível desembaraçá-las”.

Para Vassíliev, a ação no teatro, do ponto de vista da tradição stanislavskiana, pode ser física, verbal ou psíquica. O encenador e pedagogo Adolf Shapiro insistia, durante o processo pedagógico e criativo do espetáculo *Pais e filhos* com a mundana companhia, para que reconhecêssemos essas características. Podemos imaginar que, do ponto de vista do ator, quando nasce ou surge uma ação, é a característica (física, psíquica ou verbal) desta ação que revela a relação do sujeito/ator/atriz com os processos de criação da vivência e sua natureza artística. Investigar e observar como se manifesta a ação, e ajustá-la, é parte do processo do trabalho da atriz sobre si mesma.

1.5 O processo de criação da encarnação | *voploschénie* Воплощения

A partir de hoje nos ocuparemos do nosso aparato corporal da *voploschénie* e da sua técnica física, exterior. Em nossa arte, está dedicado a eles um papel de importância absolutamente excepcional: tornar *visível* a vida criativa *invisível* do artista. A *voploschénie* exterior é importante na medida em que transmite a interior “vida do espírito humano”. [...]

Por sua vez, os meios que servem para *voploschát* a *perejivánie* inconsciente, também são incontáveis. E, frequentemente, eles devem *voploschát* de maneira inconsciente e intuitiva.

Este trabalho, inacessível à consciência, é realizado unicamente pela natureza. A natureza é o melhor criador, artista e técnico. Ela é a única que possui com perfeição os aparatos criativos, internos e externos, da *perejivánie* e da *voploschénie*. Somente a própria natureza é capaz de *voploschát* os sentimentos mais sutis e imateriais com a ajuda da matéria grosseira que constitui o nosso aparato vocal e corporal da *voploschénie*. [...]

Em outras palavras, é preciso aperfeiçoar e preparar o nosso aparato corporal da *voploschénie* de modo que todas as suas partes respondam à tarefa que lhes destinou a natureza. (STANISLÁVSKI, [1933-1938], em ZALTRON, 2016, p. 126.)

Stanislávski aprofunda suas investigações acerca do *trabalho do ator sobre si mesmo* ao longo de sua vida e compreende que não é possível haver separação entre o interno e o externo. Para alcançar a totalidade do que significa “viver”, e não “parecer vivo”, o ator busca fiscalizar ou corporificar sua experiência criativa interior, ganhando contorno, plasticidade e fluxo em seu instrumento psicofísico.

Voploschénie “é um substantivo neutro derivado dos verbos *voplotít* e *voploschát*, ambos podem significar encarnar ou personificar”. E, ainda, “é formada pela preposição *v* acrescida da vogal de ligação *o*, que conferem à palavra uma ideia de movimento para dentro, e pelo radical *plot* que significa carne” (ZALTRON, 2016, p. 27), significando encarnação. Encarnar significa fazer-se carne, fazer-se homem, tornar-se humano, ou seja, o ator precisa externalizar toda sua *experiência/vivência* (*pereživánie*) na sua carne, no seu corpo.

Os atores precisam encarnar o papel para fora, ou melhor, em um movimento contínuo de dentro para fora. Se a *experiência do vivo* pressupõe vida em movimento (e estamos considerando o ato em si, o aqui e “agora”, o momento presente, em fluxo constante), o ator lida e opera com esta constante transposição, transformação, com este atravessamento entre o seu “*eu mesmo*” (ator) em direção ao “outro” (o papel – outro de si mesmo – um *tu*), evidenciando que os processos de criação da *pereživánie* necessitam do contato com o parceiro.

É preciso considerar que estas duas noções podem ser experienciadas pelos atores e atrizes em todas as instâncias de criação: no treino de exercícios, na prática improvisacional, nos processos de criação e na apresentação de um espetáculo, porque a experiência do ator pressupõe sempre a experimentação, com todo o seu aparato psicofísico. E toda a operação psicofísica dos atores reflete sua existência, seja as latências, ou o que é gerado por elas.

Capítulo II

O processo de pesquisa do Projeto *O Idiota* (2008-2009)

A mundana companhia foi contemplada pela primeira vez com o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo em março de 2008 (12^a edição)¹, com o objetivo de desenvolver uma imersão dramaturgicamente sobre o romance *O Idiota* de Fiódor Dostoiévski², *O Idiota* (1869), e então gerar um roteiro dramaturgicamente. O projeto contemplado previa três fases distintas: leitura e estudos públicos do romance; construção do primeiro roteiro; e experimentações cênicas abertas ao público, promovendo o encontro entre dramaturgia e toda a equipe artística do projeto.

Os atores cofundadores (Aury Porto³ e eu, Luah Guimarães⁴) haviam vivido, anteriormente, em outros coletivos, processos colaborativos intensos nos quais foram forjados, ao mesmo tempo, dramaturgia e espetáculo. Assim, na época, ambos concordamos que processos que misturavam esses dois objetivos – criação da dramaturgia e espetáculo – levavam os atores à exaustão, com tarefas

1 Na época, o Projeto *O Idiota* foi apresentado com o antigo nome da companhia – *Teatro do Cujo* –, e logo quando ganhamos o incentivo já havíamos alterado o nome para mundana companhia.

2 Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski (1821-1881) foi um escritor, filósofo e jornalista nascido no Império Russo. É considerado um dos maiores romancistas e pensadores da história, bem como um dos maiores investigadores da psiquê humana. Escreveu uma vasta obra – em torno de 34 livros entre romances, contos e novelas.

3 Aury Porto esteve envolvido no processo de criação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, no Teatro Oficina Usyna Uzona, com encenação de José Celso Martinez Corrêa, durante os anos de 2000 a 2007.

4 Durante o mesmo período, integrei o núcleo idealizador e realizador de duas edições da Mostra de Dramaturgia Contemporânea, com o Teatro Promíscuo, de Renato Borghi e Élcio Nogueira Seixas, entre 2001 e 2004. Entre 2004 e 2005, participei do processo colaborativo de Arena conta Danton, com a Cia Livre, dirigido por Cibele Forjaz, e do Projeto Arena conta 50 anos, com leituras encenadas por Vadim Nikitin. E entre 2006 e 2007, participei do Projeto Terra Sem Lei, com o Núcleo Argonautas de Teatro, sob a coordenação do diretor Francisco Medeiros.

relacionadas à dramaturgia e à encenação ao mesmo tempo. Essa dinâmica relegava, inclusive, o trabalho de ator ao segundo plano, devido à pressão da estreia. Além disso, concordamos com a ideia de que a divisão do processo de pesquisa poderia proteger e, ao mesmo tempo, concentrar o campo da experimentação dos atores durante o período da sala de ensaio (construção do espetáculo).

Assim, a mundana, em seu segundo projeto de criação, decidiu separar o processo criativo em dois momentos distintos: a pesquisa dramática e, a partir do texto dramático pronto, a construção do espetáculo (sala de ensaio).

Os atores fundadores convidaram Cibele Forjaz para assumir a direção do espetáculo. Na época, Cibele estava envolvida em dois outros projetos e só poderia estar conosco na terceira etapa. Juntos, decidimos que Vadim Nikitin⁵ era o artista mais indicado para ser nosso dramaturgo, e Nikitin, além de aceitar, participou da escrita do projeto apresentado à “lei de fomento”⁶.

A equipe de arte do Projeto *O Idiota* foi escolhida pelos atores, direção e dramaturgia e era composta por: Laura Vinci na direção de arte, Joana Porto no figurino, Alessandra Domingues na luz, Otávio Ortega na direção musical e Marlene Salgado na produção. Integraram a equipe ainda nesta etapa, convidados pela direção de arte como assistência de cenografia e objetos, Marília Teixeira e Tati Tatit. Convidamos, para registrar essa etapa em fotografias, Maurício Shirakawa, e para o registro em vídeo, Cassandra Mello.

5 Vadim Valentinovitch Nikitin (Moscou, Rússia, 1972) é diretor, dramaturgo, tradutor, letrista e ator. Além de desenvolver projetos individuais, trabalhou em diversas trupes, entre as quais o Teatro Oficina, a Cia. Livre, a Núcleo de Teatro Promíscuo e a mundana companhia. Com a mundana, em 2008 participou intensamente da adaptação dramática do romance *O idiota*, de Dostoiévski.

6 Apelido para o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. O programa foi escrito por artistas de teatro ligados ao movimento apartidário Arte Contra a Barbárie (1997 a 2004) e foi aprovado como conquista da classe em 2001, fomentando projetos de pesquisa continuada em teatro. Entre os anos 1999 e 2003, militei para esse movimento.

II.1 A pesquisa dramatúrgica | Opus 1 da atriz

A pesquisa, incentivada pelo fomento, se deu entre abril de 2008 e 31 de março de 2009; naquela edição, todos os projetos sofreram 50% de corte nos orçamentos, e a companhia aceitou realizar a pesquisa nessas condições⁷.

Foram organizadas, na primeira etapa, as oficinas Visões de *O Idiota*; palestras sobre Dostoiévski, com o objetivo de abrir a dimensão dramatúrgica do romance, na Casa Mário de Andrade/ Oficina da Palavra de abril a junho de 2008; e, ainda, a projeção de três filmes adaptados do romance: *O Idiota*, de Akira Kurosawa; *Nastásja*, de Andrzej Wajda; e *O Idiota*, de Ivan Píriev. Os palestrantes convidados foram Boris Schnaiderman, Bruno Gomide e Elena Vassina, e, na terceira etapa, Manuel da Costa Pinto e Luiz Felipe Pondé. A pesquisadora Elena Vassina colabora com a mundana desde então e, nesse projeto especificamente, exerceu a função de coordenação teórica dos palestrantes. O trabalho desenvolvido nessa oficina de leitura pública do romance junto a um grupo de cerca de vinte oficinairos trouxe a primeira experiência de ouvir o romance em voz alta, como numa leitura dramática com divisão de personagens.

Na primeira leitura pública do romance foi lido o primeiro capítulo, que narra o encontro entre as personagens príncipe Míchkin (o idiota), Ragôjan (que acaba de herdar do pai uma fortuna e pretende conquistar Nastássia Filípovna) e Lhêbediev (sujeito que é uma espécie de “faz tudo” por dinheiro). Dividíamos as personagens e o narrador entre vários oficinairos e começávamos a leitura, cabendo ao dramaturgo analisar cada pequeno fragmento e abrir nossos olhos para o entendimento das forças que moviam a cena, o que significava cada um daqueles seres na Rússia da época, chamando nossa atenção para a cultura russa, apontando o surgimento de um tema novo. Esse dia de leitura, em especial, funcionou como um prólogo para adentrar no universo do autor e na Rússia do século XIX.

7 José Serra renunciou ao cargo de prefeito em 31 de março de 2006 para se candidatar a governador nas eleições de 2006. Sucedeu-lhe como prefeito o então vice-prefeito, Gilberto Kassab. O secretário de Cultura era Carlos Augusto Calil. Em todas as trocas de governos da Prefeitura municipal de São Paulo esse programa sofreu ameaças.

Num segundo momento, entre julho e outubro de 2008, a companhia prosseguiu com os estudos interinos, e Vadim Nikitin foi a pedra fundamental nessa travessia. O que se pretendia extrair dessa pesquisa era a contracenação profunda, por parte do núcleo de atores e do dramaturgo Vadim Nikitin, ou seja, estabelecer um diálogo entre o desejo de interpretação no palco e o desejo de interpretação na dramaturgia. Podemos afirmar que o princípio criador da pesquisa de *O Idiota* foi centrado na dupla atuação & dramaturgia.

Para exemplificar a natureza das contracenações, entre atuação e escrita dramatúrgica, destacamos o momento em que o ator Aury Porto apresentou uma apropriação do romance ao final dessa oficina, através de uma imagem de um ecocardiograma, que continha, sinteticamente, a proposta de “adaptar” o romance através dos picos de tensão do romance. Vadim acolheu a apropriação e, norteado pelos estudos do crítico Mikhail Bakhtin sobre a obra de Dostoiévski, formulou e conduziu os atores na compreensão de que:

uma das características da prosa dostoiévskiana, já apontada por vários críticos, é a oscilação entre momentos narrativos de tensão e outros de distensão, como se ora falasse o trágico, ora o cronista. Daí provém o primeiro critério de adaptação do romance: fechar o foco nos momentos decisivos ou críticos, sejam eles diálogos ou situações. São o que Bakhtin chama de *umbrais*, ou seja, instantes de viragem. Os diálogos que regem a grandeza da obra de Dostoiévski são verdadeiras danças à beira do abismo. (NIKITIN, em *MUNDANA COMPANHIA*, 2008/2009. Presente também no programa do espetáculo, 2010)

Mikhail Bakhtin chama de *dialogismo* o tipo de estrutura polifônica do romance dostoiévskiano, em que não é uma única voz que rege as narrativas, e sim um turbilhão incessante de ideias díspares que resultam em múltiplas vozes e consciências independentes. E, embora esses estudos sejam aplicados a estudos literários, têm imenso valor para a criação de um pensamento artístico, bem como para investigações teatrais, e, como veremos mais para frente, iluminaram todo o processo de pesquisa e de criação do espetáculo.

A partir da visão do ator Aury Porto, o primeiro roteiro dramatúrgico, nomeado como *Roteiro de Umbrais e Lugares*, foi um recorte



do romance e continha dezoito sequências, que o dramaturgo nomeou como “umbrais”. Descrevendo cada umbral, o roteiro foi escrito solitariamente por Nikitin, que enfocava os momentos decisivos ou críticos do romance. Este roteiro foi consultado pela equipe ao longo de toda a pesquisa. A natureza desse material literário pode ser observada a seguir, neste pequeno fragmento inicial do roteiro:

O DIFÍCIL ALVORECER NA ÓTTIEPIELH, O ACASO DO ENCONTRO CARA A CARA ENTRE MÍCHKIN E RAGÔJAN, UMBRAL INAUGURAL DO ROMANCE

Neblina amarelenta. O alvorecer é difícil. Ao pé da janela de um vagão de terceira classe do trem Petersburgo-Varsóvia, encontram-se cara a cara Míchkin e Ragôjan, desejosos de conversar. Só a luz do alvorecer é que os apresentou um ao outro.

O VAGÃO DE TERCEIRA CLASSE DO TREM PETERSBURGO-VARSÓVIA

Míchkin e Ragôjan começam a conversar. A trouxinha franciscana de Míchkin (em que está contida a sua “essência” – a vida de um homem, segundo os budistas, cabe dentro de uma caixa de sapatos.), as suas roupas pouco adequadas ao frio, em contraste com as roupas aquecidas de Ragôjan. De modo geral, apresentação do contraste entre as aparências e os comportamentos de ambos. Míchkin relata a razão da sua estada na Suíça: a doença. Lhêbediev, o sabe-tudo, o agregado, o puxa-saco, o futuro demônio, entra em cena. Nastássia Filípovna Baráchkova é citada por Lhêbediev. O dinheiro já desponta aí como uma personagem fortíssima. Ao longo do romance, porém, o universo do trabalho propriamente dito quase nunca se faz presente⁸.

(NIKITIN, em MUNDANA COMPANHIA, 2008/2009)

De partida, Nikitin tece o jogo de que Míchkin, um homem belo, pode ser encarado como um duplo de Jesus Cristo, ligando-o à figura do jumento. Este é um animal que traz consigo a simbologia cristã, a qual se mistura à inocência e ingenuidade do príncipe, e que, ao longo do texto, pode virar bode. Trata-se de um espécime

⁸ Todos os roteiros do Projeto *O Idiota* podem ser encontrados nos relatórios da mundana companhia entregues ao Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Este *Roteiro de Umbrais e Lugares* está presente no segundo relatório (MUNDANA COMPANHIA, 2008/2009).

FIGURA 2
Primeiro dia de oficina visões de *O Idiota*. A leitura do primeiro capítulo do romance.
Fonte: Mauricio Shirakawa.

FIGURA 3 Primeiro dia de oficina visões de *O Idiota*. O brinde.
Fonte: Mauricio Shirakawa.

humano à imagem e semelhança de Jesus Cristo, que volta para o útero da mãe-nação (Rússia) para pregar a verdade, e mesmo curado é estigmatizado como o *idiota*. Em outros materiais escritos, decupando o romance, Nikitin escreve: “como se fosse um rito de passagem da infância para a idade adulta, da natureza à urbanidade, da virgindade do desejo ao desejo da beleza erótica, da graça ao mundo do dinheiro, da verdade à hipocrisia”. O dramaturgo está interessado em examinar os acontecimentos pelos quais Míchkin passou antes do encontro com Ragôjan e Lhêbediev no primeiro capítulo do romance, investigando tanto a doença como a saúde como possíveis umbrais simbólicos contidos no retorno de Míchkin à Rússia. Na Suíça, Míchkin recorda a história de Marie, quase como parábola anunciando dois tipos de amor que vão permear o romance: um amor cristão, compassivo, e o outro um amor possessivo, carnal. Míchkin afirma: “Mas na verdade eu não estava apaixonado por Marie, o que eu sentia por ela era muita compaixão” (MUNDANA COMPANHIA, 2008/2009)⁹. Nikitin explora a história do encontro entre Míchkin e Marie como um prenúncio do encontro entre Míchkin e Nastássia Filípovna, que ainda está por vir.

O príncipe está retornando a sua terra curado e, assim, está mais apto a compreender o milagre da vida e celebrá-la a cada momento presente como uma escolha ética, compreendendo, ao mesmo tempo, que a morte é inevitável, razão pela qual ele se interessa pelos condenados. Nikitin, em outro momento de pesquisa, escreveu sobre Míchkin: “Ama e compadece-se como ser amado na mesma medida em que se medusa pelo olhar e pela cabeça de um condenado à guilhotina”.

Para Vadim, os umbrais desse trecho são: através do difícil alcançar, o acaso do encontro cara a cara entre Míchkin e Ragôjan, que para ele é o umbral inaugural do romance. Em sua primeira versão dramatúrgica da primeira cena, o dramaturgo russo-brasileiro tenta traduzir sensações, imagens e significados em palavras para criar a atmosfera do início do romance: “Luz de degelo, amanhecer de degelo. A manhã do romance movendo-se Rússia adentro, junto com o trem. A dor de retornar e tornar a ser alguém no seu

9 O texto dramatúrgico não foi publicado.

lugar natal. Falar a sua língua natal. Muito frio, novembro. Petersburgo-Varsóvia: um trem atravessando o nada”. Na versão final, esta rubrica se tornou: “Amanhecer. Muito frio. Num trem que liga o Ocidente ao Oriente, Míchkin e Ragôjan dormem. Um de frente para o outro. Aos poucos ressoa o ronco de um terceiro passageiro: Lhêbediev. Míchkin, exausto, desaba sobre Ragôjan, que acorda”. E vemos que o lugar onde se dará o encontro é um vagão de terceira classe do trem Petersburgo-Varsóvia, onde todos os temas do romance são apresentados a partir do diálogo entre Míchkin, Ragôjan e Lhêbediev. O dinheiro aponta nessa cena inaugural do romance como um protagonista (MUNDANA COMPANHIA, 2008. Relatório II).

II.2 As Travessias | Opus 2 da atriz

A partir desse primeiro roteiro (*Roteiro de Umbrais e Lugares*), a companhia deu início ao terceiro momento da pesquisa dramatúrgica: experimentações cênicas abertas ao público, os *exercícios cênicos*, que foram nomeados entre nós como *Travessias*. O dramaturgo desejava provocar algumas ideias na equipe artística para que ele pudesse enxergar e reconhecer possibilidades de traduções cênicas e, assim, avançasse na escrita, contemplando, em algum lugar, os desejos do coletivo.

Cibele Forjaz, diretora do espetáculo, lançou como provocação ao dramaturgo que ele elaborasse um roteiro de acontecimentos e motes para improvisação para cada dia de trabalho, que dessem conta de determinados trechos do romance a cada dia. Assim, ao final dos dez encontros, todos teriam atravessado o romance como um todo, improvisando a cada dia um roteiro diferente. A provocação foi aceita, e atores e dramaturgo elegeram dez umbrais, selecionados desse primeiro roteiro, capazes de revelar, conjuntamente, o enredo do romance. Os umbrais selecionados foram assim nomeados:

1. Doença-dança | Marie, Suíça, as crianças, o jumento |
A letargia-epilepsia e o zurro do jumento | O trem |
“Vôo” Rússia-Suíça-Rússia.

2. A casa dos Iepántchin | Inferno, Purgatório, Paraíso | Gânia e Aglaia, a interferência de Míchkin | O *leitmotiv* do condenado à morte.
3. A casa dos Ívolguin | Espaço apertado, consciência oprimida | As brigas | A chegada de Nastássia Filípovna .
4. A flor da estepe | A festa de Nastássia Filípovna | O *leitmotiv* do condenado à morte.
5. Míchkin e Ragôjan: a casa de Ragôjan | São Petersburgo | Moscou | São Petersburgo.
6. Epilepsia | O ataque | A besta do Apocalipse.
7. Pávlovsk | Ações ao ar livre | A orquestra | O banco verde | O “contra-disco” do destino do general Ívolguin.
8. O aniversário de Míchkin | Hipólito, os niilistas | O “carnaval filosófico” | O banco verde.
9. O banco verde | O vaso chinês | Epilepsia.
10. O quarteto | O casamento e o desfecho | A morte.

A partir dessa estrutura, Nikitin, solitariamente, desenvolveu os roteiros de acontecimentos para cada dia de improviso. Em cada *umbral*, ou seja, em cada item nomeado acima, o dramaturgo se concentrou em destrinchar os acontecimentos e os temas para a improvisação, sugerindo, além disso, provocações para cada área artística.

As provocações faziam parte do jogo proposto para realizarmos a série de dez encontros abertos sobre *O Idiota* e tinham a seguinte dinâmica: os “roteiros” deveriam chegar até a produtora Marlene Salgado, que os enviava a equipe, com um prazo variável de uma semana a dois dias de antecedência – para que houvesse tempo hábil de produção. Cada área artística, a partir do roteiro, propunha elementos escolhidos de suas respectivas materialidades – luz, cenário, figurino, música etc. Geralmente, os roteiros eram enviados pela produção num envelope através de um motoboy, para cada artista, e, por essa razão, ganharam o apelido de “envelopes”, dada a imensa expectativa em torno de sua chegada.

Os “envelopes” funcionaram como uma bússola, norteando as experimentações das *Travessias* (os *exercícios cênicos*¹⁰) que aconteceram entre 25 de novembro e 17 de dezembro de 2008, na antiga sede da Cia Livre, a Casa Livre¹¹. Aliás, esse momento do projeto só foi possível graças à união, artística e econômica, com essa companhia, que pôde unir sua pesquisa em torno do romance de Dostoiévski.

Nessa etapa, a equipe artística do Projeto *O Idiota* era constituída por: Cibele Forjaz na direção, Laura Vinci na direção de arte, Joana Porto no figurino, Alessandra Domingues na luz, Otávio Ortega na direção musical, Marlene Salgado na produção, Vadim Nikitin respondendo como dramaturgo, Aury Porto e Luah Guimarães como atores da mundana companhia, Marília Teixeira e Tati Tatit na assistência de cenografia e objetos, Maurício Shirakawa como fotógrafo e Cassandra Mello no registro em vídeo. Todos se tratavam por “idiotas”.

Para participar dos improvisos foram convidados os atores¹² da Cia Livre Lúcia Romano, Henrique Guimarães, Christian Amêndola, Edgar Castro e Eucir de Souza, além de atores que haviam trabalhado com Cibele Forjaz no espetáculo *O Sacrifício de Romeu e Julieta* (2008), do Núcleo Experimental do Sesi: Ana Elisa Mattos, Beatriz Morelli¹³, Nei Pelizzon e Rita Batata, que não haviam lido o romance e só tomavam conhecimento do conteúdo do envelope no dia do improviso.

10 “Os *Exercícios Cênicos* são esses dispositivos de organização metódica que permitem intensificar a relação entre os criadores no momento específico em que ocorre o trabalho, um caminho para que a improvisação e o jogo fluam livremente. Segundo os criadores, essa precisão metódica relativa à combinação e realização de procedimentos definidos aliada ao improviso cênico, ao vivo foi capaz de gerar uma circunstância criativa muito potente” (BITENCOURT, 2016, p. 105-106).

11 Detalhe de nossas vidas: eu estava grávida de oito meses do meu segundo filho (Francisco), e Lúcia Romano estava grávida de dois meses da Manuela.

12 Vadim Nikitin também trabalhou como ator no papel de Hipolyte em dias específicos. Essa personagem não entrou em nossa adaptação dramaturgica. Deslocamos a sua tentativa de suicídio para o papel de Gânia. No entanto, essa personagem está presente no texto *Dostoiévski-trip*, de Vladimir Sorókin.

13 Beatriz Morelli, em 2011 e 2012, substituiu a atriz Lúcia Romano no espetáculo *O Idiota – uma novela teatral*. E Lúcia Romano me substituiu no espetáculo na segunda temporada no Rio de Janeiro (2012), na Fábrica Behring, pois adoeci no retorno do Festival Internacional de Teatro de BH. Meu filho e eu fomos internados com pneumonia e suspeita de H1N1.

FIGURA 4
Enquanto isso, no interior da Casa Livre a equipe de arte trabalhava o espaço.
Fonte: Mauricio Shirakawa.

Na prática, isso se dava do seguinte modo:

Às 16h, pontualmente, abríamos o envelope e começávamos a urdir o roteiro da noite. A cada encontro, um pedaço de *O Idiota* ia sendo narrado ao público. Não havia possibilidade de repetição, porque o roteiro era combinado com os atores sentados em cadeiras, sem nenhum ensaio. A consciência de que os improvisos aconteceriam uma única vez e se desvaneceriam junto com a noite causava, em todos, um sentimento de rigor e urgência, que respaldava o exercício teatral no melhor sentido (Cibele Forjaz, citada em GUIMARÃEZ, 2010)¹⁴.

Os atores e a direção ficavam reunidos na parte da frente da Casa Livre¹⁵, separados da equipe de criação, que na parte interna da casa produzia elementos cênicos – criações da direção de arte, luz, música e figurino que eram surpresa para os atores e direção. Não havia nenhum combinado prévio entre os artistas, e, claro, a equipe de arte se contaminava uns dos trabalhos dos outros. Costumávamos chamar essa maneira como trabalhamos de “encontro *à la* John Cage e Merce Cunningham”, já que ambos eram casados na vida real e criavam obras conjuntas, mas só se encontravam para dialogar no dia da estreia, ou seja, Merce desenhava a coreografia sem conhecer a música que John lhe ofereceria.

As decisões sobre o que seria improvisado eram esboçadas num roteiro de ações a partir da análise coletiva. Cibele Forjaz, como diretora, funcionava como um radar, captando, por meio dos depoimentos dos atores, os acontecimentos que eles queriam experimentar em cena. Na visão da diretora, “Aury Porto e Luah Guimarães, por estarem imersos no romance há pelo menos um ano, tinham a função de contaminar os outros atores, fazendo-os apaixonarem-se pelas personagens e suas ideias, e esclarecerem detalhes do roteiro do dia” (Cibele Forjaz, citada em GUIMARÃEZ, 2010). E desse trabalho resultava o roteiro de ações nomeadas coletivamente. Reconheço,

14 O trecho escrito por Cibele Forjaz está presente no Relatório II do Projeto *O Idiota*, segunda etapa do Fomento (MUNDANA COMPANHIA, 2008/2009), e também no texto “Nosso mundano idiota”, presente no programa do espetáculo (GUIMARÃEZ, 2010).

15 A Casa Livre, sede da Cia Livre nessa época, se localizava à rua Pirineus, n. 117, na Barra Funda, em São Paulo.



hoje em dia, a partir de experiências que realizei como orientadora artístico-pedagógica¹⁶, que esse roteiro de ações, na verdade, era um roteiro de acontecimentos que continha fragmentos a serem improvisados. Cada fragmento pode ser visto como uma peça de um quebra-cabeça, que será unido na experiência cênica, ao vivo, sem interrupção, sem que saibamos ao certo como um fragmento se encaixará no outro: é nessa incerteza que se dá a magia do improviso sem ensaio. A partir desse risco é que se inscreve o sentido da não interrupção da *Travessia*, como um quebra-cabeça improvisado e encaixado como um todo ao final. Se em um quebra-cabeça tradicional espera-se que o jogador junte peças de maneira lógica, a fim de chegar à solução correta ou divertida do quebra-cabeça, sabemos, por outro lado, que existem diferentes gêneros de quebra-cabeças, ou seja, infinitas formas de montagem. Em cena, o encaixe pode se dar pela lógica coerente, mas, ao mesmo tempo, podem surgir infinitas questões da cena durante o jogo. Do ponto de vista dos atores, as escolhas no momento da improvisação, ou seja, as propostas de encaixe, são muito importantes porque revelam investigações acerca do trabalho psicofísico, tais como a atenção, a percepção, a escuta, o *timing*, a sincronicidade, as inter-relações, as respostas etc.

Logo depois de dissecar o “envelope” do dia e transformá-lo nesse roteiro, os atores eram surpreendidos por uma espacialidade construída pela equipe de criação, pelos figurinos propostos e pela atmosfera criada pela luz. Às 18h, atores e atrizes se encaminhavam

16 A construção do meu entendimento de “travessia” se ampliou a partir destas experiências: a primeira se deu quando fui convidada pela profa. dra. Elizabeth Silva Lopes para ministrar a disciplina “Interpretação”, no primeiro semestre de 2011, para estudantes do terceiro ano da graduação, no ciclo específico (Turma 09), no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. Ali se deu minha primeira experiência de “travessia” como processo de trabalho e criação para atores em formação. Durante as aulas, introduzi os atores da turma no *Treinamento em Viewpoints* – sistema que treina atores na prática do improviso – e, paralelamente, fui desenvolvendo a preparação para experimentarem a “travessia” a partir da novela *Noites Brancas*, de Dostoiévski. Acabei permanecendo no segundo semestre de 2011 para continuar o mesmo trabalho. A segunda experiência de Travessia se deu em 2013 a partir do conto *Primos*, do escritor mineiro Luís Vilela, com atores do Núcleo Experimental de Artes Cênicas do SESI. Miriam Rinaldi me convidou para ministrar o módulo personagem. E a terceira experiência aconteceu em 2016, quando ofereci orientação pedagógica e artística para os alunos do 2º e 3º termos do curso técnico do Célia Helena Centro de Artes e Educação, experiência que resultou no espetáculo inspirado na novela de Mark Twain *O Homem que corrompeu Hadleyburg*. Gosto muito de trabalhar com diversos materiais literários e não com dramaturgia convencional.

para a figurinista Joana Porto. Joana nos aguardava como em um *set* de cinema, com araras de figurinos, já havendo previamente pensado tanto em figurinos como na composição completa com acessórios. Nesse processo, Joana experimentou para Nastássia um vestido longo verde de corpo comprido de seu desenho e criação, o qual se transformou no figurino de Nastássia em várias cenas do espetáculo. O figurino, os objetos, como sapatos, bolsas, colaboravam para a preparação dos atores, se tornando um elemento indispensável para acreditarmos no improviso. A direção de arte nos apresentava seus elementos cênicos, a luz seus objetos-luz e a música era surpresa total, mas frequentemente atores e atrizes recebiam uma direção no ouvido para em determinado momento escutar primeiro a música antes de agir. Havia um momento de pausa e lanche e, logo depois, o aquecimento do corpo; às 20h começávamos a *Travessia*, o trabalho de improviso do roteiro, com a Casa Livre aberta ao público.

Cada improviso era o momento de acolher todas as propostas e colocá-las em diálogo em cena, provando-as e testando-as em conjunto. Se cada uma das áreas envolvidas (atuação e direção, cenografia, figurinos, luz e música) produzia elementos próprios com suas respectivas materialidades, criando efetivamente circunstâncias cênicas propostas para o improviso, podemos examinar que, desse ponto de vista, as *Travessias* podem ser reconhecidas como um “sistema de improvisação”, ou seja, um conjunto de elementos que foram organizados no improviso como um todo e, durante, se tornaram interdependentes. Ainda, se considerarmos que todas as vozes artísticas foram postas em diálogo ao vivo pela primeira vez, podemos investigar agora se essas experiências se caracterizaram como polifônicas.

II.3 *Travessia* como uma experiência polifônica

Vadim iluminou os trabalhos da terceira etapa esmiuçando o termo *umbral*, com o objetivo de provocar e ampliar na equipe artística um norte para a tradução cênica do romance.

Para Nikitin, deveríamos nos

[...] atentar para a diferença fundamental entre o conceito de umbral e o conceito de lugar ou espaço da ação. O *umbral* é travessia, momento decisivo e tenso de crise, de corte, de transformação, saturado de contradições estraçalhantes, o que lhe dá caráter dionisíaco; é um limiar, um entre-lugar problemático na soleira que liga e separa dois lugares; o *lugar*, por sua vez, é um espaço, um ambiente ou uma situação narrativa em que o tempo da ação se dilata. Portanto, um roteiro de umbrais é algo diverso de um roteiro de lugares, embora, é claro, as ações que ocorrem nos lugares tenham a função de preparar a carga explosiva dos umbrais. (NIKITIN, em MUNDANA COMPANHIA, 2008/2009, grifos meus)

Note que a primeira distinção que Nikitin sugere é entre os conceitos de umbral e de lugar, sendo este último o espaço da ação. Dessa maneira, o dramaturgo abriu possibilidades de tradução cênicas bem claras, por exemplo, para a artista plástica Laura Vinci, para que ela pudesse colaborar com suas próprias referências como artista plástica. Foi a partir dessa definição que apareceu para todos pela primeira vez o termo “*Travessia*” para definir o umbral, e que pudemos imaginar que cada umbral pode conter uma experiência, ou seja, um entre-lugar onde se vai provar algo carregado de transformações e contradições. Cada *umbral* do roteiro continha um recorte dos acontecimentos – espécie de linha de acontecimentos do romance –, com um ponto de partida e outro de chegada, a serem investigados artisticamente. Como já apontado, o dramaturgo propõe uma diferença entre umbral e lugar: para ele, umbral é um “entre-lugar”, e lugar se difere de umbral porque pode ser “*um espaço, um ambiente ou uma situação narrativa*”. Interessante notar que o dramaturgo expande o conceito de lugar imbricando-o com a duração, ou seja, uma categoria de tempo, sugerindo que é no lugar que “a ação se dilata”. Além disso, expande o conceito de lugar aproximando-o também de uma situação narrativa, sugerindo inclusive possibilidades de outros tipos de recursos narrativos que não só a dramaturgia convencional através do diálogo.

Nesse sentido, podemos conferir que o objetivo durante as *Travessias*, do ponto de vista da equipe de arte, por exemplo, foi o de investigar diversas materialidades para propor circunstâncias através dos lugares ou espaços da cena: os ambientes criavam situações

narrativas que eram sobrepostas às que o autor Dostoiévski propôs no romance.

Os exercícios cênicos, nessa etapa de trabalho, eram o território da contracenação entre a literatura (e os roteiros), os atores e as materialidades que constituem a cena. Estou nomeando as materialidades, cujos elementos que vão constituir a cena, como instalações da direção de arte (cenografia ou objetos), figurinos, luz, música.

Do ponto de vista dos atores, o objetivo foi se lançarem nos improvisos, abordando-os através das circunstâncias propostas pela equipe artística, explorando as relações, as contradições e a carga explosiva dos umbrais através de uma experiência cênica improvisada ao vivo pela primeira vez.

O primeiro envelope demonstra a natureza das provocações propostas pelo dramaturgo Vadim Nikitin.

ENVELOPE 1 | 25.11.2008

ROTEIRO GERAL

Doença-dança. Letargia. Viagem de trem de Míchkin da Rússia à Suíça. Passagem pela Alemanha. Letargia, letargia, letargia. Na fronteira suíça, Míchkin ouve o zurro de um jumento, animal que zurra menos de dor do que de gozo. É esse zurro ritual, cristão-dionisíaco, que desperta Míchkin da letargia e o chama à consciência. O zurro do jumento, portanto, fica sendo a sua primeira grande impressão da Suíça. “O Evangelho de Marie segundo o príncipe Míchkin”. A convivência de Míchkin com as crianças, primeiro cruéis e depois angelicais, principalmente em torno da relação dele com Marie. A morte de Marie. Míchkin embarca no trem de volta a São Petersburgo, abençoado pelo coro de crianças. A cena do trem, com Míchkin, Ragôjan e Lhêbediev. O primeiro cara-a-cara epifânico entre Míchkin e Ragôjan. A chegada a São Petersburgo.

SUPEROBJETIVO DO ENVELOPE (de Míchkin e de todos)

Sair da letargia pelo zurro do jumento,
passar pelo “Evangelho de Marie segundo Míchkin”
e chegar a São Petersburgo.

JOANA PORTO (figurino)

1) Míchkin viaja da Rússia à Suíça (ação anterior ao início do romance) mergulhado num estado que chamamos genericamente de *letargia*. Nesse momento, portanto, ele veste, por assim dizer,

uma “roupa de doente”, da qual se livrará ao ouvir o canto do jumento. Não se trata de uma roupa de hospital, e sim de ritual, uma espécie de capa preparatória. Que “casulo letárgico” será esse?

2) Na viagem de volta a São Petersburgo, é interessante saber como se diferenciam, já pelo figurino, as almas de Ragôjan e Míchkin. O primeiro veste roupas quentes, mas emporcalhadas; o segundo, roupas inadequadas ao clima, mas elegantes e limpas, embora puídas. Para não falar de Lhêbediev, o terceiro elemento do trem, bufão bêbado e futuro demônio do destino de Míchkin. Os seus trajes refletem-lhe os trejeitos dúbios: pode com eles freqüentar o botequim ou a festa chique. Exemplar, nesse sentido, é o Capítulo II da Segunda Parte (tr. 225), em que, ao receber em casa a visita de Míchkin, Lhêbediev corre ao quarto para paramentar-se com um fraque ensebado. Além de tudo, os figurinos desse trem, de certo modo, constroem cenicamente o frio do degelo.

3) A trouxinha. A importância simbólica da trouxinha. Em russo: trouxinha ou nozinho, literalmente. Que objeto é esse, que ao mesmo tempo significa a condição humilde de Míchkin e a sabedoria do homem que pode levar consigo a vida inteira numa caixa de sapatos? A trouxinha tem a ver de perto com esta fala de Míchkin: “O tempo é meu.”

4) Um pormenor aparentemente insignificante: o alfinete de ouro (ou de brilhante, como está no romance), que Míchkin vende a um agiota por apenas oito francos, para dá-los a Marie (tr. 94). Essa cena liga-se à futura troca de amuletos ou crucifixos entre Míchkin e Ragôjan.

(É claro que todo esse figurino, por força do caráter de improviso, consiste em elementos que possam ser jogados no corpo, como chapéus, cachecóis, casacos, sobretudos etc.)

ALESSANDRA DOMINGUES (iluminação) e LAURA VINCI (cenografia)

1) Se da Rússia à Suíça Míchkin havia tomado um “trem da morte”, quatro anos depois ele embarca semi-curado num “trem da vida” rumo à sua terra natal. Não é só uma travessia pelo espaço como também pelos estados da matéria. Afinal, São Petersburgo fica no extremo norte russo; durante o inverno de lá, segundo Joseph Brodsky, o silêncio é tanto que se pode ouvir a queda de uma agulha na Finlândia. O degelo, o derretimento da neve, a umidade, o misto de calor e frio, a neblina e os vapores que mal deixam ver o companheiro de viagem. Que útero é esse vagão de terceira classe, de onde vão nascer os irmãos Míchkin e Ragôjin? No fim da história, eles também vão acabar juntos, só que dessa vez em pleno verão, trancados dentro da alcova mortuária de Nastássia Filípovna, assolados pelo zumbido de uma mosca.

2) Em que espaço, em que luz, em que clima o Míchkin doente viaja da Rússia para a Suíça?

3) Um dos elementos mais emblemáticos da estada de Míchkin na Suíça é a cachoeira:

[Eu, na aldeia suíça,] Pensava sempre como iria viver; queria experimentar o meu destino, ficava desassossegado, sobretudo em alguns momentos. As senhoras sabem que esses momentos existem, especialmente quando estamos sós. Lá havia uma cachoeira, pequena, caía do alto de uma montanha e em um fio muito fino, de forma quase perpendicular — era branca, ruidosa, espumante; caía do alto, e parecia muito baixa, ficava a meia versta mas parecia que estávamos a cinqüenta metros dela. Eu gostava de ouvir o seu ruído às noites; era nesses instantes que vez por outra eu experimentava uma grande intranqüilidade. Às vezes isso acontecia ao meio-dia, quando eu ia a uma montanha, ficava sozinho no meio da montanha, cercado de pinheiros, velhos, grandes, resinosos; no alto de um rochedo havia um castelo medieval, ruínas; nossa aldeota ficava longe, lá embaixo, mal se avistava; sol claro, céu azul, um silêncio de meter medo. E aí, acontecia, alguma coisa chamava para algum lugar, e sempre me parecia que se eu seguisse sempre em frente, andasse muito e muito tempo e fosse além de uma linha, por exemplo, daquela linha onde o céu e a terra se encontram, ali estaria todo o enigma e no mesmo instante veria uma nova vida, cem vezes mais intensa e mais ruidosa do que a nossa vida aqui; eu estava sempre sonhando com uma cidade grande, como Nápoles, tudo nela eram palácios, ruído, estrondos, vida... O que eu não sonhava! Mas depois me pareceu que até na prisão pode-se encontrar uma vida imensa. (tr. 75)

É numa clareira de álamos que Míchkin mantém encontros com o seu rebanho de crianças, é na montanha que ele dá o beijo em Marie, enfim, é por meio dessa natureza que a Suíça enlaça-se ao seu coração. É essa paisagem tarkovskiana que servirá a Míchkin como imagem de refúgio em plena vertigem de Pávlovsk, na Terceira Parte (p. 387). Há uma relação íntima entre a cachoeira e o banco verde, no qual Míchkin inclusive chega a adormecer (tr. 475).

A cachoeira e o som das águas e das folhas: uma escultura esculpida pelo tempo de Tarkôvski – (v. o filme *O espelho*).

(Parte dessa ambiência pode voltar a se apresentar não como Suíça, e sim como o universo paradisíaco da Aldeola das Delícias, da jovem Nastássia Filípovna quando ainda flor da estepe.)

Não fiz observações específicas sobre a luz, mas a luz permeia profundamente as idéias sobre o espaço. O trem Rússia-Moscou-Rússia

é em grande parte feito de luz. O alvorecer do degelo, também. A natureza suíça, sem comentários. Apenas uma encomenda importante: a luz da letargia, para ser quebrada pelo canto do jumento. Afinal, a luz sempre é, por excelência, um zurro, ou seja, uma revelação.

OTÁVIO ORTEGA (música)

1) Em grande parte, o que foi dito acima para a luz vale também para a música, sobretudo no que se refere à letargia e sua correspondente ruptura. Sob o signo da letargia, duas peças de John Cage – “Music for Marcel Duchamp” (1947) e “Music for amplified toy pianos” (1960) –, apenas a título de exemplo, é claro. Falta o canto do jumento, ou seja, o contraponto, o despertador. Qual seria ela? A idéia é que os atores, improvisando, mergulhem nessa música, como Míchkin mergulhou letargicamente no trem que o levou da Rússia à Suíça.

2) Encomendas: as sonoplastias ou trilhas sonoras, do trem Suíça-Rússia, ou seja, a volta de Míchkin à terra natal – salvo engano, muito sutis, muito pontuais, uma ambiência sonora; e a chegada a São Petersburgo: como é musicalmente ouvir a terra natal depois de um longo período de ausência? Trata-se das melodias mais banais que povoam uma cidade, desde o canto do pregoeiro até o coro das carolas da igreja. A chegada de Míchkin em São Petersburgo, depois da atonalidade da letargia, é cheia de melodias. (Mas não como em Pávlovsk, mais adiante, quando teremos uma pletera dançante de sons e melodias.) A chegada de Míchkin a São Petersburgo, vindo de uma aldeia suíça e desembarcando numa cidade cosmopolita russa, terra natal: desamparo e esperança, fecho de capítulo de novela (Tchaikôvski?). A música aqui é o *gran finale* do presente envelope.

ATORES

1) Da Rússia à Suíça: não há canto de bode se não há bode. Daí o bode. Não há luz se não há breu. Não há ação se não há o que chamamos de *letargia* (inconsciência, sono profundo, apatia, pós-estado de choque, ausência de ação). A primeira parte da noite de hoje: mergulhar no mar da letargia, conviver com os peixes abissais e melancólicos, e então emergir dela ao ouvir o canto do jumento. O canto desafinado e sestroso do jumento, bicho “bom e útil”, segundo Míchkin. Bicho que não cabe no salão. (Bicho de pau grande, cristão-dionisíaco, Ceará e Suíça, e não personagem de imaginário infantilóide.) Primeiro estudo: como é a dança de sair da letargia para entrar na luz? Curtir a letargia Rússia-Suíça, para inverter essa viagem: Suíça-Rússia, doença-dança, trem da morte-trem da vida. Trem do amor (fatal).

2) “As crianças entendem tudo.” Mesmo sem ter lido *O idiota*, atenção para a cara de Bíblia com que Dostoiévski disfarçava a maior parte dos seus livros; todos nós podemos entender tudo, desde que tenhamos saído da *letargia*.

3) O “Evangelho de Marie segundo o príncipe Míchkin”. Quais as várias maneiras de contar esse evangelho?

4) Da Suíça à Rússia: o encontro com Ragôjan, que é a Rússia em si. O trem, o que acontece no trem, o batismo. Encontram-se dois irmãos no mundo, só que abençoados por um demo: Lhêbediev. E como é voltar, sem raiz, à terra natal, depois de quatro anos, doente, ou seja, prestes a encarnar o que pode ser tanto algo nefasto quanto uma iluminação? E qual é a cara de São Petersburgo? Atenção para a viagem subliminar: SP-SP. O superobjetivo de hoje é fazer com que os Idiotas *cheguem a SP*.

(NIKITIN, em MUNDANA COMPANHIA, 2008/2009)

A partir da leitura deste roteiro, podemos ver em que medida Vadim Nikitin contaminou toda a equipe através de entrelaçamentos provocativos e subjetivos. Todos os envelopes continham estes tópicos: roteiro geral, superobjetivo e provocações. Embora o dramaturgo não as nomeie como provocações artísticas, as indicações que ele escrevia para cada membro da equipe funcionavam como uma lupa ampliando/iluminando o trabalho de cada um.

Podemos constatar que o tópico “roteiro geral” é uma espécie de trajetória da *Travessia* – o ponto de partida e o ponto de chegada que está contido para aquele dia de improviso. *A viagem de Míchkin doente da Rússia para o tratamento na Suíça. O jorro do jumento. A parábola de Marie. O retorno curado a São Petersburgo. A viagem de trem, o encontro com Ragôjan.* Nikitin escreve como se quase estivesse citando os acontecimentos importantes, mas consultávamos também o outro roteiro, anterior, no qual ele havia descrito com mais precisão as forças que estavam envolvidas. Não era simples de improvisar, mas era claramente uma tentativa de que o coletivo reconhecesse a cronologia e os acontecimentos anteriores ao início do romance em torno do príncipe Míchkin – o idiota. O retorno de Míchkin à sua cidade natal é o que desperta o enredo, e o encontro entre Míchkin, Ragôjan e Lhêbediev é o acontecimento de partida que move o enredo. Dostoiévski arma muito bem os acontecimentos para a chegada de

Míchkin a São Petersburgo: o dia do retorno do príncipe à sua terra de origem, de volta à sua pátria mãe e à sua língua materna, é o dia do aniversário de Nastássia Filípovna. O romance, escrito como folhetim, foi publicado na revista *O Mensageiro Russo*¹⁷, um capítulo por semana. Veremos que a quantidade e a qualidade dos acontecimentos até o fim desse dia do retorno de Míchkin são próprios de uma novela. Tal formato exigia do autor, que dependia da aceitação da novela para sobreviver, a produção de acontecimentos de qualidade, além de diversidade, a fim de prender a atenção do leitor.

Na sequência do roteiro, Nikitin convoca um “superobjetivo” para toda a equipe, resumindo que todos deveriam recriar o que podemos chamar de “antecedentes da ação” do início do romance, privilegiando, na investigação, a trajetória de Míchkin (o idiota): ele está retornando de seu tratamento na Suíça, sem dúvida um exílio forçado, para São Petersburgo, que, para Nikitin, equivalia a nossa São Paulo. O dramaturgo reforça o jogo entre as iniciais da cidade e nação propostas por Dostoiévski – São Petersburgo, SP, Rússia – em sobreposição à nossa São Paulo, SP, Brasil. Forja, assim, em toda a equipe, a importância das analogias com o nosso tempo atual, em nosso país. Tanto o roteiro geral como o superobjetivo são aparentemente sintéticos, mas, pela cronologia do romance, o momento do tratamento do príncipe Míchkin na Suíça, por exemplo, só é narrado nos capítulos seis e sete do romance, já que o romance se inicia com a viagem de trem e o encontro entre Míchkin, Ragôjan e Lhêbediev, que se tornou, no espetáculo, nossa primeira cena.

O dramaturgo detalha as provocações que sugere para cada membro da equipe. Considero que o dramaturgo, com seus “envelopes”, ativou nesse coletivo uma prática criativa e artística polifônica

17 Sua primeira parte foi publicada em março de 1868 e seus últimos capítulos em fevereiro de 1869. Dostoiévski começou a escrever em 1867.

por excelência, iluminado pelo pensamento de Bakhtin¹⁸ sobre o romance dostoiévskiano:

Consideramos a criação do romance polifônico um imenso avanço não só na evolução da prosa ficcional do romance, ou seja, de todos os gêneros que se desenvolvem na órbita do romance, mas, generalizando, também na evolução do *pensamento artístico* da humanidade. Parece-nos que se pode falar francamente de um *pensamento artístico polifônico* de tipo especial, que ultrapassa os limites do gênero romanesco. Esse pensamento atinge facetas do homem e, acima de tudo, a *consciência pensante do homem e o campo dialógico do ser*, que não se prestam ao domínio artístico se enfocados de *posições monológicas*. (BAKHTIN, 2010, p. 339, grifos do original).

Luís Alberto Abreu, no seu artigo “Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação” (2004), afirma que o processo colaborativo é por excelência polifônico e que “busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral”, demonstrando que “o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor”. É neste sentido que, em sua essência, as *Travessias*, criadas a partir do romance *O Idiota*, urdidadas a partir dos “envelopes” de Nikitin, foram, para mim, exemplares desse espírito polifônico entre toda a equipe, ativando o *campo dialógico* entre todas as funções artísticas, e ainda, por ter sido um processo aberto ao público, o reposicionou como “elemento importante a ser levado em conta no processo de criação” (ABREU, 2004).

18 Mikhail Mikhailóvitch Bakhtin nasceu em Orel, ao sul de Moscou, em 1895. Aos 23 anos, formou-se em História e Filologia na Universidade de São Petersburgo, mesma época em que iniciou encontros para discutir linguagem, arte e literatura com intelectuais de formações variadas, no que se tornaria o Círculo de Bakhtin. Em vida, publicou poucos livros, com destaque para *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929). Até hoje, porém, paira a dúvida sobre quem escreveu outras obras assinadas por colegas do Círculo (há traduções que as atribuem também a Bakhtin). Durante o regime stalinista, o grupo passou a ser perseguido, e Bakhtin foi condenado a seis anos de exílio no Cazaquistão (só ao retornar ele finalizou sua tese de doutorado sobre cultura popular na Idade Média e no Renascimento). Suas produções chegaram ao Ocidente nos anos 1970 – e, uma década mais tarde, ao Brasil. Mas Bakhtin já havia morrido, em 1975, de inflamação aguda nos ossos.

A combinação dessas vozes artísticas e suas respectivas materialidades ganhando contorno e conteúdo, sendo misturadas e testadas com a urgência que se dá em ação, é que transformaram o processo de criação em uma experiência estética, como reconhece a pesquisadora Tuini Bitencourt:

O jogo cênico exposto ao público não era um ensaio aberto, ou o produto de um *work in progress*. O próprio *processo de criação* era transformado em *experiência estética*, uma vez que os espectadores assistiam e participavam do surgimento das ações improvisadas dos atores. O público compartilhava com o elenco esse momento *de gênese, de criação, de exploração do desconhecido, realizado sem limite de duração temporal*. O modo singular de engajamento gerado a partir de uma experiência como essa é essencialmente político, e reverbera em toda a lógica da criação polifônica do espetáculo. (BITENCOURT, 2016, p. 105)

O roteiro de ações, proposto pelos atores e direção para guiar os improvisos do envelope um, teve a seguinte organização:

Dia 25 Novembro de 2008 – Envelope 1

Doença-dança | Marie, Suíça, as crianças, o jumento |
A letargia-epilepsia e o zurro do jumento | O trem |
“Voo” Rússia-Suíça-Rússia.

Roteiro de Ações dos atores e da direção:

1. Aquecimento. Doença-dança. Casulo.
O zurro do jumento.
Quebra do casulo, nascimento da consciência.
A cambalhota no ar. Míchkin!!!! Batismo do príncipe Míchkin.
(Explosão de um saco de água sobre Aury/Míchkin.)
2. A Suíça – Os passarinhos.
3. Paisagem: Um quadro de pó branco, as montanhas nevadas.
Gaiolas com passarinhos. O lago e a cachoeira (água que pinga na bacia).
As crianças passarinhos vestem o príncipe.
O Evangelho segundo Maria:
Marie/Lucia é raptada por um forasteiro.

Marie/Luah toma banho de argila (O barro da desonra amorosa) na vitrine (primeira fenda).

Retorna doente. O beijo da compaixão.

As crianças jogam pedras na prostituta grávida e tísica.

O ensinamento do amor às crianças. As crianças desfazem as pedras e surgem os lenços/véus. As crianças lavam e vestem Marie/Maria com os lenços.

Morte de Marie. O funeral das crianças. A silhueta de pedras. O pássaro liberto pousa na mãe.

Despedida da Suíça. As crianças choram e se agarram a Míchkin na fronteira, a estação de trem.

4. O trem – Frio. Trem das cadeirinhas.

Míchkin e Ragôjan frente a frente + o exú Lhêbediev + coro de pessoas com frio/movimento do trem + plateia no trem

Primeira conversa = A história de Míchkin a Ragôjan / Ragôjan, com febre, conta a história do brinco (fenda: Nastássia e a Foto)

5. A chegada a São Petersburgo – São Paulo.

O trem chega e todos saltam para a estação de SP –

Rua Pirineus, 107.

Nesse roteiro de ações, retirado do relatório da Cia Livre, podemos perceber os complementos após a experiência da *Travessia*, misturando o que eram as ações e o que aconteceu de fato na experiência – um exemplo é a anotação “gaiola de passarinhos”. Nenhum de nós sabia dos passarinhos ainda no momento da escrita desse roteiro. De qualquer forma, é emocionante lidar com esse roteiro como um documento do processo de criação, como um pré-roteiro, e, como a *Travessia* é um improviso, talvez fosse interessante ter um pós-roteiro com o que de fato se deu, como escrita do processo. Durante a análise, através de conversas com muitos temas e camadas, eram feitos os acordos dos improvisos e anotava-se um percurso, somente com o necessário. A ideia de casulo, por exemplo, foi trazida para tentarmos compreender a epilepsia, como uma proteção ao próprio Míchkin, que parte para o tratamento na Suíça, em um exílio forçado. O corpo de Míchkin foi envolto num saco plástico transparente de construção, um elemento que a direção pediu para a equipe deixar preparado. O batismo de Míchkin é como uma



volta à consciência, e relaciona-se à sua melhora pois é uma volta ao seu eu. Através das descrições sobre a história de Marie, podemos observar a tentativa de decupar e investigar ações ou possibilidades de traduções cênicas para ela. É importante notar a busca de possíveis duplos: Marie/Luah/Nastássia e Marie/Lucia/Aglaia. As pedras, lançadas na prostituta grávida e tísica estavam envoltas em lenços, e os lenços cobriram o corpo morto de Marie. Surge, neste dia, a ideia de vivermos um trem nesse improviso. Articulada pela diretora, que dispôs cadeiras dispostas na calçada, do lado de fora da Casa Livre, essa se tornou a primeira cena no espetáculo: após a apresentação dos personagens, tocava um apito de trem e todo o espaço cênico virava uma estação ferroviária, com os espectadores e a equipe buscando seus lugares, como se estivessem num vagão de um trem. A diretora pediu para que, assim que sentássemos nos assentos do vagão do trem (as cadeiras na calçada da Casa Livre), evocássemos um balanço dos corpos, para materializar a ação de que todos – atores e público – estávamos juntos numa viagem de trem, e essa ação se manteve na encenação do espetáculo.

Como afirmamos anteriormente, a equipe de criação respondeu a cada dia ao roteiro proposto, com a construção e sugestão de diferentes elementos que constituíam a cena e que afetavam os que participavam como atores no jogo.

Nesse primeiro dia, os atores encontraram no espaço interno da Casa Livre dezesseis gaiolas com passarinhos vivos dentro. Ao observarmos as gaiolas e os passarinhos, num primeiro momento, aquilo parecia algo difícil de lidar. Para nós atores, foi aterrorizante lidar com seres vivos, frágeis e que ainda por cima viviam em cativeiro. Mas, no decorrer do improviso, atores e atrizes encontraram uma metáfora para trabalhar com os passarinhos, e, como observa Bitencourt na citação acima, transformaram a dificuldade em uma experiência estética. Pois, no caso específico desse dia, trabalhamos as gaiolas e passarinhos como uma parábola de Marie, como metáfora da prisão e da liberdade social que emerge da estória. Jamais me esquecerei do momento em que segurei um passarinho nas mãos, levei o passarinho comigo para o improviso do trem e durante o improviso todo o segurei com muito cuidado. A experiência foi tão forte que, no processo de criação do espetáculo, os passarinhos se

FIGURA 5
A paixão segundo Marie. *Travessia*.

Fonte: Mauricio Shirakawa.

FIGURA 6 A paixão segundo Marie. Espetáculo.

Fonte: Cacá Bernardes.

tornaram presentes através de apitos na boca de todos os atores que faziam o coro de crianças, criando uma *fenda subjetiva*¹⁹ que será narrada, em terceira pessoa, pelo príncipe Míchkin na cena 2 de nossa dramaturgia, na casa de Lisavieta.

Para que o coletivo afetasse e fosse afetado o tempo todo pela experiência, o acordo mais importante era que a *Travessia* não poderia ser interrompida, até que o coletivo decidisse que havia terminado de viver aquele roteiro. Era a partir dos acontecimentos e circunstâncias propostos que os atores se lançavam na experiência, sem racionalizar – através da “graça da primeira vez”. Para o trabalho dos atores e atrizes, a tarefa da não interrupção provocava a investigação do fluxo da ação, colocando-se inclusive em risco a urgência que a descoberta da ação provocava. Reconheço que nessa experimentação cênica os atores tinham a oportunidade de viver o processo da “experiência do vivo” nomeado por Stanislávski, experimentando suas decisões sobre suas ações no “aqui e agora”, e puderam, talvez, se aventurar no processo da encarnação. Pois, mesmo que um determinado ator ou atriz não estivesse diretamente ligado ao improviso num determinado momento, durante a *Travessia* cada integrante não se desligava do acontecimento que estava em foco – pelo contrário, aquele acontecimento no improviso nutria o modo como os outros atores se preparavam para o momento seguinte. E, se fosse você abrir o novo fragmento, o risco era imenso, pois precisava sentir o momento certo ou mais propício para iniciar o próximo fragmento, como se fosse encaixar a próxima peça do quebra-cabeça. O improviso entre a atriz Lúcia Romano, como Aglaia²⁰, e o ator Aury Porto, como Míchkin, demonstra a maneira brilhantemente lógica e coerente como a atriz conduziu, passo a passo, o diálogo: ambos estão sentados no banco verde, junto de uma árvore seca, com pó de mármore escorrendo como um fio de tempo, transformando-se numa espécie de

19 As fendas subjetivas nasceram na experiência dos improvisos das *Travessias*. Nasceram da necessidade de os atores experimentarem momentos subjetivos de exposição de seus personagens. Funcionavam como um outro plano de narrativa dentro de uma cena que acontecia no plano da realidade teatral. No Capítulo IV, vamos analisar o procedimento da *animalidade* e as fendas.

20 Aglaia é a terceira filha do casal Iepántchin. Sua mãe, a Lisavieta Iepántchiná, é uma parente distante de Míchkin, a última princesa Míchkin. Aglaia é uma jovem bonita, culta e inteligente. Em nossa adaptação nesta família só existiam Lisavieta e sua filha Aglaia.



ilha branca, como se fosse a vida se esvaindo; Aglaia cerca Míchkin de todas as maneiras para que ele consiga dizer que a ama (ama a ela, Aglaia, e não a Nastássia). Essa *Travessia* me fez compreender temas que eu ainda não havia acessado do ponto de vista da personagem Aglaia. Como pude assistir a todo o improvisado, fiquei surpresa ao me dar conta de que o estava assistindo do ponto de vista de Nastássia. E esse entendimento contribuiu para um outro momento de relação entre as duas personagens que aconteceria no último dia de improvisado. Portanto, a *Travessia* era o momento no qual o coletivo de trabalho era também espectador, porém, um espectador ativo, comprometido e testemunha do acontecimento cênico.

E assim como um viajante que está em uma *Travessia*, o ator, através das constituições das materialidades propostas no espaço e no tempo pela equipe de arte e de luz, viajava, improvisando cada fragmento de acontecimento, como relata a atriz:

[...] era muito prazeroso: primeiro que era um sistema totalmente improvisacional, [...] a gente chamou de “travessia” e que foi essa tradução da obra literária num roteiro dramaturgico, mas era um roteiro e era um absurdo de riqueza o que acontecia ali. Um dia a gente chegava na [Casa] Livre e tinha 16 gaiolas com passarinhos de verdade dentro, que a Laura tinha disposto pelo espaço. Outro dia tinha uma piscina, outro dia tinha uma ilha de areia branca com uma árvore seca. Então, por exemplo, só nessa perspectiva do trato com o espaço, isso foi muito rico pra você constituir, porque o que acontece: a estrutura do workshop que a gente tá habituado a trabalhar, mas realmente você é proponente de muitas coisas, você tem a sensação de que você flui muito pouco, porque a responsabilidade da criação é enorme e a gente não tem, digamos, os atores e as atrizes, nem todos têm um talento específico pra feitura do espaço. [...] E lá acontecia isso, era surpreendente, tinha essa qualidade, como cada grupo que trabalhava sua área escondido dos outros. Depois a gente recebia isso como um presente, isso era genial. Tinha um prazer de ser acompanhado por uma qualidade de produção absurda, se você pensar que a gente não tinha um tostão. Então esse período foi muito prazeroso. (Lúcia Romano em entrevista a Tuíni Bitencourt, 9 ago. 2013. BITENCOURT, 2016)

Romano nomeia a *Travessia* como um sistema improvisacional, e podemos conferir que realmente havia um sistema envolvido, já que

FIGURA 7
Michkin e Aglaia no banco verde. *Travessia*.
Fonte: Mauricio Shirakawa.

FIGURA 8
Michkin e Aglaia no banco verde. Espetáculo.
Fonte: Cacá Bernardes.

em cena estavam elementos de um conjunto, postos em diálogo no espaço/tempo e na relação cênica.

A atriz também compartilhou conosco um pouco de sua visão de uma geração de atores acostumada a trabalhar com *workshops*. O *workshop* é um procedimento de trabalho criativo no qual os atores se colocam como propositores cênicos, assumindo temporariamente o papel de diretores para um determinado fragmento da peça, e assim colaboram com a encenação e suas outras materialidades para além do trabalho de ator. Esse procedimento foi utilizado na construção desse espetáculo apenas no período de ensaios, ou seja, posterior a esta etapa. A partir do depoimento da atriz Lúcia Romano, podemos notar que, durante as *Travessias*, a principal diferença é que a atriz pôde se dedicar exclusivamente ao campo de investigação atoral, uma vez que a equipe de arte já estava propondo os elementos e as materialidades a serem investigados no improviso.

A diretora Cibele Forjaz frequentou o território da cena muitas vezes como co-performer e como uma espécie de “ponto”. Se algum ator ou atriz se perdesse, ela estava lá para lembrar cada sequência do roteiro. Por exemplo, em um determinado dia de improviso, antecipei um trecho do roteiro em que Nastássia Filípovna mantinha relações, por meio de cartas escritas, com a personagem Aglaia. Quando chegou o momento correto do tema das cartas previsto no roteiro, percebi que já havia vivenciado aquele tema. A diretora olhou para mim e indicou que repetisse de outra maneira o tema do improviso com as mesmas circunstâncias, e foi o que aconteceu.

É nesse sentido que podemos afirmar que o trabalho atoral lidava todo tempo com a natureza de um sistema improvisacional que “flerta com o impreciso, com o descontrole e com a impureza” (ROMANO, [no prelo], p. 4)²¹ e, ainda, com a “ideia de *inacabamento*” (ROMANO, [no prelo], p. 3). Além disso, a noção de liberdade estava muito presente em toda a equipe, uma vez que ainda não havia a pressão dos acertos da sala de ensaio. Os atores e atrizes se lançavam, esboçando o fluxo dos acontecimentos e de situação durante o

21 O texto foi esboçado para a mesa “O ensino da arte na contemporaneidade”, no V Encontro de Núcleos de Ensino da Unesp, coordenado pela prof. dra. Iveta Maria Borges Ávila Fernandes, realizado em 23 de outubro de 2013 no Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo.

improviso, experimentando potências da presença, as contradições das relações entre personagens, com todos os recursos possíveis.

Além de todos esses múltiplos elementos de imprevisibilidade, a presença do público, nesse contexto improvisacional específico, era um elemento capaz de gerar uma qualidade de presença diferenciada para os atores, calcada sobre o risco e sobre a necessidade de estar disponível para a ação a todo instante. (BITENCOURT, 2016, p. 110)

Era natural que o público frequentasse o mesmo lugar de risco que os atores, ao compartilhar um processo “de gênese, de criação, de exploração do desconhecido”, como sugerido por Bitencourt (2016, p. 105), e sua presença se tornou materialidade para o espetáculo, já que muitas vezes atores e atrizes compartilhavam suas angústias com o público, questionando-o sobre momentos cruciais.

Também podemos afirmar que, graças ao fato de se tratar de um romance, e não de uma obra dramática, puderam ser testados materiais com recursos diferenciados.

A natureza não dramática da obra, por sua vez, favorece que sejam experimentados todos os tipos de improvisações: com texto, sem texto; com personagens ou não; com ou sem protagonista; com ênfase nos recursos épicos, líricos ou dramáticos; de maneira mais ou menos direcionada. Assim, que fique claro que a Travessia não tem por objetivo apenas a “criação de um texto dramatúrgico”. (ROMANO, [no prelo], p. 9)

As *Travessias* foram realizadas com o intuito de fomentar os caminhos do dramaturgo, mas, por fim, essa experiência iluminou o encaminhamento da direção, dos atores e atrizes, da direção de arte, da iluminação, dos figurinos e da música, confirmando que o objetivo de tal experiência não é apenas a criação do texto, como afirma acima Lúcia Romano, atriz e pesquisadora.

Muitas vezes, nossas percepções aconteciam através do erro, da ausência ou do excesso, como nas experiências realizadas para o envelope quatro, que narra a antológica cena em que a personagem Nastássia Filípovna joga cem rublos no fogo durante sua festa de aniversário, expondo sua condição de mulher violada, vendida para um

casamento arranjado. A artista plástica Laura Vinci, responsável pela direção de arte, preparou uma piscina dentro da qual a festa aconteceria. Nessa piscina havia também a tentativa de trazer o elemento fogo, fazendo alusão à lareira da casa de Nastássia onde ela joga os cem rublos. A figurinista Joana Porto quis testar figurinos feitos de sacos de lixo pretos. E Alessandra Domingues espalhou luzes pela piscina, além de iluminar a totalidade do espaço com luz negra. O casamento entre as propostas das três artistas parecia perfeito, respondendo à indicação de Nikitin de que essa festa poderia ter o espírito de uma *rave*, ou seja, de um delírio. Porém, a água e o fogo não combinaram, pois o fogo se apagava, e o barulho da água e o barulho dos figurinos de plástico também não colaboraram. No entanto, o sentido da palavra *rave* aconteceu: a festa foi um delírio, e o elemento fogo presente no romance já era o elemento sintético da cena e se bastava por si para aterrar e concentrar os acontecimentos em torno dele. A sensação dos atores foi aproveitada como memória do delírio: “festa estranha com gente esquisita”²², mesmo sabendo, a partir da experiência, que havíamos errado com o elemento água. Descobrimos na *Travessia* do dia seguinte, envelope cinco, que o elemento água pertencia a este umbral, traduzindo perfeitamente a atmosfera da casa e o espírito da personagem de Ragôjan. A descrição de Nikitin para esta casa em seu primeiro roteiro é muito precisa:

É a casa mais soturna da história, meio labiríntica, uma porta grávida de portas, que conduzem a um útero verde-musgo, mofado: a mãe de Ragôjan vive em estado completamente vegetal, e não faz mais do que rezar. Rússia arcaica, úmida, trevosa, ausente do mundo, em pleno cosmopolitismo de São Petersburgo. [...]. Aí há uma profusão de imagens impressionantes: o retrato do pai de Ragôjan, os ícones russos atulhados de velas, e sobretudo uma, decisiva inclusive para a própria vida de Dostoiévski: o quadro do Cristo morto, de Hans Holbein, que leva Míchkin a dizer: “Diante dessa imagem, a gente pode até perder a fé”. Cristo de carne e osso morto, deitado, fora da cruz, sem aura de santo, que faz lembrar que ele foi um homem e simplesmente morreu. Ou seja: não há céu.

(NIKITIN, em MUNDANA COMPANHIA, 2008/2009)

22 Trecho da canção “Eduardo e Mônica”, de Renato Russo (1986).



Como resultado das experimentações com o elemento água, na encenação, a casa insalubre de Ragôjan recebeu como instalação no cenário um corredor, como um espelho d'água onde aconteciam cenas subjetivas, revelando pensamentos profundos sobre o ciúme, o amor mundano e a fé.

II.4 Rumo a uma visão para a encenação

Ao analisar a experiência da *Travessia*, motivado pela presença do público nessa terceira etapa do processo de pesquisa, o coletivo artístico definiu seis aspectos determinantes para a próxima etapa de construção do espetáculo: 1) a trajetória narrativa da dramaturgia se constituiria a partir do deslocamento da personagem Míchkin, o idiota, até o acontecimento da festa de aniversário de Nastássia Filípovna (primeira parte do romance); 2) o público acompanharia os deslocamentos de Míchkin e, nesse sentido, o espetáculo seria itinerante; 3) o público deveria estar próximo aos atores no espaço da cena, ou misturado a eles; 4) assim, definitivamente, o espetáculo não era para palco italiano; 5) o espetáculo poderia ser apresentando através de episódios ou partes que fossem capazes, como o gênero novela, de gerar suspense e curiosidade na continuação das outras partes; e, por fim, 6) as *cenas subjetivas* fariam parte dos planos simultâneos da encenação, onde os atores e atrizes expunham sua subjetividade. Essa percepção nasceu tanto da sensação de autonomia/travessia que os envelopes provocaram, determinando um ponto de partida e um ponto de chegada, como da sensação de atravessamento, por parte dos atores, de diferentes e fortes emoções a cada dia de improviso.

O processo colaborativo, ainda sob o ponto de vista de Abreu (2004), é “um acordo tenso, precário, sujeito, muitas vezes, a constantes reavaliações durante o percurso”. E, infelizmente, a escrita de Abreu foi premonitória neste caso: nosso dramaturgo sofreu um acidente, um pouco antes de finalizarmos o último relatório, e precisou passar por uma cirurgia que necessitou de um longo tempo de recuperação. Assim, infelizmente, não conseguimos prosseguir com suas provocações. Ao final, havia algumas cenas escritas por

FIGURA 9
Festa de Nastássia.
Travessia.

Fonte: Mauricio Shirakawa.

FIGURA 10
Casa de Ragôjan no
espetáculo, temporada na
Oficina Cultural Oswald
de Andrade (2012).

Fonte: Cacá Bernardes.

Nikitin, mas a dramaturgia²³ foi assumida objetivamente pelo ator Aury Porto no período de março a maio de 2009.

Na etapa seguinte, a cada duas semanas, Aury visitava incessantemente o roteiro inicial, cada envelope das *Travessias*, como que ressignificando e remixando todos os materiais que haviam sido importantes na pesquisa até aquele momento, e, claro, retornava ao romance como fonte primordial. Aury consultou

[...] cada exercício cênico gravado em DVD, o romance (nossa matéria-prima), os envelopes do Vadim, cenas que ele havia escrito, cenas que eu havia escrito, cenas adaptadas do romance. E, além disso, como fonte de inspiração de olhares interpretativos do romance, tínhamos em mãos: uma minissérie russa absolutamente realista e fiel ao romance como forma de consulta de percursos; os filmes (da primeira etapa) [...]. (GUIMARÃEZ, 2010)

Seguimos os conselhos de Boris Schnaiderman em sua palestra, que foram cruciais: não deveríamos ser turistas, nem tampouco “fiéis ao romance”. Em nove semanas e meia de trabalhos intensos de Aury Porto, o texto, estava pronto. Cada umbral ganhou o nome de uma casa, por onde o público acompanharia a itinerância de Míchkin. Era junho de 2009, e inscrevemos um novo projeto para a lei de fomento para desenvolver a segunda etapa, a construção do espetáculo, mas não fomos selecionados. No entanto, em nosso último dia de *Travessia* havíamos iniciado um diálogo com o Sesc Pompeia por meio de seu programador Jayme Paez, que presenciou o último improvisado. Mas o processo de negociação só foi concluído em novembro de 2009.

23 A assinatura da dramaturgia de *O Idiota – uma novela teatral*, a partir da obra de Fiódor Dostoiévski, é apresentada pela mundana companhia com os seguintes créditos: roteiro teatral em doze capítulos, adaptado por Aury Porto, com colaboração de Vadim Nikitin, Cibele Forjaz, Luah Guimarães, e durante o processo de ensaio inserimos a colaboração dos atores Fredy Allan, Lúcia Romano, Luís Mármora, Sergio Siviero, Silvio Restiffe, Sylvia Prado e Vanderlei Bernardino.

Capítulo III

O procedimento *animalidade* no processo de construção do espetáculo *O Idiota – uma novela teatral* (2009-2010)

Com a dramaturgia pronta, e a companhia sem nenhum recurso para realizar o projeto, muitos dos parceiros atores convidados não toparam embarcar na montagem devido à falta de recursos. Até que houve uma decisão entre os atores fundadores e a diretora Cibele Forjaz: *queremos estar com quem quer estar conosco*. Ou seja, entraria para o projeto quem o compreendesse como necessário para sua vida. E, assim, aos atores que estavam no projeto desde as *Travessias*, e que eram Aury Porto, Lúcia Romano e eu, se juntaram novos atores que foram chegando com o olhar mais livre e, ao mesmo tempo, sem a experiência do processo anterior – Sergio Siviero, Sylvia Prado, Vanderlei Bernardino, Silvio Restiffe, Luís Mármora e Fredy Allan¹.

[...] *O Idiota* trazia no elenco uma junção imprevista de diferenças. Escolhidos por Aury Porto, Luah Guimarães e Cibele Forjaz e toda sorte de bons acasos, reuniu-se ali um time de atores advindos de diferentes “teatros”. Aury Porto, Sylvia Prado e Fredy Allan, recém-saídos do Teatro Oficina Uzyna Uzona. Luah Guimarães, ex-integrante da Cia. Razões Inversas. Silvio Restiffe, da Cia. da Mentira. Luís Mármora, também ator-fundador, mas da Cia São Jorge de Variedades. Vanderlei Bernardino e Sergio Siviero, componentes que escreveram a história do Teatro da Vertigem. (ROMANO, 2012, p. 213)

¹ No caso de Lúcia Romano, ela estava de licença-maternidade, pois sua filha havia nascido em julho de 2009. Lúcia chegou aos ensaios em dezembro de 2009, e Luís Mármora, em janeiro de 2010.

A própria Lúcia Romano, pesquisadora e atriz que integra a Cia Livre, foi responsável pela profissionalização do grupo A Barca de Dionisius (1987) e pela fundação de O Teatro da Vertigem, além de ter integrado a Cia Balagan de Teatro em dois processos criativos. Iniciamos o processo de ensaios para a construção do espetáculo em outubro de 2009. Se toda a equipe estava grávida dos temas de Dostoiévski, os novos atores estavam completamente “*virgens*”. Após o processo de pesquisa, e particularmente por meio das *Travessias*, havíamos descoberto uma série de princípios éticos e artísticos que norteariam a criação do espetáculo; contudo, os atores precisavam criar carne para chegar ao cerne do texto, aos temas de Dostoiévski e, principalmente, para agir em ação no período de ensaios. Mas a cada leitura e análise do texto, transformado em dramaturgia, era possível notar nos atores a distância que se apresentava entre o pensamento e a ação. Por onde poderíamos começar?

Foi nesse contexto que a diretora Cibele Forjaz sugeriu a investigação da *animalidade* como procedimento de trabalho. Ancorados pelo trabalho que a bailarina Lu Favoreto desenvolve em torno de suas pesquisas com a Coordenação Motora, cada ator precisava pesquisar, a partir de sua própria estrutura, a estrutura óssea de um animal, inspirados, subjetivamente, pelas características do seu personagem. A escolha nascia do ponto de vista do ator, durante seu trabalho físico, sobre o personagem. Já havia, portanto, o sentido de apropriação por parte dos atores, e me parece que com certeza a diretora buscava tal caminho. A descrição de como se deu a operação *animalidade* como procedimento de criação é o objeto fundante desta pesquisa.

Mas é preciso salientar que o processo de criação, da mundana companhia e ainda coordenado pela diretora Cibele Forjaz, não se resume apenas a um *modus operandi*. Nesta etapa, outro procedimento foi usado para a construção das cenas: a elaboração por parte dos atores de *workshops*, uma prática que nasce na geração de artistas dos anos 1990 nos grupos e companhias de São Paulo. E além dos procedimentos em sala de ensaio, não podemos deixar de mencionar a prática que essa companhia estabeleceu de abrir a obra ao público durante todo o processo de criação, realizando outra etapa de ensaios abertos com toda a equipe, a partir da circulação por oito

unidades do Sesc no interior de São Paulo, durante um período de quatro meses (entre novembro de 2009 e março de 2010)². Foi a partir dessa experiência que a TV Sesc realizou o documentário *Ensaio no abismo*³.

Assim, nossa cronologia nesse período se deu da seguinte maneira: o processo da sala de ensaio para a construção do espetáculo *O Idiota – uma novela teatral* aconteceu entre outubro de 2009 e março de 2010. De novembro de 2009 a março de 2010, como já mencionado, foram realizados oito ensaios abertos ao público em unidades do Sesc no interior de São Paulo. Durante o Carnaval de 2010, toda a equipe se retirou para uma imersão em Aiuruoca (MG), no sítio Ycaajara, para finalizar o espetáculo, que teve sua estreia no dia 30 de março de 2010 no Galpão do Sesc Pompeia. O espetáculo estreou, dividido em três partes, que eram performadas em dias diferentes. A versão apresentada em outras temporadas, integral, se desenvolvia em um único dia, com dois intervalos e duração de sete horas. Entre a primeira temporada do espetáculo e sua retomada, foram cinco meses de batalha, sem fazer o espetáculo. A circulação desse espetáculo aconteceu entre setembro de 2010 e julho de 2012.

III.1 Princípios da Coordenação Motora como procedimento de trabalho para a *animalidade*

O tempo num processo de ensaio urge. Os atores de *O Idiota* carregavam em sua genética formações diferenciadas em teatro, e, portanto, experiências físicas diversas.

2 Os ensaios abertos ocorreram nos seguintes locais e datas: Sesc Araraquara, 25 e 26 de novembro de 2009; Sesc São José dos Campos, 8 e 9 de dezembro de 2009; Sesc Santo André, 22 e 23 de janeiro de 2010; Sesc Campinas, 27 e 28 de janeiro de 2010; Sesc São José do Rio Preto, 10 e 11 de fevereiro de 2010; Sesc São Carlos, 24 e 25 de fevereiro de 2010; Sesc Ribeirão Preto, 3 e 4 de março de 2010; Sesc Bauru, 17 e 18 de março de 2010.

3 O documentário *Ensaio no abismo*, de Danilo Concilio para a TV Sesc, mostra o processo de criação do espetáculo *O Idiota – uma novela teatral*, criado pela mundana companhia e dirigido por Cibele Forjaz, baseado no romance *O Idiota*, de Fiódor Dostoiévski, com depoimentos de toda a equipe durante as viagens pelo interior de São Paulo através do Sesc, bastidores e cenas da montagem no Sesc entre 2009 e 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=dC6NBEABogk>

[...] porque foi a Cibele que lançou a *animalidade*. [...] E aí, o primeiro ensaio lá na Cia Livre, a gente teve uma reunião eu e ela, ela virou para mim: “*Lu, eu estou querendo ir para a história da animalidade em relação a essas figuras-personagens do Idiota*”. Foi a primeira vez que me veio: *Opa, animalidade*. Mas eu já fui para o osso. Eu não tive a menor dúvida de não ficar na imagem, não ficar na observação de fora, de ir para esse lugar do dentro, do *cavocar* de dentro. (FAVORETO, 2018. Grifos meus. Entrevista a Luah Guimarães)

Como preparadora corporal, Lu Favoreto elegeu criar uma organização da Coordenação Motora a partir dos estudos do aparelho locomotor humano desenvolvidos por Suzanne Piret e Marie-Madeleine Bézières, para revelar diferentes aspectos da práxis que a companhia manteve desde 2009. Para a bailarina, era fundamental que os atores, perseguissem o próprio princípio de experimentação do método, caminhando do movimento fundamental ao movimento vivenciado da estrutura óssea, como fica claro na entrevista citada acima, em oposição a um caminho que ficaria numa imagem externa, copiando um animal.

A preparadora corporal sensibilizou o corpo dos atores e atrizes, uns dois ou três dias, para os princípios da Coordenação, antes de finalmente convocar o animal, que naquela época precisamente nomeávamos como bicho. “Convocar o animal” é a investigação da estrutura óssea do animal dentro da estrutura óssea do corpo da atriz. Ou o caminho inverso, para sermos mais assertivos: a atriz busca por dentro de sua própria estrutura óssea uma outra estrutura que pertence ao animal, mas ela parte de si mesma nessa busca, o que pressupõe, como princípio, que haverá uma transformação de seu próprio corpo.

É importante lembrar que Cibele já estava tentada a investigar o trabalho do ator através dos animais desde o processo de criação, com a Cia Livre, do espetáculo *Um bonde chamado desejo*, em 2001. Como processo de imersão e aproximação com os temas do autor Tennessee Williams, a diretora realizara com a Cia Livre três deslocamentos que foram importantíssimos para o contato com a peça: a Paranapiacaba, à Pinacoteca de São Paulo e ao Zoológico de São Paulo.

Leona Cavalli relembra um exercício proposto para a criação das personagens de *Um bonde chamado desejo*. Num passeio ao zoológico cada intérprete escolheria um bicho condizente com seu papel. A atriz escolheu um pássaro branco, numa grande gaiola. “*Senti vontade de dançar para ele. Quando me aproximei ele saiu voando. Não estava preso. Aquele instante especial me revelou toda a linha da interpretação da personagem.*” (VARGAS, 2012)

[...] *ele percebeu que eu estava ali. Com muita calma, se sentou e olhou bem no centro dos meus olhos. Ficou ali, parado, sentado sobre si mesmo com o peito aberto, me olhando. [...] Presente – aqui e agora. Deitou de bruços, se coçou, estirou os braços e ficou. A cabeça enfiada num buraco. Ele quer se mostrar. Fica de quatro e me olha. Tem alguma coisa de caipira no orangotango. Come laranja, mexerica, jabuticaba – desejo. Olhou para a mão e mexeu no cabelo. Sentado segurando o pé. Põe o dedo no nariz e come. Deslizamentos/rolamentos. Um orangotango lambeu o cu do outro. Não me esquecer da hipopótama com filhotinho de três dias.* (TEIXEIRA, 13 set. 2001)

No relato da crítica Maria Thereza Vargas sobre o processo de criação a partir da entrevista de Leona Cavalli, que atuou como Blanche DuBois na obra *Um bonde chamado desejo*, e o trecho de anotações do caderno da atriz Isabel Teixeira, que atuou como Stella Kowalski, podemos conferir que as atrizes⁴ trabalhavam a partir da observação do animais, que serviam de inspiração, acionando a imaginação e possíveis correlações com as personagens. Em 2001, Cibele Forjaz ainda não havia conhecido a bailarina Lu Favoreto – as duas só trabalhariam juntas, pela primeira vez, oito anos depois, no processo de criação do espetáculo *Bruta flor* (2009).

Mas é apenas no processo d’*O Idiota* que o encontro entre as duas artistas provocou e inaugurou o desenvolvimento da *animabilidade* como procedimento com os atores da mundana companhia. E, posteriormente, as pesquisas da bailarina em torno da Coordenação Motora continuaram com a Cia. Oito Nova Dança na criação do espetáculo *Xapiri Xapirirê – lá onde a gente dançava sobre espelhos*

4 Colhemos estas duas citações para conferir como foram as buscas através dos animais nessa fase do trabalho da diretora. Leona Cavalli atuou como Blanche DuBois e Isabel Teixeira como Stella Kowalski.

(2013-2014) dirigido por Cibele Forjaz, e avançaram no desenvolvimento de práticas do movimento voltadas para a percepção da coluna de ar. Logo depois, as descobertas provocadas no processo desse espetáculo vieram a afetar diretamente o procedimento da *animalidade* nas pesquisas e criação dos espetáculos *Na selva das cidades – em obras* (2014-2017), da mundana companhia, e *Dostoiévski-trip* (2017-2018), uma parceria da mundana companhia com a Cia Livre, ambas com direção de Cibele Forjaz. Essas contaminações são notáveis porque pertencemos a uma geração de artistas que estamos aprendendo a viver artisticamente em rede, e Lu Favoreto, através da sua metodologia com a Coordenação Motora, trouxe com a *animalidade* o elo de ligação nos ossos-músculos-carne-corpo dos atores, formados por distintas escolas.

A estratégia que a bailarina encontrou foi sensibilizar e conscientizar nossos corpos para um olhar interno sobre as direções dos ossos e suas torções naturais, produzindo as oposições necessárias para nos mantermos em pé, em oposição a ficar numa estratégia mimética que se apoia na imagem, ou na observação de um animal, por exemplo. Para isso, desenvolveu três sequências de trabalhos⁵: a mandala do pé, estendendo para percussão dos ossos e a mobilidade da coluna; o trabalho entre duplas com foco na elasticidade/peso, manobras e percepção de tempo; e os exercícios com o 8 deitado para vivenciarmos o sistema cruzado.

As três sequências de trabalhos que serão descritas a seguir se alternavam como forma de aquecimento ao longo dos ensaios, e foram escolhidas para serem descritas neste capítulo de maneira a possibilitar que o leitor tenha uma visão sobre a experiência do fluxo dos atores e atrizes, que culmina com o “batismo do animal”.

É fundamental ressaltar que a vocalidade foi também um elemento constituinte da sequência dos ensaios e havia uma divisão semanal entre os trabalhos de corpo e de voz: dois dias por semana, os atores e atrizes se concentravam na vocalidade, com os trabalhos coordenados por Lucia Gayotto, e outros dois dias com Lu Favoreto,

5 Podemos inclusive, através da descrição dessas vivências, traçar um recorte, ainda que pequeno, da metodologia prática que Lu Favoreto desenvolve em suas aulas em São Paulo desde 1995.

mas com o tempo, a *animalidade* foi ganhando um espaço de treino diário. A equação era muito simples: para convocar a *animalidade* era necessário aquecer o corpo, para investigar a vocalidade era preciso evocar os animais e para simplesmente ensaiar uma cena era necessário aquecer, convocar os animais e investigar vocalidades. A cada dia havia um objetivo diferente para os ensaios, visando ao desenvolvimento do procedimento *animalidade*. Nesta pesquisa, porém, vamos nos concentrar em descrever o procedimento a partir dos princípios da Coordenação Motora, ou seja, como este se deu no corpo, e a vocalidade será elemento a ser investigado em uma pesquisa futura.

III.2 A *animalidade* se constituindo através da prática

Com o objetivo de buscar uma síntese, usamos a seguinte simbologia: | T |, de tempo, significa que é necessário ficar um tempo razoável na vivência íntegra do movimento em determinadas etapas do trabalho, ou especificamente em alguma manipulação do corpo. Outra observação importante, indicada pela bailarina, é iniciarmos todas as práticas pelo lado esquerdo do corpo, por ser esse o nosso lado mais receptivo a novas descobertas.

a. *Mandala dos Pés*

Parte 1, lado esquerdo

Todos se sentam em um círculo com as pernas flexionadas e colocam o pé esquerdo diante do colega à esquerda, apoiando a batata da perna na coxa direita do parceiro. O parceiro que depositou a perna sobre o outro precisa ceder o peso da batata da perna na coxa do parceiro e conferir se seu ísquio dessa perna está tocando o chão e entregando o peso para o chão, para o centro da terra. A mandala precisa estar conformada com todos os corpos próximos. Todos precisam estar confortáveis, cedendo seus pesos para o chão, precisa haver um ajuste coletivo.

O objetivo desse trabalho é a recepção, a percepção e a manipulação da massagem ao mesmo tempo, como na brincadeira de criança telefone sem fio. Não é tarefa fácil receber e manipular ao mesmo

tempo. Nossa tendência é nos concentrarmos em dar e esquecermos de receber. O toque precisa ser firme e contínuo (sem colocar um ponto final), indicando as direções, mas não cansativo para quem manipula. O tempo todo recomendamos fechar os olhos de tempos em tempos para se concentrar na recepção. O sentido da visão, de estarmos todos em roda, muitas vezes nos engana de que estamos verdadeiramente recebendo. E se é um coletivo que se conhece, frequentemente esse trabalho incita uma vontade imensa de conversar, mas confesso: não é bom, somos muito racionais, sem querer nos dispersamos e a conversa nos encaminha para longe da tarefa primordial: receber e agir, e, em contraposição se distanciar das atividades cotidianas da vida real, inaugurando um espaço de criação.

Molham-se as mãos num óleo e então elas deslizam pelos pés do parceiro. Primeiro desliza-se o óleo sobre a pele como primeira mensageira. Pode-se abrir o espaço entre os dedos do pé, fazer manobras na planta dos pés intuitivamente. | T | Logo depois começam as sequências das torções e rotações, seguindo o caminho dos ossos segundo a Coordenação Motora. A mandala funciona como a brincadeira do telefone sem fio: “eu recebo, percebo e manipulo o parceiro como estou recebendo”. Lu Favoreto estava incluída na mandala, então ela mandava as mensagens: as etapas das manipulações. A primeira manipulação: acordar o triângulo do pé – primeiro e quinto metatarsos e calcâneo, jogando luz no arco anterior. Manipular movimentando, para que o parceiro se conscientize do arco anterior. O pé é uma unidade de coordenação, “formada pelo mecanismo de enrolamento que constitui o arco anterior, e pela flexão-extensão da qual ela é a base” (BÉZIERS; PIRET, 1992). | T | Logo depois, direcionam-se os calcâneos para fora do corpo, como se você estivesse tirando os sapatos imaginários do parceiro. | T | Partimos para outra manobra: rotações do metatarso e tarso, como se estivesse torcendo um pano de chão úmido – trata-se de uma imagem excelente, pois todo mundo já torceu um pano ou uma toalha úmidos. As mãos de quem está fazendo a manobra: mão esquerda no metatarso e mão direita no tarso, direção da mão esquerda para o

centro da roda e direção da mão direita torcendo em oposição, na direção do próprio corpo | T |⁶.

Outra etapa: a mão esquerda vai para o tarso e a mão direita sobe para a tíbia do seu parceiro, fazendo a rotação interna da tíbia e fíbula para dentro do corpo do parceiro. As direções são pensadas a partir do eixo axial. A mão esquerda, que está agora indicando a rotação do tarso, pode começar a perceber as torções que os ossos produzem naturalmente; muitas vezes, a própria estrutura de um osso indica a torção | T |.

De tempos em tempos, é importante lembrar que estamos recebendo e manipulando. Assim, fechar os olhos de vez em quando e sentir é fundamental para constituir imagem e experiência ao mesmo tempo.

Nos joelhos: colocam-se os dois dedões na borda externa do joelho e, com as mãos juntas, abraça-se o joelho (do parceiro), fazendo uma rotação com as mãos na direção da borda interna. Faz-se a manobra dando a direção: circundando o joelho da borda externa para a borda interna. Perceba suas próprias mãos em concha manipulando | T |.

A mão direita sobe para a coxofemoral do parceiro, a mão esquerda pode voltar para tíbia e fíbula, indicando a direção de rotação interna da tíbia. Manipula-se por cima da roupa mesmo, bem na altura do fêmur, dando a direção da rotação externa da coxa. Fazer a manobra é passar a mão várias vezes na direção da rotação externa | T |.

Deixa-se a mão direita em concha e percutem-se os ossos nesta sequência (lado esquerdo do parceiro): sacro, crista íliaca, costelas, escápula; quando chegar na altura da região da clavícula, pode-se percutir delicadamente com a ponta dos dedos na parte posterior e na parte anterior | T |. Ainda com a ponta dos dedos, sobe-se com a percussão delicada para toda a lateral esquerda do crânio. Passa-se pelo occipital, lateral acima das orelhas do parceiro. Pode-se puxar delicadamente os cabelos do parceiro. | T | Desliza-se com a mão direita a partir do topo da cabeça do parceiro todo o lado esquerdo;

6 Atenção: essas direções só valem quando se está fazendo o trabalho *em coletivo*. Se vamos experimentar essas manobras *em nós mesmos*, as indicações de direção são diferentes, pois vamos manipular nosso próprio pé.

ao chegar nas cristas ilíacas, passa-se pelo sacro, entrando por debaixo da perna do parceiro, passando pelos ísquios, segura-se toda a perna do parceiro pela posterior, fazendo com que ele pese toda a perna nas suas mãos; com um balancinho, faça-o sentir os ísquios no chão, e, quando perceber que ele soltou o peso, vá colocando a perna do parceiro esticada no chão, de forma que o ísquio seja o primeiro contato | T |.

A perna do parceiro que recebeu a manipulação agora está no chão, esticada. Todos se ajustam na roda, se aproximando uns dos outros se preciso for, fechando mais a roda | T |. Logo depois vamos manipular as torções e rotações da coluna do parceiro. Mão esquerda na altura do esterno do parceiro, pressiona-se suavemente o esterno, fazendo leve a torção da coluna na direção para dentro da roda, de maneira que aconteça a reverberação no antebraço, braço até as mãos do parceiro, lembrando o parceiro de relaxar e receber a manobra cedendo o peso dos seus ossos e de todo seu braço como consequência. Detalhe: ao mesmo tempo que estou manipulando, estou recebendo, e é o mesmo braço que está recebendo e que está manipulando. Precisa haver um consenso de intervalos para você poder sentir a massagem. A mão direita vai subindo pela região interna entre escápulas e coluna vertebral sem pressionar forte, somente sensibilizando a direção da musculatura. E, depois, a mão direita pode estacionar no ombro direito do parceiro e continuar a manobra. Difícil nesse momento dar e receber ao mesmo tempo. Essa manobra é muito importante para sensibilizar o corpo do parceiro e o nosso próprio corpo para as possibilidades de torções do tronco e as espirais que vão acontecer no movimento fundamental do sistema cruzado, que será descrito a seguir | T |.

Ao finalizar a mandala do lado esquerdo do parceiro, uma das possibilidades seria continuar com o alinhamento dos ísquios e pés/calcâneo. Esse alinhamento foi muito importante como continuidade de desenvolvimento do trabalho dos atores da companhia na sua relação com a Coordenação Motora durante a pesquisa, criação e circulação dos espetáculos *Na selva das cidades – em obras* e *Dostoiévski-trip*, processos criativos em que a mundana também trabalhou com o procedimento da *animalidade*. Ao fortalecer a relação entre ísquios e calcâneos, asseguramos espaço interno na região abdominal,

organizamos a postura ereta para a mobilidade e impulsão e, ao mesmo tempo, liberamos toda a musculatura que forma a coluna de ar apoiada no diafragma. O trabalho desenvolvido da consciência da coluna de ar foi uma das mudanças que se relacionam com a continuidade da pesquisa da vocalidade, unindo os trabalhos de corpo e voz nos processos seguintes. No caso do processo d'O *Idiota*, nós não investimos na prática neste alinhamento.

Se você aprende a direção do trabalho em mandala, recebendo e ao mesmo tempo manipulando, é muito importante testar solitariamente o trabalho. A direção das torções e rotações para iniciar as manobras são estas: pé esquerdo, mão direita sobre metatarso, mão esquerda no tarso, a direção de rotação do metatarso é na direção do seu próprio corpo (para dentro de si), e assim a direção da manipulação do tarso se dá em oposição (torcendo um pano de chão úmido – lembre-se dessa imagem).

Parte 2, lado direito

Todos continuam na mandala, só invertem os pés: coloca-se a perna direita, região da batata da perna, sobre a coxofemoral do parceiro e entrega-se o pé direito. Repete-se a mesma sequência.

b. Trabalho em duplas

Os atores que foram entrevistados para a pesquisa, assim como eu, relembram deste trabalho, mas não conseguem descrever a sequência completa. Então, recorri a Lu Favoreto que me convidou para assistir uma aula no estúdio onde ela conduziria esta prática, registrei em áudio e utilizei algumas de suas frases durante a condução da prática para revelar, ainda que pouco, sua maneira de conduzir.

O trabalho se inicia com os corpos deitados, entregando o peso para o chão. | T | Lu conduz esta entrega a partir dos princípios da Coordenação Motora e o objetivo é relaxar o tônus muscular mas, ao mesmo tempo, ativar o direcionamento dos ossos. Ela traz a imagem da estrela de cinco pontas que é composta pelo centro do corpo (bacia) e os membros – braços e pernas –, além da cabeça como as pontas da estrela que somos. Ela pede para pensar o centro da mão se abrindo e formando o leque das mãos e a partir delas, observar

as outras articulações—como pulso, cotovelo, etc.—usando o chão como apoio. Orienta também no sentido de criar espaço na raiz dos braços, ou seja, nas axilas. Todo o percurso serve como um modo de *escanear* todo o corpo, buscando como foco deste trabalho a elasticidade presente no corpo em relação ao chão que deve ser um parceiro funcional durante o trabalho. Ceder as costelas para o chão, imaginar como são flexíveis e móveis, aciona a respiração que reverbera e colabora para que soltem o peso de cada parte do corpo. Suspiros, sons são muito bem-vindos para ajudar a entregar o peso do corpo para o chão. | T | A condução percorre o corpo até chegarmos nos pés, quando somos instados a perceber a semelhança entre a estrutura das mãos e a dos pés. Como se também pudéssemos imaginar os pés se abrindo, os metatarsos criando uma abóboda, a direção do calcâneo, e a relação entre pulso e tornozelo. Lu vai convocando a percepção da elasticidade interna do corpo e, é através dela, que se dá a qualidade do contato com o chão, e vai pedindo para todos se espreguiçarem, observando a direção do movimento, e como a musculatura vai se adaptando reconhecendo a elasticidade como trabalho de fundo. E a partir do momento em que ela traz a nossa consciência para a direção do movimento, ela já está convocando nossa atenção para os ossos. Lu conduzindo diz: “Quando eu toco o chão. A elasticidade presente nesse afundar. Afunda com a qualidade, você deixa chegar no osso em contato com o chão.” | T | E ela insiste para uma investigação sobre a elasticidade da bacia, se por um acaso ela se verticaliza no espreguiçar. Insiste sobre algumas regiões do nosso corpo onde é possível reconhecermos a elasticidade, na nuca, no occipital, na articulação sacro ilíaca, entre ísquios, entre dedos, sola do pé e das mãos. Através da elasticidade, Lu quer chamar a atenção para a investigação do tônus necessário, ou seja, sobre a gradação necessária de tônus. Tônus enquanto esforço.

Assim que sente que atingimos a qualidade desta investigação pede para se formem duplas. No processo *D’Idiota*, muitas vezes ela formava as duplas com parceiros de cena, para desenvolver uma percepção mais sensível entre eles e, ao longo do processo entre a *animalidade* de cada um.

No trabalho em duplas, um parceiro fica de bruços, ou seja deitado com a barriga para baixo e a rótula do joelho está em contato

com o chão. Começamos a tocar o parceiro com as mãos, investigando peso e elasticidade. Pesquisar o contato da mão no corpo do outro, investigar a elasticidade o peso do corpo no corpo do outro. E investigar como a mão sai de uma parte do corpo e vai para outra parte do corpo do parceiro. Sua orientação deixa todos à vontade para mapear objetivamente o corpo do parceiro e esclarece: “As mãos tem uma sensibilidade potencializada, uma coordenação refinada.”

É importante que o parceiro que vai manipular, entender que vai se colocar em investigação sensível sobre a elasticidade do seu corpo. Favoreto pede para abusarmos da relação entre as mãos, o leque das mãos e a reverberação no pulso, cotovelo, axilas, atingindo o corpo todo do parceiro. Como se o corpo de um pudesse atravessar as camadas do corpo do outro. E insiste: “a pesquisa sou eu e o outro. Eu não posso me perder de mim. Sou eu que estou na investigação.” O parceiro que inicia o trabalho não pode se perder no contato com o parceiro que está de braços recebendo, mas deve ficar presente na sua investigação, nas direções do seu movimento. O parceiro que recebe é o relevo sobre o qual vai experimentar suas relações de peso e sendo assim, precisa ter um cuidado redobrado com a cabeça e o joelho do parceiro. É possível colocar, inclusive, algo macio abaixo do joelho do parceiro. Lu chama a atenção: “O seu parceiro é um relevo. Um relevo vivo. Elasticidade em contato com a elasticidade.”

O parceiro que recebe, pesquisa a sua elasticidade no contato com o chão e pode avisar se alguma coisa estiver incomodando. A pesquisa com o peso precisa continuar com a qualidade da elasticidade, e assim, o parceiro pode dividir o peso, usar apoios no trabalho. Os corpos rolam sobre o corpo do parceiro, e podem experimentar partes isoladas sobre o relevo do parceiro. Mas sempre pensando em deslizar o peso com a qualidade da elasticidade. Até este momento a prática acontece no plano baixo. | T |

Em seguida, a bailarina convoca este mesmo trabalho no entorno do corpo do parceiro, ao redor, o que faz com que o parceiro que está investigando, encontre mais apoios no plano médio para atingir o entorno. E provoca para que a qualidade da vivência com a elasticidade também possa ser experimentada no contato com o que é feito o chão da sala. (madeira, linóleo, cimento) E convoca a dança, o parceiro pode experimentar dançar através da percepção

de tempo e estabelecendo contato com o outro. Volta a alertar que o foco de trabalho é você e que deve cuidar para que não se perca no seu parceiro, cuidando de ampliar os movimentos para outros planos—médio e alto. E sugere: “Nunca se esquecer da tua dança em relação ao corpo e dança do outro. Que esta qualidade tem muito a ver com essa elasticidade. É uma dança.”

O próximo passo, logo em seguida, vem com a indicação para que concentrem sua atenção nas relações com o TEMPO dos movimentos. Como se relacionam com o tempo a elasticidade, o tônus necessário, o peso, etc. A partir deste momento posso entrar e sair do contato com o corpo do parceiro e a perspectiva de investigação é sobre o tempo do movimento—que pode se iniciar com uma certa intensidade, pode acelerar ou diminuir a velocidade ou ainda, o movimento pode pausar numa condição dinâmica. Durante a condução ela passeia entre as duplas fazendo observações específicas para cada uma. | T |

Ela propõe uma finalização da experiência com a elasticidade. Este momento traz um pouco de insegurança que reflete o medo de machucar o parceiro, exigindo atenção, e Lu avisa: “Se for cair, mãos nos tornozelos do parceiro.”

O parceiro coloca os pés na coxofemoral do parceiro deitado, e ao mesmo tempo suas mãos estão no tornozelo do parceiro. Lu pede para dar uma atenção especial ao dedão e ao dedinho do pés na coxofemoral. Os corpos percebem e respondem ao contato e assim que se sentem seguros, soltam as mãos do tornozelo e vão se levantando e ficando no plano alto, experimentando o equilíbrio. O corpo se organiza em busca do equilíbrio móvel.

Este trabalho traz a consciência do quanto podemos ceder o peso da bacia e sua relação com calcâneo, e é um momento de investigação refinada sobre o direcionamento dos ísquios, lombar e pés—que estão apoiados num relevo elástico vivo—sobre o corpo do outro. E porque é vivo, é bem importante guardar esta sensação para investir nessa qualidade no contato com o chão. De alguma maneira quando você pisou na coxofemoral, o parceiro ao receber o seu peso também investiga o direcionamento dos ísquios. | T | Importante notar que nasce desse encontro um desequilíbrio e, na busca pelo equilíbrio, encontra-se a organização, ainda que precária, que permite a conexão entre bacia,

coxofemoral, ísquios, calcâneos, em uma espécie de alinhamento que busca constantemente o equilíbrio. Favoreto diz que não podemos ficar segurando o peso da bacia, que precisamos aproveitar para ceder este peso e, assim, podemos aprender que o estar em pé não é uma organização rígida. Estamos sempre praticando estas relações, que se baseiam no princípio da coordenação. | T |

Troca-se os parceiros e suas funções.

Quem “recebeu” vai agora se colocar em investigação e o parceiro que acabou de investigar vai “receber” a elasticidade do outro após a sua prática.

Assim que todos passaram pela experiência de buscar o equilíbrio pisando no corpo do parceiro, Favoreto propõe uma outra dinâmica em fluxo, no qual as duplas investigam a elasticidade mas também seus desdobramentos no tempo. O contato entre os parceiros não precisa ser direto, podemos trabalhar com o chão, com o entorno, em aproximação e em distância, aproveitando a cumplicidade que vivenciou com seu parceiro e continuando sendo relevo e percebendo o outro como relevo do chão. Lu vai pedindo para todos acelerarem qualidades da relação ao convocar o espaço, as densidades do ar. E relembra o que pode ser investigado agora entre as duplas: direção de osso, vetorização, elasticidade, peso, sensibilidade nas mãos, abertura da nuca, a elasticidade nas solas dos pés, a raiz dos braços e a raiz das pernas, as articulações. Pede para que todos tragam ar nestas articulações criando espaço e ganhando volume.

No processo de *O Idiota*, Lu conduziu este trabalho antes de “xamar” os animais, etapa que será descrita durante a descrição do sistema cruzado. Mas depois que nós investigamos a *animalidade*, essa prática em duplas foi desenvolvida para refinar a busca pelo tempo do animal e as relações entre eles. E, no processo do espetáculo *Na selva das cidades- em obras*, foi fundamental para a percepção do tempo como instância fundamental para constituir a rede de inter-relações entre os atores.

Tive muita dificuldade com esses trabalhos em duplas logo no começo do processo porque necessito do tempo individual de investigação em movimento para me escutar e assim, investigar os fluxos

de movimento. A dificuldade advinha, na época, de um incômodo com o peso dos parceiros. Na posição de bruços, ou seja na recepção, esse tipo de trabalho me leva para um relaxamento muito grande, e, logo depois, necessito de um esforço maior para criar o fluxo interno. Ao mesmo tempo, reconheço a importância desse trabalho para a conscientização da elasticidade e do peso do corpo, bem como de cada uma de suas partes, compreendendo como essa consciência é fundamental para gerar a integridade de presença no trabalho dos atores. Depois que passamos a investigar essa prática com os animais, a relação com o exercício mudou bastante, pois para mim, através da *animalidade*, tinha um objetivo mais claro. Mas foi somente no processo de criação do espetáculo *Na selva das cidades- em obras* que pude perceber o tempo das relações – ou pela semelhanças ou pelas diferenças entre a minha criação e a dos parceiros. Fato é, que a continuidade de uma prática proporciona que possamos descobrir, a cada momento, novas possibilidades. Parece que passamos pelo mesmo lugar, mas estamos sensibilizando os corpos de maneira mais aprofundada, pois transformamos a percepção sobre ela.

c. Sistema cruzado

Privilegiei a descrição do sistema cruzado porque nessa prática encontra-se o princípio do procedimento *animalidade* do ponto de vista da experiência da mundana companhia. Nesse trabalho a bailarina conduziu os atores para a conscientização do sistema cruzado da Coordenação Motora. Segundo Béziers e Piret (1992), “o tronco é a mais complexa unidade de enrolamento”, pois reúne duas formas de tensão e de movimento: enrolamento (sistema reto) e torção (sistema cruzado), e, assim, é capaz de tensionar por torção o corpo nas três dimensões do espaço. Através dessa prática os atores tomaram consciência do movimento em torção do tronco, realizando o movimento fundamental: torção cruzada do tronco a partir da vivência do 8 deitado escavado em direção para dentro de si mesmo, igual ao símbolo do infinito. Favoreto sintetizou, por meio dessa prática, o princípio da coordenação que parte do movimento fundamental ao movimento vivenciado. Atualmente, costumo nomear esse trabalho

– junto com outras práticas realizadas no chão – como uma espécie de “barra no chão” da Coordenação Motora e de Lu Favoreto, encarando essas práticas como estruturantes na constituição do aspecto mecânico da organização psicomotora do ser humano.

Para Piret e Béziers a organização mecânica do corpo, fundada no antagonismo muscular, é construída com base no princípio dos elementos esféricos tensionados pelos músculos condutores que, da cabeça à mão e ao pé, unem todo o corpo numa tensão que rege sua forma e seus movimentos, constituindo a coordenação motora. (BOGÉA, 2007)

Assim, a narrativa visual do artista plástico Renato Rios se concentrou em criar 8 horizontais, ligados por duas esferas, para fortalecer as conexões de uma organização psicomotora ligadas por tensões.

Prefiro escrever dessa forma o 8 deitado ou na horizontal em vez da grafia do infinito porque faz com que o sujeito/leitor exercite esse desenho em sua imaginação. A trajetória do desenho do 8 é uma espiral que constitui o movimento fundamental. Assim, a primeira observação importante desse trabalho é em relação à direção do movimento – o início de uma das alças do 8 deve ser escavado para dentro de si mesmo, completando a alça no eixo da coluna e iniciando a próxima alça do 8 deitado no outro lado. O 8 deitado é construído a partir do eixo da coluna vertebral, e cada alça do 8 é escavada para dentro do corpo, criando o sentido de uma espiral contínua em fluxo em sentido cruzado ao eixo da coluna vertebral. Para alguns atores pode ser difícil o sentido da escavação para dentro de si; muitos atores têm a tendência de construir o 8 deitado para fora. Este é o movimento fundamental e vamos trabalhar para vivenciar esse movimento.

A segunda observação é que o trabalho será feito com dois elementos funcionais: o bambu e o apoio do chão. A coluna estará na horizontal, em contato e apoio com o chão, e a prática do 8 deitado será constituída na direção do bambu, em cruzamento com o eixo da coluna vertebral ou esqueleto axial, funcionando como o eixo do corpo humano. Tanto o chão quanto o bambu funcionam como

elementos funcionais para a percepção do corpo e constituição da direção correta para a vivência do movimento fundamental.

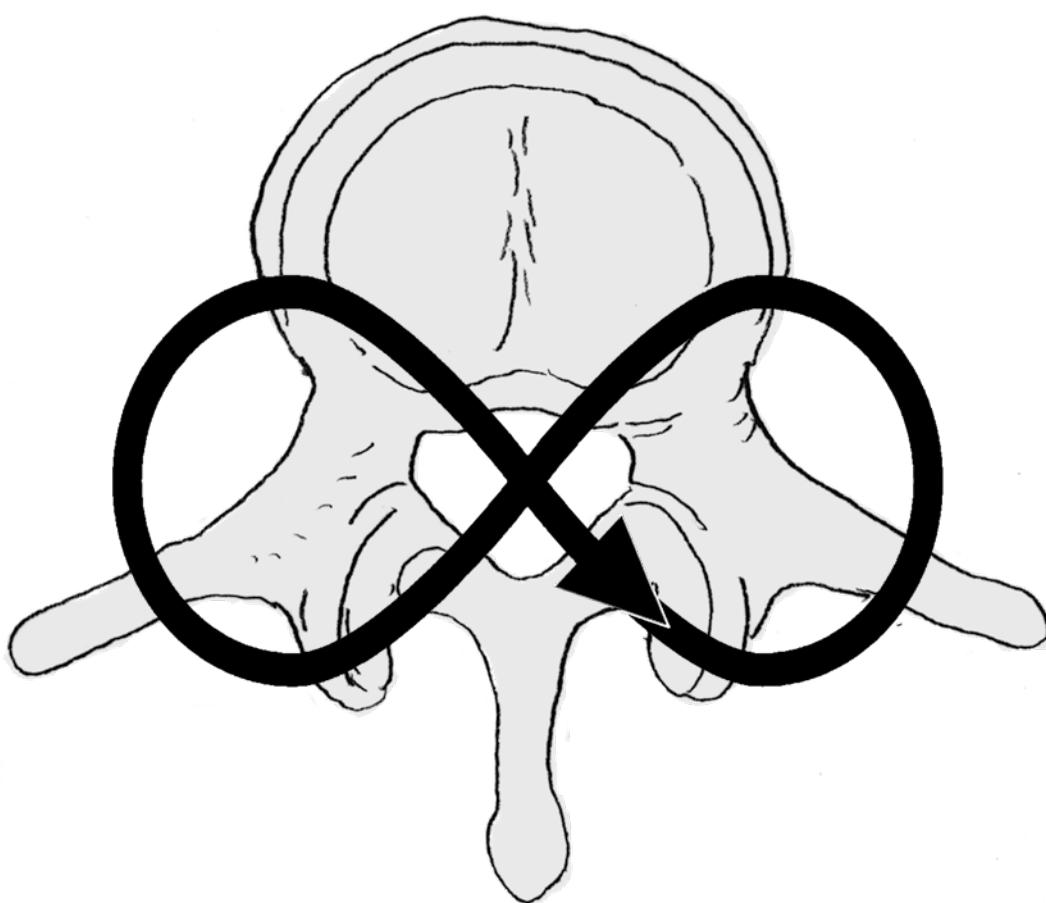
Além do chão, o bambu se tornou um excelente parceiro, sendo muito eficiente na precisão da experiência do contato físico. Porém, o objeto pode ser muito rígido para o ator que esteja com alguma dor física e para as partes do corpo das quais ele precise se conscientizar. A partir do processo do espetáculo *Na selva das cidades – em obras*, o elemento bambu foi substituído pelo espaguete de piscina, mais aerado, mais flexível, para potencializar a vivência e o entendimento pelos atores da conexão que existe entre a coluna de ar e a coluna de osso. Na entrevista que realizei com Lu Favoreto, ela explicou a importância do elemento especificamente com o objetivo de provocar nos atores a capacidade de vivenciar a fundo o movimento fundamental:

O que que eu tinha que levar em conta para criar esses exercícios? “Vai trabalhar com ator?” É importante o elemento para o ator. Porque se você fala assim: “vai lá sente o osso”. Imagina, o cara olha para mim, “ah, tá bom, já estou sentindo”. Como provocar? No caso, um elemento como o bambu, o espaguete ou uma bolinha, eu acho importante. Para bailarino também, mas para ator eu acho que é mais ainda. O elemento me lembra do que eu posso fazer e me dá autonomia também, eu não dependo do outro. (FAVORETO, 2018. Entrevista a Luah Guimarães)

Para essa vivência, antes de tudo é muito importante a visualização do esqueleto e, conseqüentemente, da trajetória interna a ser praticada. A bailarina trouxe para a sala de ensaio o esqueleto da coluna vertebral, para que pudéssemos visualizar concretamente a trajetória do movimento fundamental (8 deitado) ao longo do esqueleto. Nomeou cada osso do esqueleto nessa sequência, enquanto construía o 8 em cada parte do esqueleto *com suas mãos escavando pelo esqueleto do corpo*.

O desenho do 8 deitado com as mãos partiu do cóccix, apontando a relação com os ísquios, passando pela bacia, apontando a linha inominada da bacia localizada na altura do púbis, na bacia se deteve um tempo maior, para que pudéssemos perceber as cavidades todas do desenho da bacia – as cristas ilíacas (como duas hélices), a relação

FIGURA 11
Prancha 1. Desenho
apontando direção
do 8 deitado sobre
uma vértebra.
Fonte: Renato Rios.



ilíaco/sacro, o sacro –, e logo continuava subindo para a região da coluna lombar (L5 a L1), a região da coluna torácica ou caixa torácica – com o gradil costal: esterno, costelas e costelas flutuantes (T12 a T1) e a região da coluna cervical (C7 a C1) até o atlas, chegando até o osso occipital. A partir dessa observação cria-se a noção concreta e imaginária interna das relações do movimento com os ossos. Como exemplo, podemos citar a região do gradil costal (como um cilindro): o desenho pode circundar internamente, escavando os contornos internos onde estão os ossos das costelas; o contorno concreto do gradil costal colabora para a percepção do movimento do 8 deitado. Na região toda da coluna está contida a medula espinhal, que faz parte do sistema nervoso e carrega todo o nosso DNA, e onde nossa ancestralidade está contida – essa informação mobiliza o trabalho. A observação do esqueleto preparava o trabalho da *ideokinesis*⁷, os atores criavam a imagem dos ossos e do movimento ao mesmo tempo. Nessa prática a vivência do movimento foi alimentada pela ideia e imaginação do caminho que seria percorrido.

Para a Coordenação Motora, a vivência é individual e psicofísica. Seguindo esse raciocínio, apresentar a trajetória através do esqueleto também significou que as passagens de cada etapa deveriam ser administradas pelos atores, provocando neles um caminho para a autonomia da experiência.

Durante a prática, a bailarina só anunciava em que parte da trajetória a maioria dos atores estava. Portanto, quem ainda não estivesse naquela etapa compreendia que precisaria ir encaminhando o seu trabalho. A condução de Lu Favoreto se resumia à fala “*apressa-te lentamente*”, para avisar aos atores quando estavam muito atrasados em relação ao coletivo. (Essa frase é muito famosa entre atores e bailarinos que fizeram aulas com Lu.) Era com essa frase que exercia uma delicada pressão nos processos criativos.

Inicialmente para a prática, colocamos o bambu sob nosso corpo na altura do cóccix, e é necessário organizar o espaço entre os corpos no chão antes de iniciar o trabalho, criando espaço de mobilidade

⁷ *Ideokinesis* é um conceito nascido no início do século XX e que significa “movimento imaginado” (do grego *ideo*, ideia, e *kinesis*, movimento). O termo surgiu quando a dra. Lulu Sweigard levantou a hipótese de que o treino da *ideokinesis* conduziria a mudanças e melhoramentos específicos no alinhamento do esqueleto.

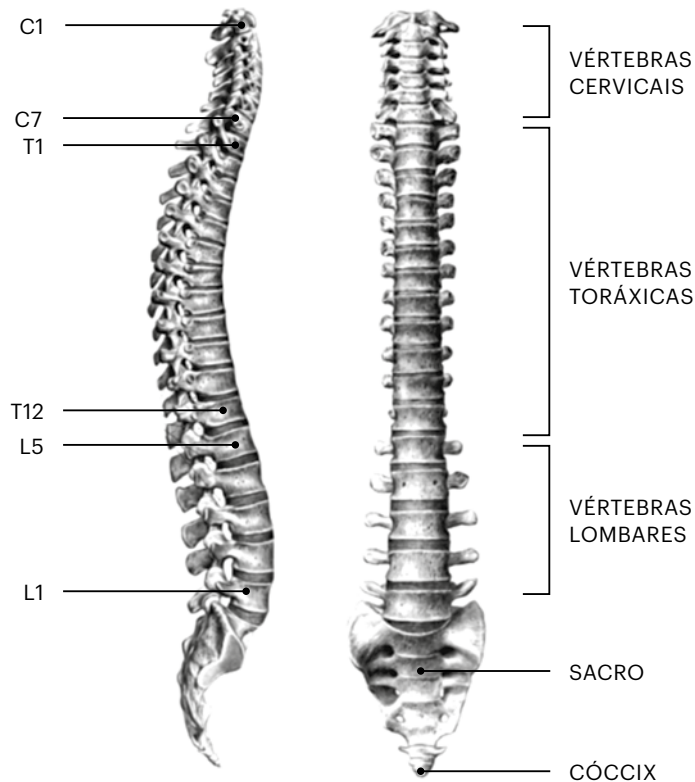
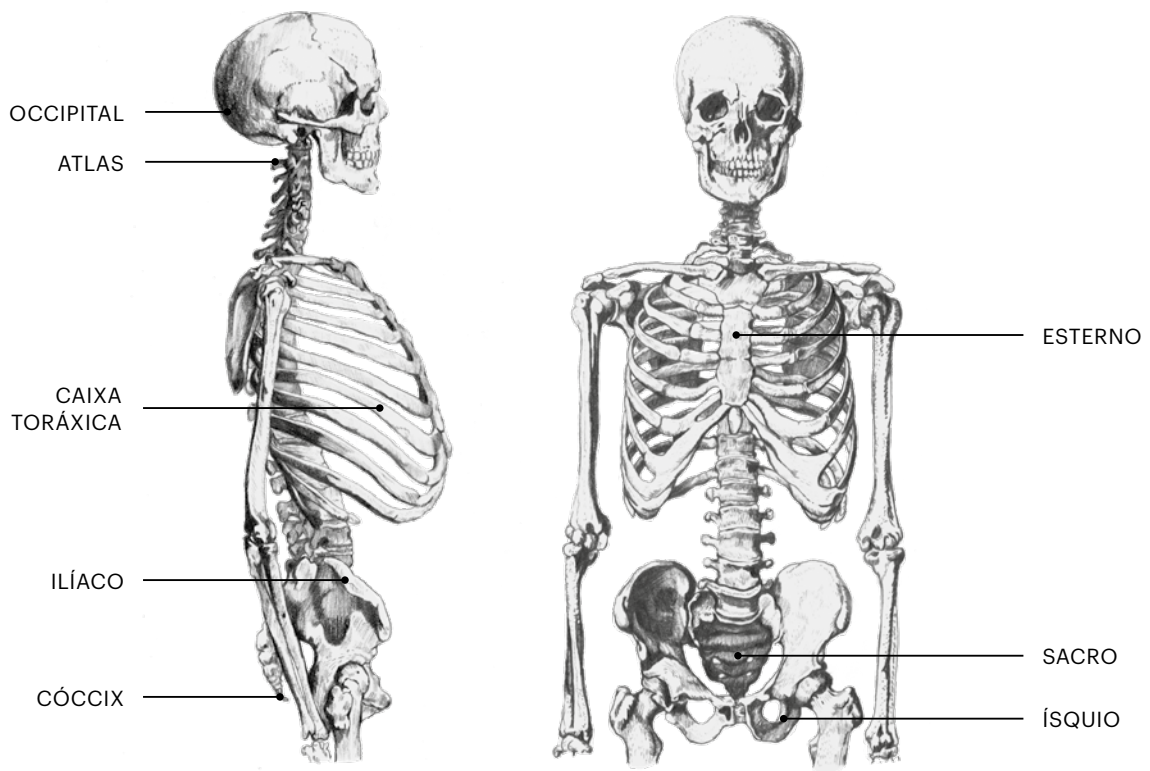


FIGURA 12
Prancha 2. Desenhos do esqueleto nomeando os ossos durante trajetória do exercício.
Fonte: Renato Rios.

FIGURA 13
Prancha 3. Desenhos da coluna vertebral, nomeando os ossos durante trajetória do exercício.
Fonte: Renato Rios.

para eles para baixo e para cima, na medida em que haverá o rolamento sobre o bambu. Na parte 1 da etapa 1 deve haver espaço abaixo dos pés, já que o bambu vai subir e o corpo vai deslizar em direção aos pés, e na parte 2 da etapa 1 deve-se criar espaço na parte acima da cabeça, já que o bambu vai descer e o corpo vai deslizar em direção à cabeça. Após o processo de observação do esqueleto e organização do espaço, passamos à experimentação.

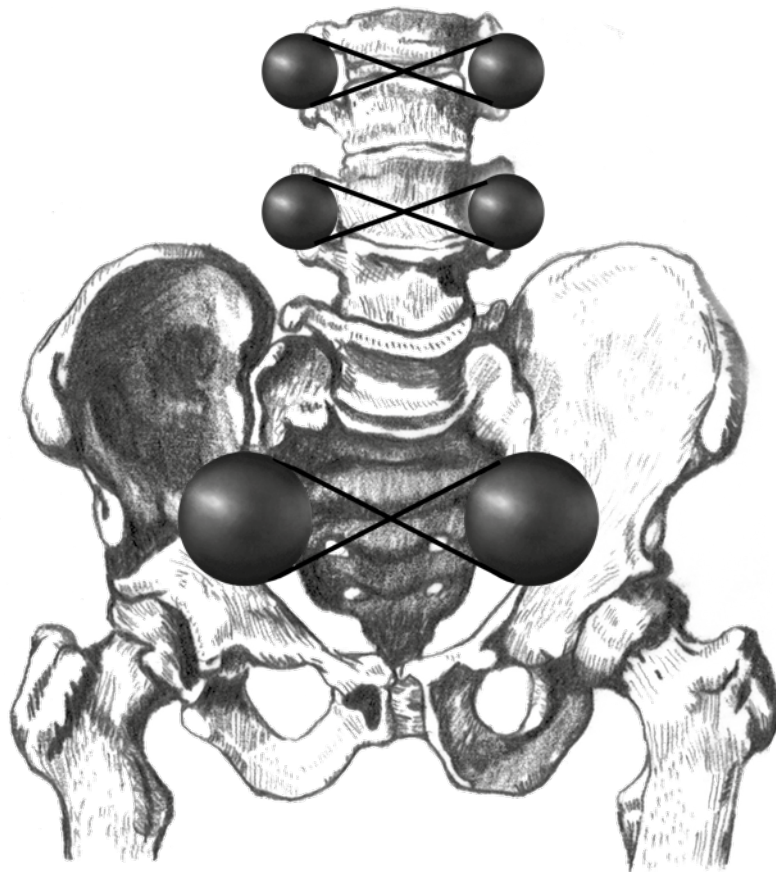
A partir de uma metodologia própria, Lu Favoreto desenvolve esse trabalho em três etapas.

Etapa 1, parte 1 | do cóccix até a base do crânio, osso occipital |:

Lu encorajou a todos a embarcar nessa vivência com os olhos fechados, fazendo a mímica do 8 deitado com uma das mãos para ajudar a conscientização, e também a dobrar os joelhos e colocar a planta dos pés no chão, por três razões: para facilitar maior conforto da região lombar; para favorecer a mobilidade de rolamento sobre o bambu; e, assim, o trabalho ser o mais funcional possível, perseguindo o objetivo da conscientização do movimento fundamental. Orientou que os atores pudessem estacionar em movimento onde encontrassem dificuldade, e, ao mesmo tempo, que não passássemos rapidamente por nenhuma parte do esqueleto. A cada prática, aos atores cabia a tarefa de investimento na abertura do conhecimento de cada estrutura óssea. Várias vezes sua orientação nos dirigiu para que ficássemos na experiência do 8 deitado pequeno, investindo na consciência do movimento do infinito dentro de nós. Outra condução importante: convocar a respiração, ou seja, buscar conectar corpo, mente e respiração. Era preciso soltar o ar, principalmente em trechos onde houvesse dor ou, por exemplo, pouca consciência do desenho do esqueleto. Nossa busca devia ser por um fluxo do movimento, em oposição ao corte desse fluxo – nesse sentido, a respiração se tornava aliada na prática. Se preciso fosse estacionar em movimento, tudo bem, porém a busca era não cortar o fluxo.

No final dessa primeira parte, assim que o bambu atinge a região da altura da base do crânio, podemos massagear o crânio rolando a base do crânio sobre o bambu para um lado e para outro. Atenção para o detalhe de que o bambu se mantém sob o corpo, não o retiramos, pois na parte 2 vamos percorrer o caminho de volta. As

FIGURA 14
Prancha 4. Exemplo da
trajetória do movimento
fundamental do sistema
cruzado sobre bacia
e coluna vertebral.
Fonte: Renato Rios.



manobras realizadas com o espaguete nessa região são muito mais potentes do que com o bambu. Podemos segurar o espaguete, apontando-o para o teto com as duas mãos, e, assim, manipular a base do crânio de um lado para outro, sentindo bem o peso da cabeça.

Esse trabalho foi instaurador da constituição do fluxo do movimento fundamental. Revelou a falta de consciência que atores e atrizes têm de sua própria estrutura óssea e, ao mesmo tempo, a capacidade de apontar, com a ajuda do elemento funcional, a autonomia sobre territórios e espaços onde cada um precisava investir para reconstituir a mobilidade mecânica com a qual nós nascemos. É um trabalho que tem como base o princípio psicofísico, porque mobiliza a capacidade de autonomia na percepção do movimento. A relação entre corpo, mente e espírito mobiliza forças para a constituição do ser. Dói, emociona, traz prazer. Nesse sentido, é necessário ressaltar a importância de dois aspectos no processo desse trabalho: fazer com os olhos fechados colabora para a consciência interna da constituição da imagem de sua estrutura óssea; e realizar a mímica do 8 deitado com as mãos passo a passo fortalece um olhar individual de acompanhamento de sua prática, como se a mímica pudesse significar o terceiro olho do próprio intérprete e revelar se ele está engajado realmente na constituição da trajetória, além de ter uma função do espelhamento de suas dificuldades na busca pelo fluxo.

Logo após, podemos começar a experimentação da **etapa 1, parte 2 | percurso da base do crânio até o cóccix** |. Favoreto nos encorajava a retomar o trabalho na parte 2 com uma qualidade diferente da experienciada na primeira parte, convocando o intérprete a se debruçar, na medida do possível, sobre a relação entre tempo-espaço. Suas conduções sempre respeitavam as individualidades de cada intérprete, porém ela verificava o tempo todo a direção do 8, ou seja, se o percurso do 8 deitado estava sendo realizado para dentro do ser. Aliás, a expressão que a bailarina normalmente utiliza é cavocar para dentro de si mesmo. Muitas vezes esse trabalho emociona, provocando experiências subjetivas; sua orientação sempre foi no sentido de nos mantermos em movimento e, portanto, em transformação, deixando as emoções nos atravessarem e buscando não estacionar nos sentimentos.

É importante observarmos que, nessa segunda parte, ao voltarmos de cima para baixo, estamos revisitando a experiência, ou seja, não se trata de uma repetição, porque criamos a possibilidade de desvendar outros ossos do esqueleto, mobilizando outros espaços. Se compararmos o estado do corpo inicial com o estado após a realização da primeira parte, com certeza podemos notar uma transformação naquele corpo.

Assim que terminávamos esse segundo percurso, ao chegarmos ao cóccix, poderíamos sair rolando de cima do bambu, sentir o corpo sem o elemento bambu. É importante tomar um tempo para a percepção de memória do corpo como ele estava antes e como as sensações e percepções desse corpo foram alteradas. | T |. E retomamos o trabalho com o 8 deitado, sem a colaboração do bambu, podendo alternar movimentos pequenos ou movimentos maiores. | T |.

Etapa 2

Até aqui, podemos perceber claramente que trabalhamos o princípio da Coordenação Motora: do movimento fundamental ao movimento vivenciado. A partir daqui, se inicia um processo de metodologia da bailarina no qual, conscientemente, ela acrescenta uma etapa de trabalho em se tratando de uma pesquisa nas artes da cena: o movimento dançado, como ela mesma se referiu a tal etapa em entrevista:

E eu achei um prato cheio para ver dança ali, né? Para potencializar a dança de cada um, eu acho mesmo que eu fui atrás desta potência da Coordenação Motora ao extremo, e o quanto isso gera presença, e a partir da presença esse movimento que pode vir com uma qualidade x, com esse *cavocar* que eu costumo falar, esse *cavocar* de dentro que faz também a pessoa esculpir o espaço fora, ela esculpe dentro, ela *cavoca* dentro e esculpe fora. Então, quando eu penso nisso faz muito sentido assim. Essa história mesmo do corpo em potência. E claro, daí a chegar no *vir a ser* animal foi uma viradinha. (FAVORETO, 2018. Entrevista a Luah Guimarães)

Sua proposta é uma experiência individual única: cada ser pode se aventurar em um caminho próprio sobre o cavocar, o escavar, improvisando e, portanto, se apropriando do movimento vivenciado

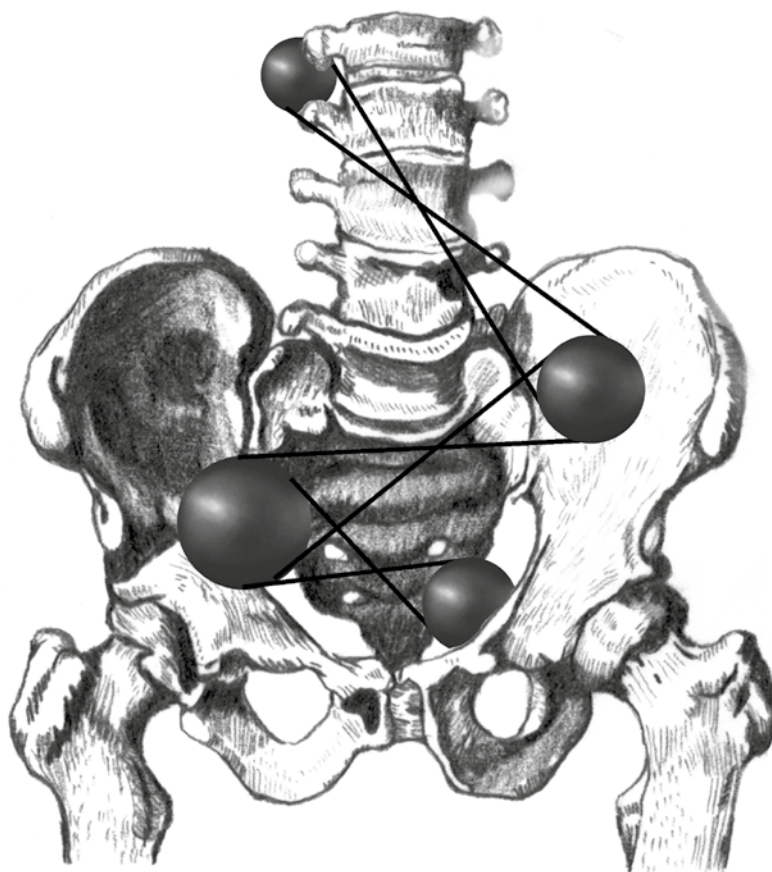
que teve sua origem no movimento fundamental. Ao desenvolver um processo com atores, é natural que o “dançado” possa conter outras qualidades ou expressividades, isso depende da natureza artística de cada ator. Tanto em suas aulas no Estúdio Oito Nova Dança como no trabalho de sua companhia (Cia. Oito Nova Dança), ela nomeia o movimento fundamental como tema estruturante a ser investigado em fluxo de movimento no improviso. Isso fica muito claro no curso que Lu ministrou semestralmente entre 2012 e 2018: Estudos Práticos da Coordenação Motora⁸.

Na etapa 2, a próxima tarefa: vazar ou aumentar de tamanho a experiência do 8 deitado, como se os oitos pudessem reverberar em outras unidades de coordenação. A experiência com espirais se concentra nas cavidades do corpo. Na medida que se pode expandir essas relações, isso significa que esse cavocar ou escavar pode crescer em tamanho interno, e, assim, repercutir na relação com o espaço, esculpindo o espaço fora como consequência. Os atores e atrizes, atarefados com o corpo, potencializam a capacidade de investigar novos modos de existir expressivos ganhando volumes internos, contornos novos. É importante seguir devagar nessa pesquisa de reverberação para investigar o caminho de relação entre as unidades de coordenação; quanto mais consciente o ator ou a atriz estiver sobre os movimentos, ou que unidades estão sendo envolvidas, mais trajetórias do 8 deitado serão descobertos, e agora, sim, podemos reconhecê-los como espirais. Há um esforço do ser em se manter obstinado na investigação das espirais, potencializando em movimento. São infinitas possibilidades que o trabalho com espirais pode sugerir, além de novos fluxos internos dentro do corpo. | T |.

Essa etapa é avançada, mas vale a anotação: buscar investigar oposições. Os oitos podem reverberar em oposições, radicalizando a noção de tridimensionalidade e, por consequência, o volume dos corpos no espaço. Como exemplo, desenhamos a seguir uma possibilidade de trajetória para o enunciado se tornar mais concreto:

8 Até 2018, esse curso era oferecido às sextas-feiras, das 10h às 13h. A partir de 2019, a bailarina mantém o curso, porém radicaliza a pesquisa em imersões em São Paulo e fora de São Paulo, durante um final de semana e com uma carga horária mais extensa, buscando aprofundar conteúdos estruturantes e mergulhos poéticos. O nome do curso neste novo formato é CORPOEMTEIA – pesquisa e criação em dança.

FIGURA 15
Prancha 5. Etapa 2. Do
movimento fundamental
ao movimento vivenciado,
expansão das espirais.
Fonte: Renato Rios.



uma alça do 8 navega por dentro do íliaco esquerdo, volta para o eixo da coluna e escava para dentro da escápula direita, completa a alça passando pelo eixo da coluna, escava por dentro da costela esquerda, completa a alça, passando pelo eixo da coluna, e escava por dentro do íliaco direito, constituindo caminhos cruzados de espirais infinitas e reverberando em movimento. | T |.

Etapa 3

A experiência de aumentar o tamanho do 8 explode para a uma nova fase (etapa 3): investigar através de apoios e, conseqüentemente, por deslocamentos no espaço. Os apoios se constituem em experimentar a transição entre unidades de coordenação tais como: pé ou pés, mãos, tíbia, joelho, pernas, conjuntos de dois elementos de coordenação ou três elementos. | T |. Se algum ator perdesse a qualidade inicial da experiência do 8 deitado, a regra era retomar a experiência em sua coluna e depois prosseguir o trabalho, como podemos notar na entrevista concedida pelos atores Vanderlei Bernardino e Sergio Siviero:

a primeira coisa que eu lembro é quando a Lu [Favoreto] mostra o esqueleto. [...] E as questões do personagem. O personagem [Lhêbediev] é um predador. [...] Veio a imagem do dinossauro. [...] Ele tinha essa ideia de observar para dar o bote. [Faz com o corpo] E isso também tinha uma coisa de vontade e contravontade. [Risos.] Mas a questão da coluna é a base, assim, quando eu perdia a coluna... quando eu perdia a coluna, eu... me perdia. Eu estava sempre tentando voltar para a coluna. [...] Eu tinha um impulso interno do personagem.

Eu lembro do chão [...] 9:51 em cima do bambu, você ia bem do pequeno e ia crescendo, eu lembro que ia crescendo [...] até que subia. (BERNARDINO, 2019)

Eu lembro que a gente subia pela coluna, pela coluna. A coluna movimentava, a gente trazia o bicho, fazendo o trabalho de espiral. Eu lembro que quando eu comecei a fazer [as espirais] apareceu a coluna do gorila [demonstrando no corpo], uma coluna mais reta. (SIVIERO, 2019)

Nota-se que a tarefa constante de cada ator era não perder a consciência do trabalho das espirais na coluna, a ponto de podermos

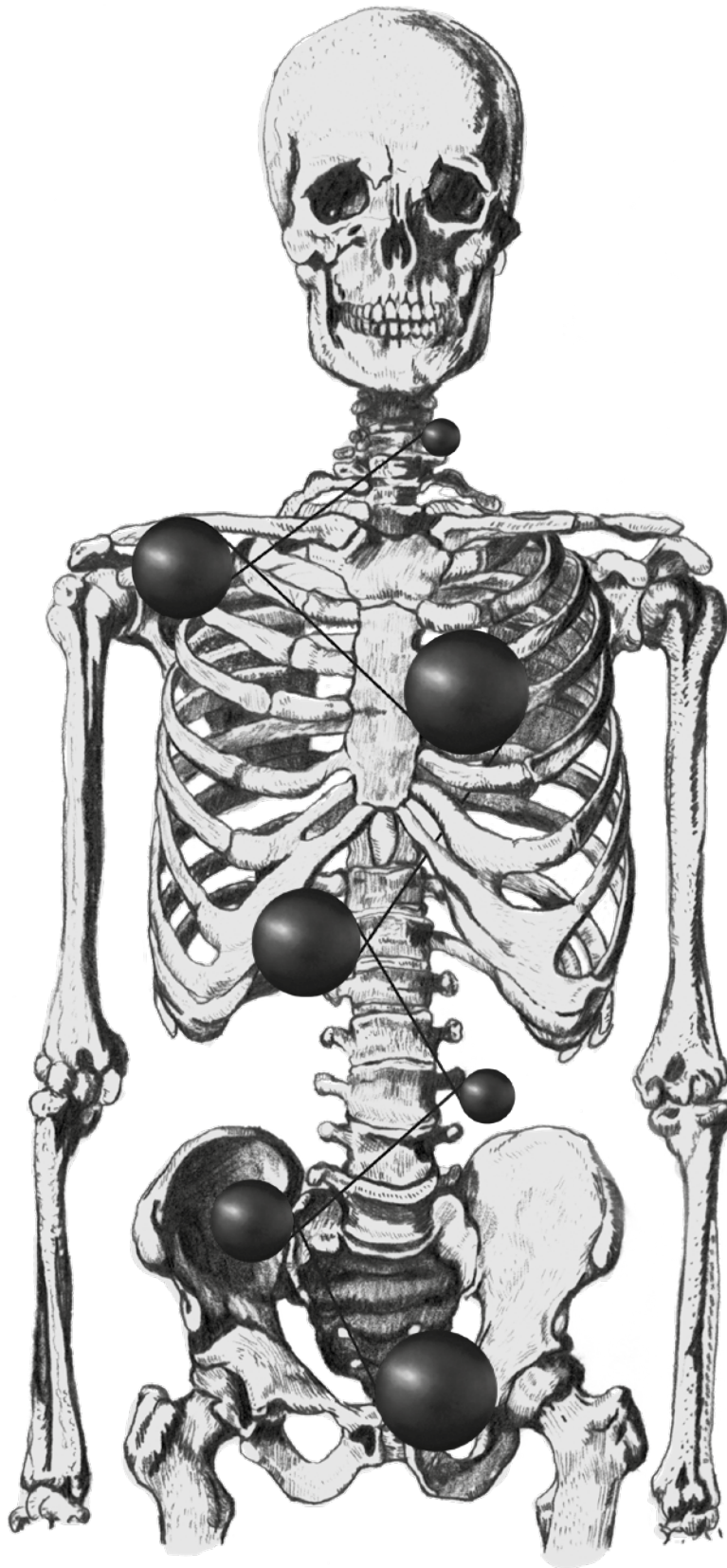


FIGURA 16

Prancha 6. A constituição da trajetória das espirais no esqueleto, com esferas para completar a ideia das infinitas possibilidades de movimento. Diagrama 2. B, A constituição de trajetória das espirais sem esqueleto. Diagrama 1.

Fonte: Renato Rios.

considerar que o movimento fundamental do 8 deitado do sistema cruzado é o princípio da investigação da *animalidade* que se deu como experiência para esta companhia.

Quando todos os atores já estiverem na fase de experimentação dos apoios, pode-se entreabrir os olhos para que os atores cuidem de não esbarrar uns nos outros, mas ainda não é convocada nenhuma relação entre eles, ainda estamos em uma investigação individual. | T | . Nessa fase, para alguns atores as espirais podem explodir como experiência se movendo nos três planos: baixo, médio e alto.

Então, eu fui criando essa metodologia, etapa 1, etapa 2, etapa 3, dentro do meu caos e das minhas incertezas todas, eu fui tentando organizar. E aí tem o 8 fundamental, etapa 1, aí 8 que chega nas cavidades do corpo todas, etapa 2, o 8 na etapa 3 é quando vai pro espaço e me faz deslocar, mas as três etapas se contêm, fui criando uma metodologia para fazer o outro experimentar, os bailarinos da companhia, eu comecei com os bailarinos. (FAVORETO, 2018. Entrevista a Luah Guimarães)

Nesse trecho, a bailarina sintetiza sua metodologia da práxis do sistema cruzado dividindo-a em três etapas: a primeira etapa é dedicada à prática do 8 fundamental; a segunda etapa se desenvolve a partir da experimentação do 8 fundamental nas cavidades do corpo; e, por último, a terceira a prática explora o espaço. É importante reconhecermos que, durante o processo de criação do espetáculo, as etapas 2 e 3 propostas pela bailarina para mobilizar o movimento dançado não foram tão aprofundadas do ponto de vista motor, talvez porque essas etapas fossem muito avançadas para um coletivo que estava se iniciando nos princípios da Coordenação Motora. Ainda que tenhamos, como atores, vivenciado todas as etapas, não tínhamos uma consciência plena dos aspectos mecânicos. A etapa 2 significaria uma concentração nas unidades de coordenação do ponto de vista interno e mecânico, como Favoreto se refere às cavidades do corpo e suas articulações, e, na terceira etapa, o trabalho explode para apoios e deslocamentos no espaço, escavando o espaço interno e esculpindo o “cavocar dentro” no espaço externo.

III.3 Xamar o animal

O nexu do corpo cênico é o fluxo.

FABIÃO (2010)

A prática como o sistema cruzado investiga uma dinâmica de construção ininterrupta através do fluxo, capaz, mais para a frente, de instaurar novos modos de interação no tempo e no espaço. Observando o meu trabalho como atriz, percebo que quando o território da fisicalidade do ator está em fluxo, “quente”, o trabalho de investigação precisa começar. Após a experimentação da terceira etapa de trabalho, que explora o espaço, o ator se encontrava em estado psicofísico latente para iniciar sua busca sobre a *animalidade*. Então, Lu Favoreto convoca os atores e atrizes a “xamarem” o animal, como me refiro a esse procedimento desde 2018.

O ator deve manter o trabalho com o 8 deitado, com as espirais, e só assim estará trabalhando ativamente com o que Favoreto nomeia movimento vivenciado. Alguns podem já estar em uma etapa adiante no movimento dançado. Nenhum ator deve pensar de antemão qual animal vai convocar para o seu trabalho, mesmo que, nesse momento, como aconteceu no ensaio de *O Idiota*, as atrizes e os atores já sabiam qual era o seu personagem e todos já estava à flor da pele com a leitura do romance e com as particularidades de seus personagens. A partir do trabalho prático com o 8 deitado, das experiências que cada um investiga, Favoreto direciona sua condução para que cada ator comece a escavar dentro de sua própria estrutura física a estrutura óssea de um animal. E assim se inicia a aventura dessa investigação: a partir de si mesmo, para encontrar a *animalidade*.

É realmente um “xamado”, a sensação de escavação permanece, é como se eu estivesse navegando para dentro de mim e escavando para dentro de mim, escavando e aterrando para uma espécie de reconhecimento de um novo território, mas em movimento. Alguns lugares de aterramento você era convocado a respirar, a buscar uma vocalidade que poderia ser um grito, uma dor, um urro. Como se aquele espaço novo dentro de você fosse vazio e

você também precisasse encontrar o som que aquela caverna ressoa. Como atriz você precisa ir, seguir sua intuição, não boicotar nada, só seguir o fluxo, a busca inconsciente. Você se lança em diferentes escavamentos como se os focos pudessem mudar, mas o que tiver que ficar forte, você mesmo percebe que precisa retomar, porque você quer retomar, porque foi forte para você. O fluxo e o caminho importam. É a memória impressa de uma trajetória física. O trabalho é forte, intenso, árduo e cansa. Cansa não, consume. O corpo da atriz sofre o corpo do animal. Então não posso abandonar, não posso desistir, mas posso experimentar o pequeno pra fazer durar o trabalho. Onde começa, onde é o início de tudo? E nesta investigação eu fico um tempo: no batimento do animal, a frequência dele. O pneuma. (GUIMARÃEZ, 25 jan. 2019, 12h35)

No caso desse espetáculo, *O idiota*, tínhamos Otávio Ortega como diretor musical, e no momento em que Lu começava a transição entre a prática e o “xamar os animais”, Otávio começava delicadamente a tocar algum tipo de percussão. A percussão colabora fortemente, impulsionando o fluxo dos atores, retirando a racionalidade e convocando a busca inconsciente na criação. Otávio regia oferecendo sugestões, através de diferentes andamentos que davam base rítmica para a entrega dos atores à investigação.

Havia uma tarefa que os atores deveriam executar ao final da sessão “xamar o animal”. A partir da fisicalidade vivenciada, os atores criavam uma síntese do material, na forma de uma célula de movimento que, mais tarde, nomeamos como a matriz de movimento que materializa o encontro ator/animal/personagem. É absolutamente subjetiva a investigação da fisicalidade da *animalidade*, como podemos notar no trecho citado acima, mas podemos reconhecer algumas etapas comuns entre os atores e as atrizes cuja ordem não é preestabelecida.

1. Há um momento de abrandamento no ritmo e quietude, como se cada ser se recolhesse na escuta interna de sua própria estrutura. Era muito comum os atores e atrizes fecharem os olhos nesse momento.
2. Logo em seguida, um novo momento se inicia em que cada ator segue investigando um novo fluxo de fisicalidade e testando caminhos internos de movimento. Testam repetições

de possíveis trajetórias internas físicas, e em todos aparecia a busca pelo movimento escavado para dentro de si mesmo, que reverberava na transformação do eixo da coluna de quase todos os atores.

3. Surge um outro momento, em que o ator experimenta deslocamentos, que podem acontecer com as fisicalidades investigadas ou não, ou seja, são simplesmente deslocamentos.
4. Em outra etapa o ator convoca a respiração, investigando as vocalidades, ainda que na forma de uma sonoridade advinda do animal.
5. Todas as atrizes e os atores se encaminhavam para repetir matrizes físicas que foram significativas para eles, talvez em busca da síntese, na forma de uma célula de movimento.

Diante dessas etapas, é possível imaginar que a sala de ensaio, depois de um período de investigação, era povoada por um caos animalesco. E que, de caos em caos, era natural que os atores se contaminassem pela pesquisa do outro ator. Mas, nessa etapa em especial, dedicada ao nascimento da *animalidade* de cada um, em nenhum dos processos experimentamos a relação entre os atores. Preservamos a natureza individual da investigação de cada um na relação espaço-tempo. As relações entre os parceiros vão se iniciar idealmente por volta do terceiro encontro/ensaio.

III.4 O batismo do animal

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço.

FABIÃO (2010)

Ao final dessa sessão, formamos uma roda com todos os integrantes presentes no ensaio para testemunhar a célula de cada ator, sem pararmos ou esfriarmos os corpos. Nomeamos essa prática de “batismo do animal” porque consiste em uma “publicação”, através de

movimento das matrizes físicas investigadas⁹ e diante dos parceiros de trabalho. Cada ator e cada atriz teve seu tempo solitário para invadir o centro da roda e apresentar sua *animalidade*, e somente ao final da vivência de cada um é que poderíamos abrir para uma conversa.

Ao presenciar o depoimento em movimento de cada animal, é possível reconhecermos características comuns, que foram investigadas pelos atores durante a vivência em roda, apesar das diferenças de formações entre eles.

Antes de entrar na roda o corpo dos atores e das atrizes estava ou em prontidão, ou em descanso após longo trabalho que havia acabado de acontecer, mas todos estavam à espreita do que poderia surgir do parceiro que entrasse na roda. À medida que o ser decide que chegou a hora de entrar na roda, imediatamente ele aciona algo interno, e seu corpo se altera na relação tempo e espaço. Ou seja, era clara a transformação do corpo na forma, no andamento e, consequentemente, a transformação da respiração; geralmente percebíamos um corpo entrando para algum lugar interno – alguns atores fechavam os olhos no início, talvez para fortalecer a recuperação da experiência. Percebemos também que alguns atores começam a desenvolver seu material no plano baixo, a cabeça pendendo para baixo, ou numa espécie de enrolamento do eixo da coluna vertebral. O enrolamento da coluna vertebral sugeriu, em alguns casos, um momento de escuta interna, buscando resgatar as origens de sua investigação na *animalidade*. O fato nos faz afirmar que cada ator precisou religar alguma coisa interna para que alguma coisa surgisse naquele momento de vivência na roda, revisitando sua experiência na investigação individual anterior.

Esse caminho interno psicofísico se apresentava como gesto expressivo, resultando em esboços de matrizes físicas ou células de movimento, mas, mesmo ainda na condição de esboços em investigação, cada corpo apontava uma trajetória interna de movimentos da estrutura óssea da *animalidade* a partir de sua própria estrutura óssea, bem como um fluxo desse caminho, fisicalizando qualidades

9 No curso Estudos Práticos da Coordenação Motora, que Lu desenvolve desde 2012 no Estúdio Oito Nova Dança, ela nomeia esse momento de *depoimento de movimento*. Participei de um semestre em 2013 e 2017.

rítmicas, andamentos, vetorizações e deslocamentos particulares de cada intérprete, que transformavam sua estrutura física corporal humana. É o que podemos notar no depoimento da atriz Sylvia Prado:

No meu caso foi a girafa que tinha um pouco da minha languidez, assim, da minha estrutura óssea, da minha altura, e que foram encaminhadas para a Lisavieta, mas foi uma *fusão*, que também eu acho que era um caminho interessante da *fusão*. O que no meu corpo tinha a ver com a Lisavieta, o que no meu corpo tinha os traços desse animal e que era possível usar na personagem da Lisavieta e também era uma maneira de tirar de mim as informações, os vícios, os registros físicos que não tinham a ver com essa personagem. (PRADO, 2019, grifos meus)

Importante ressaltar que a atriz se refere à fusão como a constituição de uma matriz a partir de si mesma, e não à criação de uma outra figura distante de suas características físicas. Tal observação segue ao encontro dos esclarecimentos de Lu Favoreto em entrevista concedida a mim, quando afirma que no trabalho dessa companhia, e em suas próprias pesquisas, a *animalidade* “[...] é uma linha de desfiguração em constante refiguração, não é uma outra figura”. E insiste na manutenção dos traços humanos do corpo da atriz, reafirmando: “não era uma outra figura, não era sair da figura humana e entrar numa figura” (FAVORETO, 2018, entrevista a Luah Guimarães).

Outra característica comum, e que nos chama a atenção até hoje, é que apesar das matrizes ainda se apresentarem como esboços, a frequência de cada animal já se mostrava impressa no corpo do ator vibrando como uma pulsação, como se fosse o batimento cardíaco do animal, o *pneuma*¹⁰, ou o espírito ou a alma – o que nos fez compreender que a frequência, como vibratilidade, conectava corpo, mente e espírito.

Durante o batismo cada intérprete desenvolvia os seus movimentos, testava deslocamentos ainda no que chamamos de publicação e, sem que ninguém pedisse, o ator, operando a matriz de movimento do animal, se colocava em comunicação com todos ou

10 *Pneuma* é uma palavra em grego antigo que significa respiração, espírito, sopro vital ou força criadora.

FIGURA 17
Lucia Romano na
animalidade para o Coro
da Besta Lhêbediev.
Fonte: Cacá Bernardes.

FIGURA 18
Silvio Restiffe
como Gânia.
Fonte: Cacá Bernardes.

alguém em especial. Como se a *animalidade* nos sugerisse a busca por alguma sobrevivência e nos empurrasse para uma comunicação, a percepção é de que essa comunicação surgia da necessidade vital de sobrevivência do animal, e não do fato de que o processo em teatro precisa comunicar, o que nos leva a afirmar que a *animalidade* forja no ator a necessidade de comunicar-se e, portanto, de agir. Como consequência dessa necessidade de comunicação, o olhar dos atores se apresentava completamente alterado na execução de suas matrizes de movimento, transformando a qualidade de endereçamento dos atores em sua comunicação e relação com o outro. Cabe aqui a observação de que a relação com o outro em roda não pressupõe a resposta do parceiro.

Muitas vezes a *animalidade* se apresentou no corpo dos atores de forma híbrida, como, por exemplo, um animal pré-histórico ou irreconhecível como uma única espécie. O animal podia nascer com rastros de asas, rabos, patas batendo no solo, braços erguidos para cima, metade um animal, metade outro, ou coceira nas mãos, ou sons, como nos diz o depoimento do ator Silvio Restiffe:

o rato, o rato era o meu bicho. Eu tinha uma coisa que veio que era a coceira das mãos que tinha a ver com dinheiro, eu ficava coçando as mãos e tinha também aquela coisa na boca, meio de rato (faz sons de seu animal) e percursos escusos. Esconderijos, caminhadas meio rápidas e tudo isso depois de fazer essa sequência primeira no chão, Béziers, [...] Aí evocava os bichos. (RESTIFFE, 2019)

Por vezes chamou nossa atenção a relação entre a *animalidade* e o humor que aparecera a partir das repetições das matrizes, da vocalidade e, especialmente, na qualidade de relação da comunicação, de endereçamento que a operação com a *animalidade* provocava no trabalho psicofísico do intérprete. Não estou me referindo a um humor banal, do tipo “Ah, que animal engraçado”. Mesmo porque não era claro de imediato o animal que cada ator havia escolhido, o que aparecia era a natureza animal impressa no corpo daquele ator ou daquela atriz, e o humor nascia da manipulação que o intérprete concretizava a partir da relação tempo-espço, ou seja, durante a experimentação da *animalidade*.



O tempo interno do ator que estava no centro da roda se alterava porque ele estava em ação, e a percepção do tempo para quem se colocava no centro da roda era totalmente diferente da sensação de tempo de quem estava de fora, ou seja, na recepção. O trabalho solicitava um esforço atroz do intérprete porque ele sabia que precisava “publicar”, ou seja, era preciso atravessar novamente as matrizes físicas que foram muito importantes para ele diante dos seus parceiros e, ao mesmo tempo, como ele estava experimentando de novo, deveria estar atento às novas possibilidades e dificuldades ao retomar as matrizes. Era muito comum descobrir novos detalhes durante o trabalho em roda, diante de todos. Esse processo funda o eixo batismo/comunicação, pois, até então, os intérpretes encontravam-se num processo individual de investigação, e somente a partir do batismo a pesquisa se tornava pública ou coletiva.

À medida que cada intérprete decidia que sua publicação em roda havia terminado, era possível perceber que aquele ser havia parado de acionar a operação, e o corpo imediatamente retornava para a sua estrutura física normal, de modo que era muito comum uma sensação de alívio, de bom humor e, ao mesmo tempo, uma espécie de embaraço. Nos parece que, de alguma maneira, ele havia se transfigurado diante de todos, revelando intimidades recém-descobertas, e toda a equipe, a partir daquele momento, conhecia sua estranheza animal.

Havia ainda uma etapa de conversa, logo após a roda, que possibilitava a cada ator e atriz escutarem a percepção dos colegas sobre sua apropriação e sua comunicação. As leituras surgiam a partir das características psicofísicas apresentadas na relação espaço-tempo, ou seja, a partir dos elementos já citados anteriormente, a saber, o ritmo impresso, a utilização do espaço, as vetorizações e deslocamentos no espaço. A conversa nunca perpassou por observações relacionadas à gênese psicológica do personagem, e o cerne da análise era o ponto de vista psicofísico e, portanto, o que estava em jogo naquele momento era uma análise psicotécnica que colaborasse com elementos para o reconhecimento dos próprios intérpretes. É claro que a relação entre a descoberta da *animalidade* e suas conexões com os personagens era observada, mas como uma primeira camada de aproximação entre ator e personagem, pois sabíamos que ainda havia muito caminho a ser trilhado nas próximas investigações.

III.5 A *animalidade* em operação no processo de ensaio

Começávamos os ensaios seguintes com um aquecimento de corpo ou voz. Na época desse processo de criação de *O Idiota* (2009-2010), ainda separávamos os dois trabalhos – corpo e voz – no que diz respeito à preparação dos atores. A partir de 2015, as duas preparadoras, Lúcia Gayotto e Lu Favoreto, desenvolveram um aquecimento único para corpo e voz que praticamos no início dos ensaios e antes de cada apresentação dos espetáculos *Na selva das cidades – em obras* e *Dostoiévski-trip*.

A função de Lu Favoreto nos ensaios seguintes era realizar uma leitura do material de cada ator em movimento, apontando as vetorizações no espaço, os tempos de cada um, os impulsos, onde se iniciava o movimento, as possíveis fragmentações que poderiam ocorrer na matriz de movimento proposto. E cada aspecto físico apontado significava um investimento maior de cada ator em sua *animalidade*. Utilizando o próprio vocabulário da Coordenação Motora, ela ainda se aventurava, dependendo do ator, a nos mostrar se estávamos usando mais o sistema cruzado ou o sistema reto, ou os dois juntos. Favoreto atuou como uma parceira atenta e obstinada, para que não abandonássemos nenhum detalhe do movimento.

Observava que ainda era necessário um investimento para que atores e atrizes apurassem a frequência da *animalidade*, estudando-a nos ensaios sob vários pontos de vista: como a frequência se iniciava?; em que parte do corpo?; qual era o ritmo dela?; seria possível desenhar a frequência com as mãos?; ela alterava a respiração?; que apoios físicos a frequência requisitava?; seria possível expandir a frequência para outras parte do corpo?; por onde a frequência poderia vazar para fora de seu centro, aparecendo no corpo como uma sobra, um rastro?; qual era a relação entre a frequência e as gradações das porcentagens? Sabemos que frequência é o caráter daquilo que acontece muitas vezes, ou seja, o número de vibrações por unidade de tempo que caracteriza um fenômeno, entendido nesse processo como o início do movimento. Podemos concluir, então, que há uma estreita relação entre movimento e vibratibilidade; assim, a frequência é a característica vibrátil do início do movimento.

A fonoaudióloga Lúcia Gayotto também iniciou suas práticas convocando os atores a investigarem uma espécie de “nascimento vocal” para essa matriz de movimento descoberta por cada ator. Através da *animalidade*, os atores sentiram-se livres para investigar todo tipo de sons que o animal pudesse sugerir, até onomatopeias, e, aos poucos, fomos investindo em alguns pequenos trechos de texto. Gayotto nos encorajava a buscar novos timbres e ressonâncias de acordo com a trajetória interna, descobertas que a matriz de movimento desenhava internamente no corpo, e propôs sessões individuais com cada ator e atriz para incentivar as descobertas. As perguntas para a vocalidade eram muito parecidas com as perguntas geradas para investigar a frequência do animal, e Lúcia trabalha com quatro eixos: consciência do aparelho fonador; consciência da coluna de ar desde o diafragma até o aparelho fonador; ressonância e timbres; e análise de texto.

O processo demandava a troca semanal entre Cibele Forjaz, Lu Favoreto e Lúcia Gayotto; esses encontros foram fundamentais para uma direção conjunta e se tornaram uma prática entre as três artistas para refletir o trabalho atoral, criando uma função na companhia que se ocupa da pedagogia do ator. O tempo todo estavam articulando procedimentos para que o processo do ator se desenvolvesse integrado.

Nessa época, após o aquecimento do corpo ou de voz, o procedimento da *animalidade* era vivenciado todos os dias pelos atores como uma espécie de treino. E, nos ensaios seguintes, fomos aprofundando a experiência na *animalidade* através do exercício diário de retomada dos animais, investigando potencialidades das células de movimento, pesquisando a frequência do animal, constituindo um espaço de descoberta e treino das relações entre os personagens. Além disso, todos os dias de ensaio, Lu Favoreto ou a diretora Cibele Forjaz, ou seu assistente na época, Ivan Andrade, faziam os atores experimentarem a *animalidade* através da gradação de suas potências.

Por diversas vezes, ensaiávamos a matriz de movimento em gradações ou porcentagens que variavam de 10% a 100% animal, que funcionava para os atores como um treino, uma investigação da nossa capacidade de ampliarmos o vocabulário expresso sobre

FIGURA 19
Sergio Siviero
como Ragôjan.

Fonte: Cacá Bernardes.

FIGURA 20
Vanderlei Bernardino
como Lhêbediev.

Fonte: Cacá Bernardes.

a matriz. Por exemplo, 10% do animal para fora significava 90% do animal dentro, vibrando internamente, e assim estabelecemos a relação entre frequência ou vibração da *animalidade*. À medida que diminuíamos a porcentagem do trabalho com o animal para fora, este ia submergindo dentro do corpo do ator, e restava algum detalhe que se expressava externamente, como um gesto, um rastro animal que escapava de dentro para fora como consequência da manutenção da vibração interna. Em oposição, 90% do animal para fora e 10% para dentro significava o acontecimento de uma matriz de movimento mais em direção à dança, que foi muito usada no espetáculo principalmente nas fendas subjetivas¹¹.

As gradações se tornaram uma gramática do espetáculo, e a cada cena os atores recebiam uma tarefa da direção sobre como operar a gradação com a *animalidade*. O ator Sergio Siviero, descreve claramente como estava o tempo todo na cena operando o procedimento.

Era muito legal porque [...] depois no espetáculo a gente ia graduando... o Ragôjan era o gorila, mas ora ele se comportava como chipanzé, ora ele se comportava como orangotango. Tinha qualidades diferentes. E era muito legal porque tinha momentos que era muito interno, que era como fluxo, mas era como aquela concentração, aquele olhar de gorila que espera o momento e depois sai correndo atrás do... ele fica acumulando aquela energia, fica acumulando aquela energia e depois [faz com a voz e com o corpo a matriz física e vocal do Râgojan – o gorila batendo no peito]. Sabe quando o gorila sai correndo no meio da mata para espantar o inimigo. Para combater. O animal ficava no psicológico também, não ficava só no físico, no corpo. Ele ficava na assistência ao psicológico. Aquele animal ficava efervescendo dentro de você para num momento de explosão você ter ele. Eu lembro muito daquela cena [A casa do irmão], a cena da mesa, o espelho d'água, do começo do segundo ato com Míschkin. Tudo era pequenininho, a mesa era pequenininha, mas a gente ficava com tudo contido ali, mas tinha uma fúria interna, uma vontade de pegar a faca. Era a cena da faca. Era o primeiro impulso de ele matar o Míschkin. (SIVIERO, 2019)

11 Do ponto de vista da narrativa, são mudanças abruptas, para dentro da subjetividade das personagens, e, assim, criam um outro plano na narrativa.



III.6 Opus 3 da atriz: Nastássia Filípovna – o trabalho da atriz sobre si mesma

A CASA DE NASTÁSSIA FILÍPOVNA |

A RAIZ ABISMAL DA FLOR DA ESTEPE

A “casa” de Nastássia Filípovna é na verdade a sua *garçonnière*, comprada e sustentada por Tôtski, primeiro seu tutor, depois seu amante e agora seu vendedor. O que de fato aconteceu entre eles? Qual é a origem pudica e dolorida dessa flor da estepe?

TÔTSKI (*em versão rodriguiana*) – Quando a minha Nastássia tinha doze anos de idade, era uma moçoila assim muito dócil. Filha mais velha de um fazendeiro das minhas terras. Esse, aliás, era um sujeito tão azarado que cada nova desgraça sua virava a chacota da aldeia. Um dia, depois de vinte anos de angústia, conseguiu finalmente pagar todas as dívidas da família colocando a fazenda no prego. Ficou tão feliz que resolveu tomar um pifão homérico. E sabe o que aconteceu? No mesmo dia a fazenda toda pegou fogo. Só sobrou o estábulo... Ele não teve dúvidas – enforcou-se no estábulo. Encontramos o velho ali, pendurado no meio de um churrasco de cavalos. Esse foi o pai da minha Nastássia Filípovna: uma grandíssima piada. Então é claro que adotei a menina. Uma dúzia de aninhos... O senhor sabe o que é uma moçoila de doze anos, que está prestes a ter as primeiras regras? Eu lhe dei de um tudo: uma pianola, uma biblioteca cor-de-rosa, muitos quadros, pincéis, lápis de cor, e até, imagine, um cachorrinho de caça... Instalei Nastássia morando com uma governanta e uma criada de quarto numa datcha bem ao sul de Moscou, que tinha um nome bíblico: Aldeola das Delícias. De vez em quando eu escapava de Petersburgo e passava uns meses na Aldeola das Delícias, vendo desabrochar a minha flor da estepe. Mas um belo dia correu a notícia de que eu iria me casar com uma grã-fina de Moscou. Era só um boato, mas o boato chegou à Aldeola das Delícias como fato consumado. Essa moçoila – essa mulher, essa fúria – viajou até aqui, invadiu o meu apartamento e declarou que sentia por mim o mais profundo desprezo, que tinha nojo de mim, mas que mesmo assim não admitiria casamento nenhum, nem por uma hipótese. “Não é por ciúme, é só pra eu poder rir na tua cara, Tôtski, só por isso, porque agora eu também quero o direito de dar risada!” Essas palavras ainda batem fundo aqui, ó... Durante dezoito anos eu fiz tudo por essa mulher, tudo!, e agora, só porque chegou a minha hora – a idade verdadeira: cinquenta e cinco anos –, e preciso, como se diz, “arrumar a casa”, me casar, enfim, com uma pessoa decente, que não me torture, que tome conta de mim, ela me chantageia a todo o instante,

como se eu fosse o culpado de tudo, como se eu fosse o canalha do pai que trai a filha. É debaixo das flores que a cobra faz o ninho. Provocação: qual seria a versão da mesma história na voz de Nastássia Filípovna? O que terá ela vivido para explodir como explode na sua festa de aniversário de vinte e cinco anos, deixando que a negociem por um dote de setenta e cinco mil rublos? Ela é ou não é afinal uma “mulher de vida fácil”, como dizem as más línguas? Embora desfrute da *high society* que Tôtski lhe proporciona, tem simpatia pelos vagabundos, como Fierdíchenka, um dos “palhaços” principais do *petit-jeu* que ela promove na sua festa. É uma mulher loucamente apaixonante, que seduz e conduz ao abismo, a mulher fatal por excelência. É ao abismo que ela joga todas as joias que lhe dão, como vai jogar à fogueira os cem mil rublos que Ragôjan lhe traz, numa tentativa de arrebatá-la para si da negociata tramada por Tôtski e o general Iepántchin com o objetivo de cedê-la a Gánia. Como vai jogar ao abismo os amores dos homens que a amam: Míchkin (paixão-compaixão) e Ragôjan (adoração incondicional). Como, afinal, vai jogar-se ao abismo de si mesma. [...]

O coração da festa de Nastássia Filípovna é a decisão que ela tem que tomar: casar-se ou não com Gánia? [...] Nastássia delega a Míchkin a questão: “Devo ou não casar-me com Gánia?” E Míchkin diz não. Ele, Míchkin, declara-se capaz de amá-la mesmo sem dote, mesmo sem dinheiro. Num grande lance melodramático, descobre-se que Míchkin, na verdade, é herdeiro de uma respeitável fortuna. Nastássia, embora deslumbrada com a pureza desse amor – límpido e agora endinheirado –, escolhe ir com Ragôjan, que lhe traz, para competir com o dote oferecido por Tôtski, cem mil rublos embrulhados em jornal. Mas, antes de partir com Ragôjan, Nastássia Filípovna lança esses cem mil rublos na lareira e anuncia a Gánia: “Se você meter a mão no fogo e tirar o pacote da lareira, os cem mil rublos serão seus”. Gánia desmaia de indecisão. Nastássia foge com Ragôjan, e Míchkin corre no seu encalço.

A festa de Nastássia Filípovna, portanto, está sob o signo da *beira* do abismo, na qual ela dança inspirada pelo fogo e pela champanhe. Fim do dia que começou no alvorecer nebuloso do trem Petersburgo-Varsóvia.

(NIKITIN, em MUNDANA COMPANHIA, 2008/2009)

Essas provocações, escritas por Vadim Nikitin no *Roteiro de Umbrais e Lugares* durante o processo de pesquisa, serviram como um percurso de questões para investigar, na sala de ensaio.



No romance, antes de Nastássia Filípovna aparecer, o narrador e todos os personagens que surgem constroem uma certa imagem dela, ora como a de uma beleza descomunal, misteriosa, ora como “uma esfinge difícil de decifrar”, ora “como se ela tivesse uma pedra em vez de coração e os sentimentos houvessem secado e se extinguido de uma vez por todas” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 67), ou, ainda, como “uma serpente sob flores” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 39). A descrição da beleza da personagem sempre me incomodou, e eu estava certa de que se escolhesse apenas o caminho da beleza não conseguiria aprofundar a criação desse personagem. Minhas inseguranças gritaram dentro de mim, pois não chegaria jamais perto da beleza descomunal descrita no romance. De alguma maneira cheguei a uma formulação, para mim, de que a beleza por si só não bastava, que precisava encontrar algo por dentro desse tema. Precisava identificar algo profundo, um aspecto que fosse incontrolável em Nastássia Filípovna.

Outra perspectiva que se apontava para mim: Nastássia havia perdido a mãe durante um incêndio em sua própria casa, seu pai enlouquece com a notícia e morre, um mês depois da tragédia. Sobrevivem Nastássia com 6 anos e sua irmã com 5 anos, que falece logo depois, de coqueluche. Considerei que, a partir desses acontecimentos, deveria haver nela um instinto de sobrevivência, uma espécie de força vital, pois, no romance, sempre que algum acontecimento envolvendo Nastássia é narrado há algo de explosivo, quase destruidor em seu comportamento. Então, sem que eu escolhesse *a priori*, as investigações práticas com o sistema cruzado, 8 deitado, que forjaram a base técnica da *animalidade* me encaminharam para a descoberta de uma matriz de movimento muito estruturada em espirais, o que sugeria que estava trabalhando com uma serpente. Como consequência da vivência das espirais, nasceram movimentos de oposição, gerando movimentos na coluna, na cabeça, que incluíram o olhar, e dessa fisicalidade acabou surgindo o caráter sedutor na composição de Nastássia Filípovna.

Segundo *O livro dos símbolos* (MARTIN, 2012), a imagem da serpente é sempre vista “como força de vida primordial”, “emergindo das águas primordiais com movimentos em ‘S’, espiralando ou

FIGURA 21
Objeto-luz. Uma casa de papelão que queima na lareira durante o monólogo de Tôtski. Foi uma tradução pela equipe de arte para um workshop do ator Luís Mármora.
Fonte: Cacá Bernardes.

FIGURA 22
Festa de aniversário de Nastássia Filípovna. Ela relembra sua origem, e a memória do incêndio, onde perdeu sua mãe.
Fonte: Cacá Bernardes.

enrolando-se sobre si mesma”. Associa-se esse animal “aos aspectos da natureza relativos à morte ou à psique instintiva”.

Entre 1995¹² e 1996 eu havia estudado na Escola do Movimento de Ivaldo Bertazzo, onde a Coordenação Motora é uma das linhas mestras fundamentais para a reeducação do movimento, o método Ivaldo Bertazzo¹³. Na escola de Ivaldo, contudo, trabalhei o 8 deitado sempre com o corpo na vertical, em pé, porém toda a vivência do sistema cruzado no chão fez muito sentido interno, como se meu corpo reconhecesse esse caminho como memória. Nunca havia trabalhado o 8 deitado com o apoio do chão e do bambu, como fiz posteriormente na prática conduzida por Lu Favoreto e a colaboração com o chão e o bambu como dois elementos funcionais facilitou para mim a percepção do movimento fundamental do sistema cruzado e, à medida que a vivência se intensificava, por consequência observava que o fluxo se estabelecia. Compreendi com o corpo o caminho que as infinitas espirais internas poderiam produzir, e a condução de Favoreto estimula a descoberta de um caminho próprio de improvisado, a partir de si mesmo e da percepção das relações entre as unidades de coordenação¹⁴ em deslocamento (pés, pernas, mãos, braços, escápula, íliaco e tronco). Vivenciar dessa maneira o sistema cruzado significou encontrar um caminho para dentro de mim mesma com as espirais.

12 Havia feito aulas tanto com Ivaldo como com Mônica Monteiro. Na escola do Ivaldo fiz o módulo da bacia do curso de Coordenação Motora. E participei do espetáculo pedagógico, no Sesc Pompeia (8, 9 e 10 de dezembro de 1995). O espetáculo foi construído especialmente para recepcionar a fisioterapeuta Godelieve S. Dreyfuss, que veio ao Brasil para o lançamento da publicação de seu livro sobre o método GDS, *As cadeias musculares*. Ela ministrou palestras nas mesmas datas do espetáculo no Sesc Pompeia. Em 1998 criei a personagem Laura Wingfield, de *A margem da vida*, dirigido por Beth Lopes, numa produção de Regina Braga. Toda a composição da jovem Laura foi baseada empiricamente no método GDS.

13 Ivaldo Bertazzo estuda o movimento há mais de quatro décadas e busca repertório nas mais diversas culturas, principalmente da Ásia. O método que leva seu nome se baseia na retroalimentação somática, ou seja, como os gestos e atividades cotidianas podem colaborar para um envelhecimento íntegro. O Método Bertazzo de Reeducação do Movimento explora o alinhamento das articulações, o gesto e a expressão individual por meio de recursos simples como escovas, bolas e bastões, utilizados para provocar estímulos neurológicos e movimentos conscientes. O Método Bertazzo de Reeducação do Movimento traz visões importantes de Eric Weil, Charrière, Schrot, Kabat, Mézières e M. L. Metayer. O método GDS e os princípios da Coordenação Motora de Piret e Bézières, mestres que Bertazzo trouxe a São Paulo na década de 1980, também permeiam os conceitos. A Escola do Movimento se localiza em Perdizes (SP), oferece cursos de formação no Método Bertazzo e aulas regulares ministradas pelo mestre.

14 “A unidade de coordenação é um conjunto formado por dois elementos rotatórios capazes de girar simultaneamente em sentidos opostos.” (BOGÉA, 2007)

Esse caminho interno, essa direção da escavação para dentro de mim mesma, ao mesmo tempo que entra também reverbera para fora, imprimindo outras proporções de contornos no espaço. Essa conquista do fluxo da trajetória da matriz de movimento, relacionando esses espaços internos ao espaço cênico, compreendendo as vetorizações possíveis na relação com espaço, resultou para mim na forma da *animalidade* em movimento nesse espaço; ou seja, movendo a arquitetura do corpo em relação à arquitetura do espaço da cena e das inter-relações com os outros atores. Portanto, como atriz, o encontro com Lu Favoreto representou o retorno aos princípios da Coordenação Motora como lugar possível e concreto de pesquisa. Finalmente – essa era minha impressão –, havia encontrado uma parceira, no teatro, que poderia analisar as matrizes físicas que apresentava no processo criativo, dentro do campo de uma organização psicomotora e que resultava em uma organização mais clara no processo de criação da atriz. A leitura do material significava a possibilidade de encontrar os apoios necessários, a consciência das vetorizações e, o mais importante, a obstinação em manter o trabalho em constante movimento de investigação e, portanto, vivo, não fixado ou cristalizado numa única forma. Ao mesmo tempo que o movimento entra para dentro, precisa encontrar um caminho para fora, e acredito que esse trânsito entre o dentro e o fora é o princípio da operação com a *animalidade* na mundana companhia, ou, como Favoreto relata no seu depoimento, “esse cavocar de dentro que faz também a pessoa esculpir o espaço fora, ela esculpe dentro, ela cavoca dentro e esculpe fora”¹⁵.

Durante o processo de criação de Nastássia Filípovna desenvolvi uma matriz de movimento utilizando o sistema cruzado e a experiência com espirais. Porém, no primeiro dia de contato com a *animalidade*, no processo do batismo do animal, foi necessário tomar coragem e sintetizar em uma célula de movimento. A matriz de movimento era simples, uma espiral horizontal iniciada no meu coração, do coração escavava um desenho por dentro da minha coluna como que desenhando internamente e externamente o

15 Para esse trecho da entrevista, ver descrição da prática do sistema cruzado, no final da primeira etapa, na seção 3.2.

número 8 deitado, ou seja, o símbolo do infinito. Escavava por dentro do gradil costal e, como consequência, uma das alças do 8 reverberava até o braço, e o braço desenhava o caminho de volta para o eixo da coluna, e logo nascia a outra alça do 8 deitado, provocando a torção da coluna e reverberando até o outro braço. Em seguida, ao retornar o final da alça do 8 deitado para o eixo da coluna, surgia uma outra alça do 8 que subia para a abóbada craniana, assumindo a verticalidade, e, conseqüentemente, eu curvava a coluna para baixo e voltava desenrolando a coluna.

18/11/2009. Rua Grajaú 534. Primeiro Dia. Veio Serpente. Espiral. Dilatação, lento, forte, intenso. Metatarso égua. Mãos, garra. Doença-estômago. Público e privado. Difícil abrir os olhos. Por conta da questão pública. Com Míchkin: alma, amor puro, pássaro? Ela se transfigura? Zelig? Camaleão no amor? Me senti pequenininha. Nastássia pequenininha. Voz na serpente. A voz de Nastássia vem de dentro. Vontade de pesquisar. (GUIMARÃEZ, 2009. Anotações no caderno da atriz)

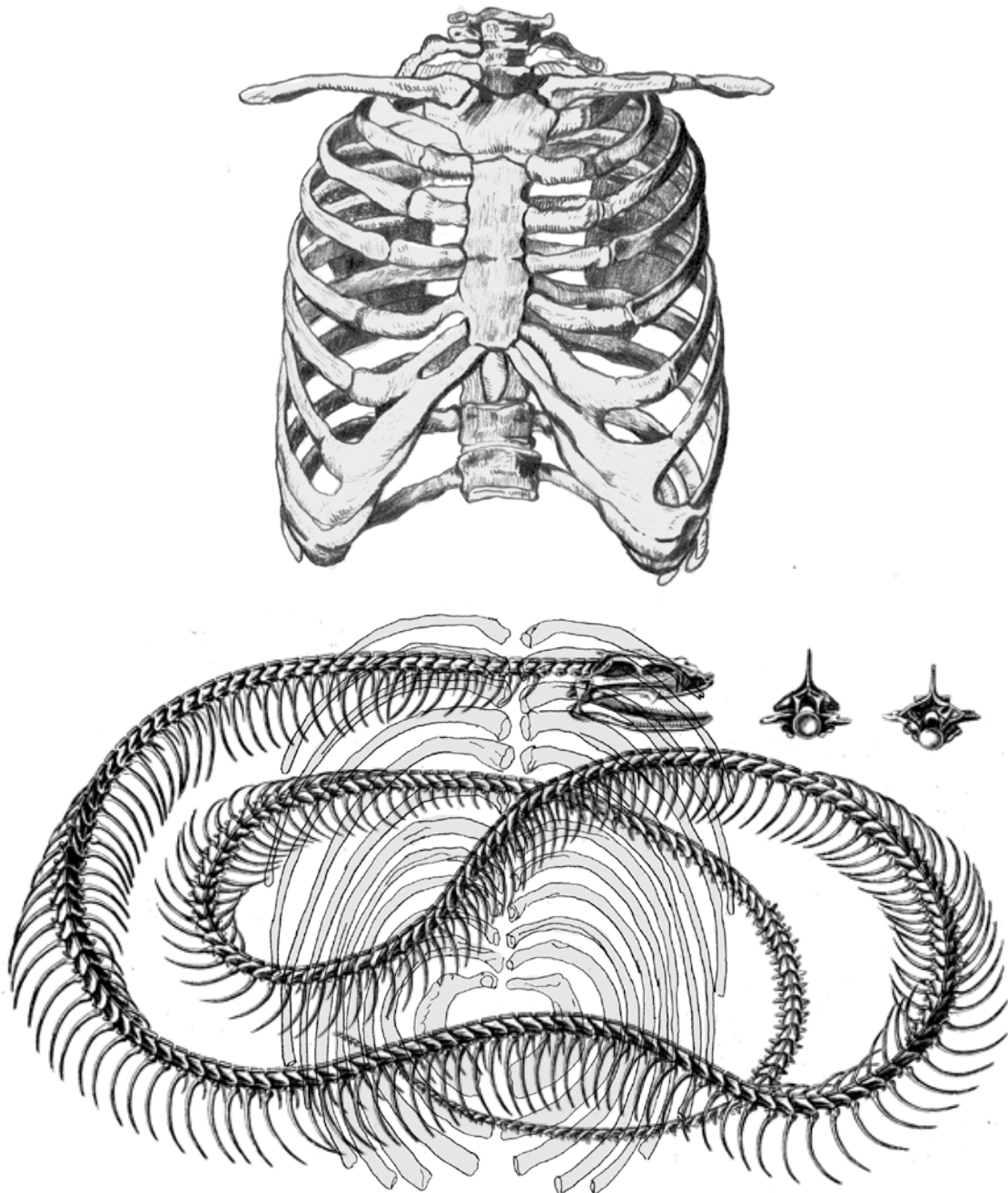
Aos poucos, foi ficando claro, durante a experiência, que eu havia “xamado” a serpente, ou seja, estava trabalhando com o esqueleto de uma serpente. Lu compartilhou conosco *O corpo animal*, um atlas visual do esqueleto de alguns animais, no qual pude observar como era a constituição do esqueleto da serpente. Ao imaginarmos o esqueleto de uma serpente na vertical, é possível notar como este se aproxima de nosso gradil costal, sendo portanto perfeito para a experiência com as espirais.

A concretude de contar com o contorno dos ossos, ainda que imaginariamente, foi acentuando ainda mais a vivência com as espirais e provocando, como consequência, torções que movimentavam o crânio, e fomos aproveitando para endereçar o olhar. Fomos investindo nas espirais cada vez mais, a ponto de num determinado momento podermos escolher em que parte do corpo era o início do movimento. Por exemplo: se o início se dava no olhar, no coração, no peito, nas torções, ou até nas mãos.

A serpente foi ficando presente internamente e em toda a coluna vertebral, transitando entre a cabeça e a bacia, mas não estava conseguindo encontrar o deslocamento com a estrutura da serpente.

FIGURA 23
Prancha 8.
Esqueleto Serpente.
Fonte: Renato Rios.

FIGURA 24
Prancha 7. Gradil costal.
Fonte: Renato Rios.



Logo no primeiro dia (no batismo), haviam aparecido umas batidas com os pés no chão, com as pernas esticadas, o tronco dobrado e o quadril apontando para cima, que no início não soube muito desenvolver. Então retomamos esses movimentos para descobrir se eles poderiam ajudar nos deslocamentos. Acabamos descobrindo um hibridismo: Nastássia/Luah tinha as pernas de uma égua. A parte superior do corpo foi construída a partir da estrutura óssea da serpente até a bacia, e os membros inferiores – pernas e pés – foram construídos a partir da estrutura óssea de uma égua. Essa espiral descia até a bacia, provocando deslocamento pelas pernas, com amplitude maior, remetendo aos movimentos de uma égua. Logo que iniciamos os ensaios propriamente ditos, por conta da égua – porque ela anda sobre os cascos que são a única unha da égua –, Lu sugeriu que, se fosse usar sapatos altos, que já começasse a usá-los nos ensaios. Segui seu conselho, porque o contato com os pés no chão é muito importante para mim em qualquer trabalho de criação. Embora ainda não saiba explicar muito bem a razão, me parece que é como se os pés fossem uma porta de entrada, ou seja, porque os pés se encontram com o chão, e essa relação de impulso, equilíbrio ou desequilíbrio se estabelece a cada processo de criação. Eu tinha uns sapatos com saltos altos bem grossos de outro espetáculo, “garimpados” pela Claudia Schapira em 1989; usei nos ensaios esse par, que se desgastou ao longo dos ensaios, depois encontramos um sapateiro que manufaturou um par de sapatos igual, e os sapatos se transformaram em um elemento constituinte da *animalidade*. O figurino usado nas *Travessias* – o vestido verde –, coincidentemente, como era de corpo comprido bem justo no tronco, longo e com uma cauda mais comprida, colaborava para contornar e intensificar a forma que o corpo criava com as espirais. Esse vestido foi muito usado nas fendas subjetivas, nas quais eu poderia vazar para fora livremente a dança de Nastássia Filípovna. Joana Porto criou para a festa de aniversário um vestido no mesmo modelo, porém dourado, para trazer o sentido de mercadoria.

Hoje, consigo verificar que vivenciar uma espiral significa que o trabalho pode ser infinito, uma vez que não passo pelo mesmo ponto no momento seguinte da repetição, escavo outros lugares, outras possibilidades a todo momento. É esse constante movimento, essa

revisitação da matriz que nos torna escultores móveis e perpétuos, como escreveu Suzanne Piret:

A coordenação nos faz escultores se nós a pensarmos como uma escultura móvel e perpétua. Ela nos faz homem por tudo isso que nos faz descobrir e compreender. E você, o que vai fazer? Pegue-a em suas mãos. Coloque-a dentro de seus olhos, dentro do seu conhecimento. Esse instrumento é também seu. Olhe-o, você irá se encontrar e a maneira pela qual você vai se utilizar disso é justamente o que ela fará de você. (PIRET, 2001.)¹⁶

E, seguindo esse pensamento de Suzanne Piret, acreditamos que os atores tornaram-se escultores e, portanto, compositores, esculpindo o espaço interno e reverberando no espaço externo em movimento perpétuo.

Favoreto investiu para que eu fragmentasse a matriz de movimento. No início do processo eu achava que isso era impossível, pois ainda estava aprendendo o caminho. Como é que poderia fragmentar a trajetória? Mas, com o tempo, eu não só compreendi que era possível trabalhar com pequenos fragmentos como também com pausas dinâmicas, o que colaborou significativamente para receber e me deixar afetar pelo material dos parceiros. Também aprendi a manipular a trajetória com as espirais, iniciando pela parte do corpo que fosse necessária.

Na cena um de nossa dramaturgia, nomeada “Um trem atravessa mundos”, os personagens Míchkin (Aury Porto) e Ragôjan (Sergio Siviero) encontram-se pela primeira vez, frente a frente, num vagão de terceira classe rumo a Petersburgo, e “ambos com vontade de finalmente começar a conversar” (DOSTOIEVSKI, 2002, p. 21). Ragôjan está acompanhado de Lhêbediev (Vanderlei Bernardino), uma espécie de lobista do século XIX. Durante essa conversa, Ragôjan narra ao príncipe Míchkin seu primeiro encontro com Nastássia Filípovna na avenida Niévski e logo mais no Teatro Bolschói. Assim que Ragôjan inicia a narrativa, surge Nastássia Filípovna, e a narrativa se

FIGURA 25
Desenho de figurino de Joana Porto. O vestido verde surgiu nas *Travessias* e se manteve no espetáculo
Fonte: Joana Porto.

16 Manuscrito de Suzanne Piret lido por Béziers na finalização de um dos módulos do Curso de Formação na Coordenação Motora, orientado por M. M. Béziers e sua irmã Yva Hunsinger em São Paulo, em 2001. Tradução de Lu Favoreto. Publicado no *Caderno Oito Nova Dança*, 2006.

transforma em *fenda subjetiva*, transformando na encenação o espaço do trem em avenida Niévski, onde Nastássia e Ragôjan vivem seu primeiro encontro. Logo depois, o espaço se transforma novamente, só que dessa vez em Teatro Bolschói – Ragôjan foi ao teatro para ver mais uma vez Nastássia Filípovna –, e ainda no mesmo espaço dá-se a ver outro lugar, a casa de Nastássia, onde acontecia o encontro dos dois. Ragôjan a presenteia com um par de brincos de esmeralda. Em nossa encenação eram dois brincos de luz LED verde, constituídos como objetos luz. Uma vez que esse pequeno trecho é uma *fenda subjetiva*, é possível assistir como pudemos trabalhar a *animalidade* numa gradação a 100%, especialmente Ragôjan (Sergio Siviero) e Nastássia. (Otávio Ortega surge como regente do espetáculo do Teatro Bolschói, e Beatriz Morelli, substituindo Lúcia Romano, como uma bailarina de um possível *ballet* moderno do século XIX.) Uma gravação, feita em câmera lenta¹⁷, nos permitiu observar a expressão do atores, assim como a manutenção das espirais em potência máxima. Nesse trecho, o áudio foi colocado depois da gravação, razão pela qual está com um pequeno atraso, mas é possível ouvir com nitidez o tema musical narrativo do espetáculo e as narrações da atriz Sylvia Prado. No espetáculo, assim que os primeiros acordes de tango soam, se inicia a fenda, interrompendo a cena, e Nastássia invade o espaço que antes era o trem e agora se transformou em “avenida Niévski” por meio da mudança de luz. Esse tema musical havia surgido entre nós no período de pesquisa, durante as *Travessias*. Foi Vadim Nikitin que apresentou o “Tango russo”¹⁸, composto pelo polonês Jerzy Petersburski, ao diretor musical Otávio Ortega. Durante as *Travessias*, ainda nas pesquisas, Nikitin insistia comigo:

17 Escrever sobre teatro, principalmente para quem não assistiu ao espetáculo, pode resultar muito abstrato. Por essa razão, pode ser útil assistir, no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=wPEZKvosplo>, um trecho de seis minutos gravado em câmera lenta por Freddy Allan, que atuava no espetáculo, na temporada na Oficina Cultural Oswald de Andrade (2012). Como é uma gravação em câmera lenta, pode-se observar o procedimento da *animalidade* no corpo da atriz.

18 A composição pode ser ouvida em https://www.youtube.com/watch?v=PTp_8_nbwLs. Essa versão é de Gidon Kremer em homenagem a Astor Piazzolla: “El Sol Sueno”. Jerzy Petersburski (1895-1979) foi um pianista polonês e compositor de música popular, conhecido principalmente por seus tangos, alguns dos quais (como “Ostatnia niedziela”, “Już nigdy” e “Tango Milonga”) foram marcos na popularização do gênero musical na Polônia e ainda são amplamente conhecidos hoje, mais de meio século após sua criação.

“escute a música antes de agir”, e defendia que a música era uma entidade feminina. Esse tango tem uma versão brasileira escrita por Vadim Nikitin e gravada por José Miguel Wisnik no álbum *São Paulo-Rio* como “O Sol Enganador”. Ao final do espetáculo *O Idiota – uma novela teatral*, os atores cantavam essa versão, envolvendo o público num grande círculo.

Essa composição se tornou o tema musical narrativo do espetáculo, e especificamente para o meu processo representava uma espécie de frequência interna, já que fui aprendendo a viver a matriz de movimento junto com essa música, resultando, inclusive, em dança nos espaços da cena onde acontecia uma fenda subjetiva na encenação. A música se tornou então, uma fonte de treino da matriz de movimento, em que eu podia testar qualidades diferenciadas. Do meu ponto de vista, a poesia, o desejo e os rompantes de dor presentes nesse tango estão contidos subjetivamente na incapacidade de Nastássia Filíppovna salvar-se a si mesma; a possibilidade de redenção através do ato de amar; e a tragicidade com que ela não consegue se permitir a salvação, não se livrando de modo algum de seu passado. Uma mulher que precisa de ajuda, precisa de alguém, mas não consegue se decidir entre o amor puro de Míchkin ou o amor carnal e possessivo de Ragôjan. Uma criança que perde os pais aos 6 anos. Que aos 12 anos é envolvida em ecos de amor e se entrega a Tôtski, seu tutor – um pedófilo. Que aos 18 descobre que ele está para se casar com uma beldade da sociedade petersburguense:

uma reviravolta extraordinária aconteceu desde então no destino de Nastássia Filíppovna. Eis que ela revelou uma firmeza incomum e o mais inesperado caráter. Sem pensar duas vezes, largou sua casinha da aldeola e apareceu subitamente em Petersburgo, direto na casa de Tôtski, inteiramente só. Ele ficou surpreso, quis articular uma conversa; mas de repente, quase à primeira palavra, verificou que era necessário mudar completamente o estilo, o diapasão da voz, os antigos temas das conversas agradáveis e elegantes até então empregados com tanto êxito, mudar a lógica – tudo, tudo, tudo! À sua frente estava sentada uma mulher em tudo diferente, nada parecida com aquela que ele até então conhecera e acabara de deixar em julho na Aldeola das Delícias. (DOSTOIÉVSKI, 2002)

FIGURA 26
Míchkin, diante da morte
de Nastássia sofre o
ataque epilético.

“Uma sensação qualquer
e inteiramente nova lhe
afligia o coração com
uma melancolia infinda.
[...] No entanto já não
compreendia nada do que
lhe perguntavam e não
reconhecia as pessoas que
entravam e o rodeavam.”

DOSTOIÉVSKI, em
O Idiota, p. 677.

Fonte: Cacá Bernardes.

FIGURA 27
Cena XI – A casa
da morte.

Fonte: Cacá Bernardes.

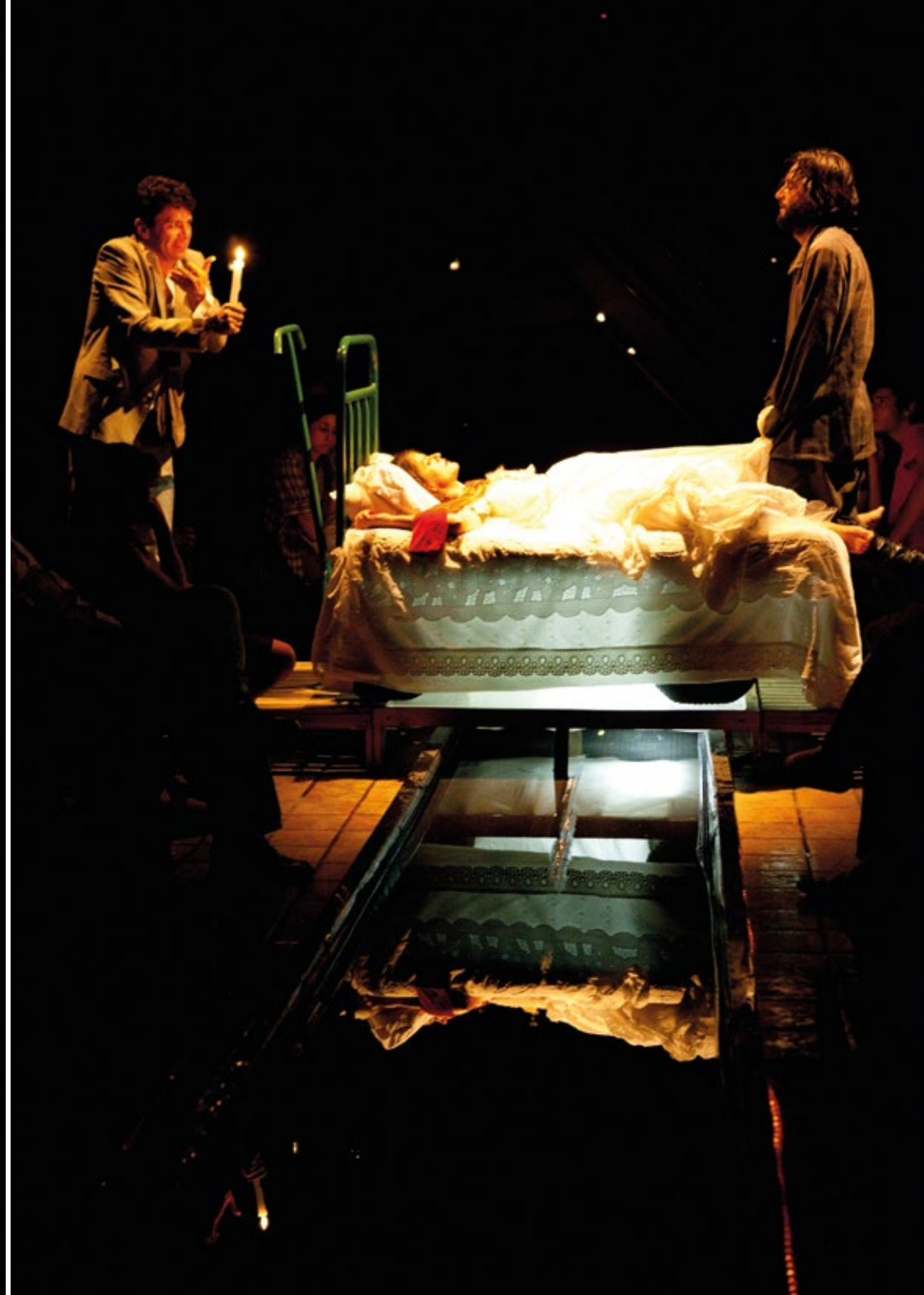
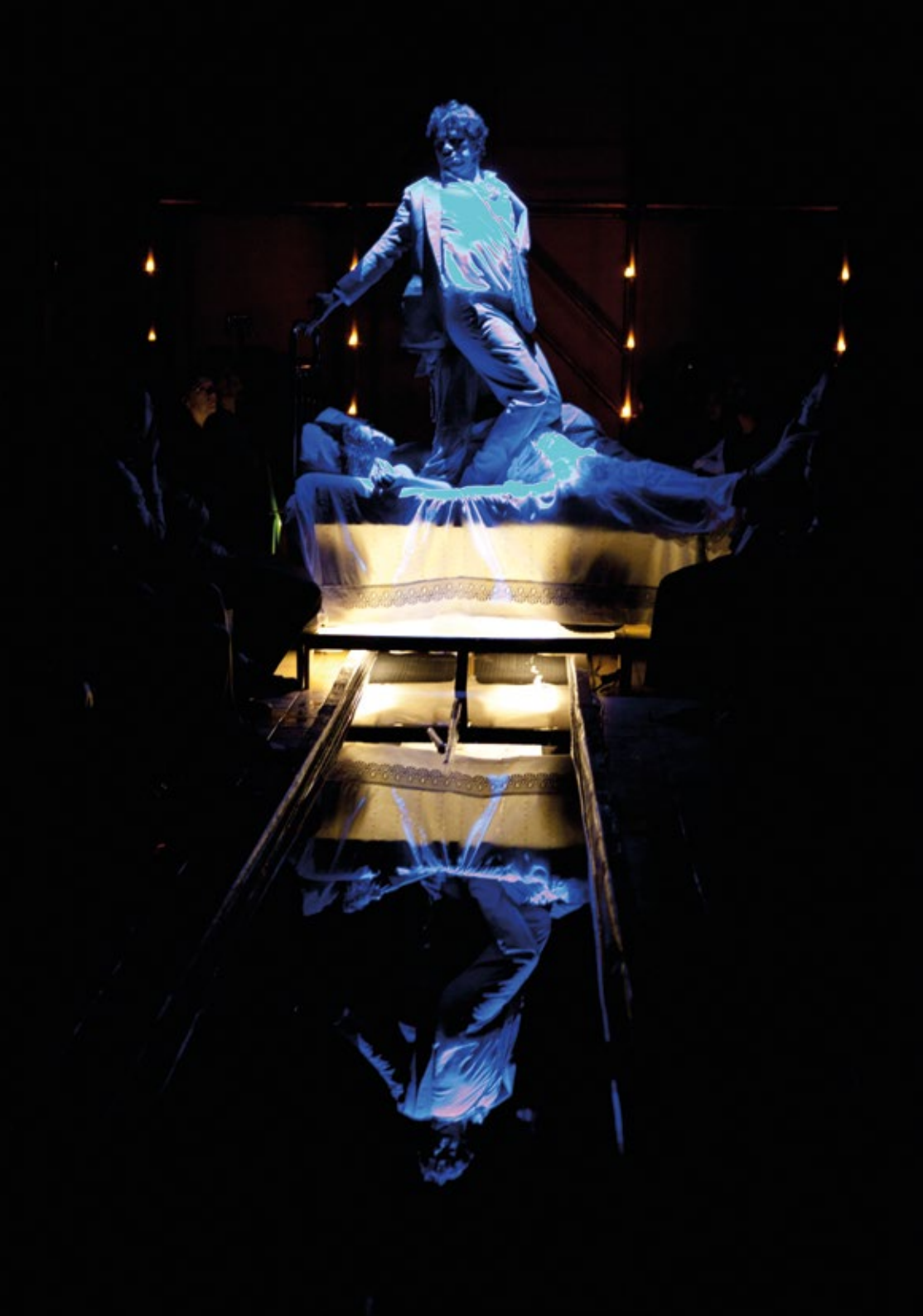
Nastássia arruma sua mala e se muda de sua casa nas estepes, interior da Rússia, para a cidade grande em busca de vingança. Uma mulher à frente de seu tempo, mas que não encontra redenção, nem mesmo na beleza e na verdade que o príncipe Míchkin lhe oferta. Não consegue emancipar-se a si mesma. Não consegue desistir de tudo, de bens materiais, e ficar sozinha. E como diz Aglaia, sua concorrente pelo amor de Míchkin, “por que não foi trabalhar de lavadeira?”. Pede para ser salva, mas não realiza o ato de salvar a si mesma. E morre pelas mãos de Ragôjan.

III.7 *Workshop, texto da cena e animalidade*

Conjuntamente ao desenvolvimento do processo com a *animalidade*, os procedimentos seguintes em sala de ensaio para a construção das cenas foram: a análise semanal de uma cena; o desenvolvimento de *workshops* dos atores durante uma semana e a construção da cena. Na semana seguinte, ocupávamos uma unidade do Sesc do interior de São Paulo, como já mencionado, apresentando a versão da cena junto ao público. Cada cena da dramaturgia era considerada como um capítulo da nossa novela teatral *O Idiota*.

A análise do texto ou o conhecido trabalho de mesa é um dos pilares fundantes do trabalho da diretora Cibele Forjaz. Antes de decidir se tornar diretora, Cibele se destacou como iluminadora, e é possível notar como isso é determinante no seu modo de analisar um texto, já que seu primeiro olhar para o texto é a partir das “viradas” da peça, dos cortes de luz de uma unidade ou de um fragmento. Seu texto resulta numa espécie de planta baixa do seu pensamento como encenadora e vai recebendo camadas de análises e de outras percepções.

A primeira camada de análise, feita coletivamente, sempre com lápis de cor vermelha, consiste na separação dos primeiros fragmentos do texto, que ela nomeia de “unidades”. Geralmente insere, dentro da própria unidade, uma rubrica, a fim de enxergar que ali acontecerá uma transição cênica, ou seja, uma mudança de luz. A diretora conduz a análise separando com um traço vermelho o fragmento que constitui um acontecimento ou, como ela se refere,



uma mudança. Então, o coletivo precisa nomear essa unidade. Trata-se de um momento muito importante e que gera muitos debates. Os atores diretamente ligados a essa unidade se empenham para nomeá-la, porque sabem que o nome precisa contemplar os diferentes pontos de vista da unidade, e o nome só é decidido e escrito nos textos pessoais de cada um quando o coletivo tiver concordado com o título. Ao longo da cena toda, dividida em unidades, podemos conferir que teremos ao final um roteiro com os nomes das unidades. É muito importante para cada ator e atriz que ele ou ela reconheça através dos títulos desse roteiro qual é a unidade da cena e quais são os temas daquela unidade. Esses foram os títulos das unidades de um capítulo de nossa dramaturgia:

CAPÍTULO 1 – UM TREM ATRAVESSA MUNDOS...

Roteiro de ações do Primeiro Capítulo:

1. Dormir, talvez sonhar.
2. Acordar – derretendo o gelo
3. Origem
4. Epilepsia
5. A trouxinha valiosa
6. Apresentação das personagens e suas histórias: Michkín, Ragôjan e Lhêbediev
7. Fenda: na avenida Niévski
8. Chegada a São Petersburgo
9. Despedida (Beijo Russo)
10. Saída do trem
11. A encruzilhada – Cigana lê a mão de Míchkin
12. Saída de todos para a rua.

Cíbele também desenvolveu um outro recurso, do qual lança mão quando percebe que dentro de uma determinada unidade há um mistério. Ela assinala todo o fragmento em questão em vermelho e o anota como uma “bolha”, circundando-o em lápis vermelho. Essa “bolha” geralmente é um mistério, um ponto a ser investigado pelos atores em *workshops*; neste projeto especificamente, em muitos casos as “bolhas” eram as fendas subjetivas, já mencionadas neste

trabalho. Por exemplo, no meio de uma narrativa de algum personagem, lá estava contida a fenda subjetiva, que significava uma exposição subjetiva de algum personagem, um ponto no qual se inaugura uma nova luz, um novo espaço cênico, e logo depois volta-se à cena propriamente dita. No Capítulo IV, voltaremos às fendas subjetivas para apontar os três planos de construção narrativa do espetáculo do ponto de vista da encenação.

Especificamente nesse processo, assim que acabava a análise, a diretora destinava um ou alguns fragmentos para cada ator e atriz, independentemente de o ator estar na cena ou não. O *workshop* pressupõe o ponto de vista do ator, colaborando com o encenador; assim, o trabalho deveria ser uma tradução cênica do entendimento das forças que moviam a cena ou determinado fragmento. Cibele Forjaz acreditava que esse procedimento era fundamental para ativar o sentido de apropriação dos atores em relação aos temas do autor. O procedimento se tornou um processo de constituição coletiva através da ação e experiência do presente. De um dia para o outro, o ator ou a atriz se dedicam a criar um *workshop* como se fossem o diretor daquele fragmento, e cada um precisa orientar os outros atores com muita atenção para que suas ideias sejam traduzidas cenicamente. O ator ou atriz que concebeu a ideia pode optar por viver ou não viver o *workshop*. No dia seguinte, os atores se encontravam, narravam suas propostas aos parceiros, faziam os acordos necessários, todos refletiam sobre a proposta para que tivessem certeza do cerne daquilo que seria investigado. Cada ator preparava os objetos, figurinos, música, e indicava se precisava de alguma atmosfera de iluminação. Decidia-se a sequência de todos os *workshops* e partíamos para a ação. A experiência acontecia sem ensaio e sem interrupção, como na experiência da *Travessia*. Havia, porém, diferenças: o *workshop* compreendia apenas uma cena da dramaturgia, ainda que, no caso dessa dramaturgia adaptada de um romance, cada cena correspondesse a um ou a vários capítulos do livro, o que significava que resultaria numa cena de trinta a quarenta minutos. Geralmente, Cibele preferia não participar das combinações e acordos, a fim de garantir um olhar mais livre sobre os acontecimentos e sua recepção. Houve, entretanto, casos em que ela mesma propôs um *workshop*.

A única semelhança com o *étude*, prática especificamente ligada à tradição russa e aos últimos anos de pesquisa em estúdio de Stanislávski, é que em nossa experiência também não usamos as palavras do autor, e, dependendo da proposta, precisávamos passar pelo texto com nossas próprias palavras. Os atores, de alguma maneira, eram transpassados pelos temas da cena, eram forçados pelos outros atores a responder às circunstâncias propostas com suas próprias palavras. Mesmo com os acordos feitos, acontecimentos inesperados sempre acompanhavam a realização, e após o *workshop*, havia uma grande roda de conversa para compreendermos a melhor forma de tradução encontrada, as atmosferas da cena; começávamos então, no dia seguinte, um trabalho de construção da cena propriamente dita.

Testávamos esse material como estrutura, com os atores e atrizes “ainda com o texto na mão”, sem decorar a cena, e assim que a cena ganhava um desenho organizado, os atores eram encorajados pela diretora Cibele Forjaz a convocarem a *animalidade* cada vez mais para a cena – o que, para nossa surpresa, no caso desse processo, não foi nem um pouco difícil; ao contrário, esse trânsito foi sendo feito com naturalidade, e percebíamos que a *animalidade* conduzia um processo autêntico e orgânico na descoberta da ação pelos atores. Somente um tempo depois de testar a cena com o texto na mão é que a diretora encorajava os atores a decorarem seus textos.

Ao iniciarmos os trabalhos com os ensaios de cada cena, logo após os *workshops*, era evidente para os atores que os animais estavam entrando em contato uns com os outros. Por exemplo, na cena “A casa da dama” acontece a festa de aniversário de Nastássia, quando esta responderá publicamente se aceita ou não se casar com Gânia¹⁹: se aceitar, este receberá como dote de Tôtski, tutor de Nastássia, 75 mil rublos. Para essa cena, o ator Silvio Restiffé, desenvolveu uma matriz animal de um rato para o seu Gânia. Silvio e eu construímos um diálogo tenso – de aproximação e distância entre uma serpente e um rato. Os corpos se atraíam e se repeliam como os de dois animais em risco de luta, e durante toda a cena, como atriz,

19 Gânia é um secretário do general Iepántchin, apaixonado por Aglaia. Seu interesse em Nastássia é puramente financeiro. Para Gânia, o valor maior da vida é o dinheiro, e ele justifica sua mediocridade como resultante da falta de recursos.

eu manipulava as matrizes físicas da serpente para cercar o “rato” Gânia, expondo, assim, suas sórdidas intenções em se casar com ela. A *animalidade* acentuava as relações de conflitos entre os papéis e o procedimento atuava diretamente na construção do texto do corpo e no texto da cena, porque determinava nos corpos uma vontade de agir em contato com o outro.

Os atores eram forçados a escavar uma energia extraordinária para a manutenção de suas matrizes de movimento, estimulados pelas relações com o outro ator. A tarefa dos atores e atrizes em ensaio, e depois no espetáculo, era manter vivo o caminho entre o seu próprio corpo em direção e em busca do corpo do animal. E, além disso, se afetar pelo contato com os outros corpos/animais, que alteravam sua própria qualidade física a depender da inter-relação estabelecida entre eles. Através da fisicalidade constituinte do animal, o ator sentia-se livre e ativo para agir sobre o outro. Coexistia uma dupla operação: de um lado a travessia do corpo da atriz produzindo o corpo animal e, concomitantemente, a atriz que sofre o corpo do animal, sofre a ponto do animal se tornar imperativo no caminho para agir. Se, para Dewey (2010, p. 128-129), “a arte, em sua forma, une a mesma relação entre o agir e o sofrer, entre a energia de saída e a de entrada, que faz que uma experiência seja uma experiência”, podemos afirmar que o procedimento com a *animalidade* é uma experiência psicofísica e, por isso, pertence ao campo da investigação da pedagogia da experiência. Essa experiência se revela estética porque cria a produção de uma presença única no momento do acontecimento, através da materialidade dos corpos, suas relações no tempo-espaco e da capacidade de decisões e escolhas no processo de criação da ação.

As heranças que esse coletivo formado na mundana companhia portou, como afirmou Lúcia Romano em seu artigo “Os atores e os DNAs dos teatros”, foram múltiplas. Ainda que a pesquisadora tenha se restringido ao campo atoral, porque é o tema do seu artigo, ela reconhece como atriz suas próprias origens, a partir das diferentes filiações que identificou nos atores deste espetáculo da mundana companhia, observando na sua reflexão a existência de uma geração da década de 1990 formada pelo teatro de grupo em São Paulo. Esses artistas, apesar de fazerem parte da mesma geração, são

filiados e portam heranças completamente diferenciadas de teatro, e suas vozes foram para o espetáculo porque a diretora em nenhum momento da criação quis equalizar as vozes, muito pelo contrário: Cibele Forjaz queria preservar e provocava a heterogeneidade entre as diferenças artísticas.

Observando o espetáculo, que segue em cartaz após mais de dois anos de sua estreia, em 30 de março de 2010, estratégias interpretativas dos diversos teatros que compõem a cena paulistana (um demonstrativo rico dos muitos teatros brasileiros) continuam pulsantes. O teatro de feira, de forte teor ritualístico, que caracteriza o Teatro Oficina e determina uma série de qualidades no modelo de comunicação empregado por seus atores, desponta ao lado do trabalho com a narrativa e a musicalidade do ator rapsodo, que interessa à Cia São Jorge. Aury Porto, Sylvia Prado e Fredy Állan investem, de maneiras particulares, na relação direta com o espectador e no cultivo de uma expressividade corporal explícita e quase agressiva, que caracteriza o jeito “carnavalizado” de comportar-se do Oficina, enquanto que Luís Mármora trabalha a relação com o espectador alavancando-se no texto e no poder da estória; desenhando a personagem em pinceladas largas e priorizando o teor épico dos acontecimentos.

Em outro percurso, o ator superconsciente das relações entre a arquitetura do espaço, a composição da cena e a presença do próprio corpo em relação ao do espectador (geometria que o Vertigem acabou por adotar como princípio criativo) manifesta-se nas presenças de Vanderlei Bernardino e Sérgio Siviero, que se conjugam com a escola de tradição realista, que Silvio Restiffe exemplifica. Restiffe, fundador da Cia da Mentira (criada por artistas informados pelas técnicas atorais desenvolvidas no CPT [Centro de Pesquisa Teatral], de Antunes Filho), estabelece um jogo cênico no qual os detalhes na construção da personagem são muito mais importantes do que a manipulação do seu desenho no espaço, ou mesmo do que a existência do espectador. Ainda que voltado para a “inferioridade” psicológica da personagem, esse jogo dialoga bem com a teatralidade do gesto, numa fronteira muito próxima ao repertório de movimentação da dança-teatro, que Luah Guimarães (formada na Cia Razões Inversas, ainda em sua origem na Unicamp) traz para a cena. (ROMANO, 2012, p. 214)

Lúcia expõe as fronteiras marcantes entre diferentes companhias que tiveram seu aparecimento na década de 1990. A pesquisadora inclui os atores do Teatro Oficina, mesmo sabendo que a fundação deste acontece em 1958, porque provavelmente considera que o Oficina atual é formado por uma geração da década de 1990 que se formou em torno de Zé Celso Martinez Correa, depois da reforma do teatro em 1984 por Lina Bo Bardi. A reabertura do teatro se deu com a estreia do espetáculo *Hamlet*, em 1993.

O modo de atuação desse coletivo de atores ficou bem presente no espetáculo, porque a encenadora Cibele Forjaz soube aproveitar essa diversidade, traduzindo-a inclusive como linguagem da encenação, afirmando, com pulso firme, um dos princípios que caracteriza essa companhia, que é a expressão de artistas com *afinidades estéticas e afetivas* reunidos para desenvolver cada projeto.

III.8 Ensaios sem texto, através da *animalidade*

Durante a circulação do espetáculo, desenvolvemos os ensaios na *animalidade*, sem o uso do texto, mas com sonoridade e música.

O espetáculo foi apresentado em inúmeros locais no Brasil e num festival em Bruxelas. Esses espaços, muito diferentes entre si, tiveram que ser ocupados sempre “novamente” por estruturas que deveriam ser capazes de preenchê-los, uma vez que se tratava, na sua maioria, de grandes galpões com amplas possibilidades de movimento para o público; e simultaneamente simples o suficiente para serem montadas e desmontadas durante as apresentações, já que a plateia estava constantemente circulando em busca de um novo nicho, de uma nova cena. (BITENCOURT, 2016, p. 136)

A cada novo espaço para onde o espetáculo viajava, era natural que tivesse de haver uma nova ocupação por parte da encenação, como aponta Bitencourt. Acabamos descobrindo que o procedimento da *animalidade* poderia contribuir para cada nova ocupação. No novo espaço, constituído *a priori* pela direção em conjunto com a direção de arte e definido a partir de visita técnica, já estava desenhado como planta baixa a itinerância do espetáculo, sempre decidida a



partir do ponto onde seria a encruzilhada no espaço, onde se formava o trem no início do espetáculo; ao longo do espetáculo, esse mesmo espaço ganhava contornos diferenciados e se transformava em outros espaços cênicos.

Nesses ensaios de movimentos e sonoridade, atores e atrizes faziam o percurso a partir do animal. Agiam a partir da *animalidade* sobre os princípios da narrativa. Sabemos que o animal não é afeito a isso, porque a *animalidade* quer muito mais coisa do que a história, mas os ensaios funcionavam como um momento intersubjetivo de re-investigação da *animalidade*, da espacialidade e da temporalidade. Tudo precisava ser revisto na nova configuração, e aquele era um momento de refrescar e revigorar todas as bases da criação no novo espaço.

Assim, a partir da rede de inter-relações e afecções que foi sendo criada nos ensaios e treinos com a *animalidade*, e movida pelo instinto de agir que o procedimento incitava nos atores, tornando-os mais ativos, a companhia desenvolveu um *ensaio na animalidade*, sem usar o texto dramaturgico, mas operando suas matrizes físicas, sonoridades e toda a partitura musical do espetáculo. Sobretudo, não podemos deixar de mencionar que uma outra razão para isso foi o tempo de duração do espetáculo, já que a versão na íntegra durava sete horas.

Esses ensaios foram se tornando essenciais para a ocupação de novos espaços, e foi impressionante notar a diferença de posicionamento dos atores e atrizes entre um ensaio em que a diretora parava a cada cena, fazendo diversos comentários, e o ensaio na *animalidade*, que acontecia sem interrupção e no qual cada ator operava o tempo todo em fluxo, criando diálogos com o novo espaço e abrindo novas possibilidades de ocupação. Especificamente no caso dessa companhia, e desse espetáculo, operar em fluxo ininterrupto se mostrou muito mais instigante do que o corte de fluxo, a interrupção, um rompimento do ser e estar em cena integralmente. A qualidade do ator agindo através da *animalidade* propunha dinâmicas, prontidão em responder com uma inteligência criativa de outra natureza. A diretora anotava observações diversas no seu caderno e depois repassávamos detalhes técnicos, mas os atores e atrizes já estavam de posse daquele novo espaço, e, com sua energia, haviam transformado o espaço, criando intimidade com ele.

FIGURA 28
Sequência da dança de
Nastássia Filípovna.
Fonte: Cacá Bernardes.

Refletindo sob o ponto de vista do gênero ficcional, o fato de *O Idiota*, especificamente, ser um folhetim, em que as cenas têm começo, meio e fim, facilitou para todos (atores e músicos) manterem a comunicação entre si durante o desenvolvimento das cenas, passando pelos pontos fortes de tensão das cenas. Havia, claro, uma luta para que não ficássemos na mímica dos acontecimentos, e sim para que vivêssemos as relações envolvidas. O melhor exemplo desse tipo de ensaio aconteceu durante a ocupação do Galpão/Espaço 104, no Festival Internacional de Teatro de BH. Cibele Forjaz não pôde viajar para Belo Horizonte nos dias de ensaio, de modo que Lu Favoreto coordenou os ensaios de ocupação. Ao final desses ensaios, a bailarina estava emocionada com o fato de o espetáculo ter sido vivido através da corporeidade da ação, revelando para ela a potência da presença que o procedimento era capaz de gerar nos atores, pois na *animalidade* estavam os princípios da Coordenação Motora.

Capítulo IV

Animalidade: vestígios de uma poética no trabalho atoral

O objetivo deste capítulo é olhar o procedimento como se estivesse dentro de um caleidoscópio. Como se pudéssemos a cada seção girar o caleidoscópio e olhar especificamente sob um ponto de vista, jogando luz para refletirmos sobre seu uso e sentido. Reafirmando que, como ponto de partida, consideramos a *animalidade* como uma experiência na qual a atriz opera a cena a partir do animal. Ou seja, o animal cria um conjunto de tarefas ou atos, nos quais se combinam elementos que constituem a operação expressiva/criativa dos atores e atrizes da mundana companhia.

IV.1 O dialogismo e a polifonia de Bakhtin na raiz do trabalho da atriz

O conceito de *polifonia*, desenvolvido por Mikhail Bakhtin na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2010) possui importância fundamental para essa pesquisa, uma vez que, além de designar os procedimentos da estrutura dialógica dos romances de Dostoiévski, delineia uma ética criativa essencial para construção compartilhada e palimpsestica do espetáculo *O Idiota – uma novela teatral*. O livro foi objeto de pesquisa de atores, direção e equipe de criação durante todo o processo. A ética e a estética criativa suscitada pelo conceito de polifonia no contexto de criação da peça é, portanto, o primeiro dispositivo de trabalho a ser analisado. (BITENCOURT, 2016, p. 76)

A pesquisadora Tuini Bitencourt, em seu doutorado, analisou tanto o período de pesquisa como o processo de criação do espetáculo, e o espetáculo em si dentro desta lógica polifônica, afirmando que o

conceito de polifonia delineou *uma ética criativa essencial para a construção compartilhada*. Porém, o que nos cabe aqui é analisar em que medida o procedimento da *animalidade* contribuiu para que a polifonia estivesse impressa na operação dos atores como sujeitos, como consciências e autoconsciências de um “outro”, como universos.

Bakhtin afirma que Dostoiévski “procura converter cada contradição interior de um indivíduo em dois indivíduos para dramatizar essa contradição e desenvolvê-la extensivamente” (BAKHTIN, 2010, p. 32). Cibele, como diretora, forjou nos atores a capacidade de fazê-los transitar entre três fontes no processo de criação: o ser ator como sujeito; a *animalidade* (composição da fisicalidade); e a dramaturgia/ficção (composição a partir da criação de uma personagem), que, no caso deste espetáculo, é extraída do romance *O Idiota*, de Dostoiévski. Essas três “consciências” foram postas em diálogo, fazendo os atores atuarem polifonicamente, através delas.

Cibele Forjaz, como encenadora, provocou a constituição de espaços diferenciados que serviram como base para a atuação, constituindo dois planos narrativos diversos: o texto do corpo e o texto da cena. De um lado, a materialização de um espaço e a construção da personagem numa dimensão realista, e, de outro, em contraste, outra composição, baseada na fisicalidade, na *animalidade*, ora explodindo para fora, vazando e/ou atritando com o realismo, ora como motor submerso da composição realista.

A encenadora Cibele Forjaz assumiu a polifonia de Bakhtin como norte para a criação de três planos diferentes – e, às vezes, simultâneos – de realidade teatral na construção da narrativa do espetáculo, como revela no programa do espetáculo:

1) A fábula de folhetim, que pode ser chamada também de “plano da realidade ficcional”, será urdida em contraponto com a novela brasileira, criando uma ponte entre o realismo do séc 19 e sua continuidade nos folhetins do séc 21.

2) As “fendas” abertas para o mundo da subjetividade são mudanças abruptas, do ponto de vista da narrativa, para dentro da subjetividade das personagens, criando um “plano de subjetividade compartilhada”. A fenda se abre quando, através de um gatilho da dramaturgia, a luz muda transformando o espaço e as relações, de modo que as lembranças, o delírio e as divagações

místico-religiosas encontram, na encenação, uma tradução catártica, sensorial e simbólica.

3) O plano da presença do ator e do público no mesmo espaço real, que relaciona a cena ao “aqui e agora”, constituindo uma encenação coletiva, em que o público e sua realidade estão inseridos. (FORJAZ, 2010. Programa do espetáculo)

Analisando o trabalho dos atores e atrizes na perspectiva da encenação, nas cenas em que o “plano da realidade ficcional” era o objetivo, a *animalidade* se apresentou com gradações mais moderadas, apesar do procedimento ser operado numa frequência interna maior, dependendo da linguagem que a encenação desejava forjar, ora cedendo ao realismo, ora atritando com ele, ou ainda explodindo com o realismo. Mas, de alguma forma, a operação dos atores era centrar a atenção no jogo da ficção, nas inter-relações, e o animal ficava mais submerso, vibrando internamente e vazando para fora em pequenos detalhes, ou rastros do animal. A *animalidade*, neste plano, era operada como consciência. Como exemplo, podemos citar a “Casa do Pai”, cena três do espetáculo, que se passa na casa do general Ívolguin, pai de Gânia. O dinheiro desponta como tema, como anuncia a personagem de Gânia quando afirma *O dinheiro compra até talento*.

[Quinto Umbral] MÍCHKIN ABRE A PORTA DA CASA DOS ÍVOLGUIN E DEPARA-SE PELA PRIMEIRA VEZ AO VIVO COM NASTÁSSIA FILÍPOVNA EM CARNE E OSSO

[Quarto Lugar] A casa de Gânia é um barril de pólvora, cujo principal pavio curto é o próprio Gânia.

Esse umbral desencadeia uma série de acontecimentos: Gânia bate em Míchkin; Vária¹ cospe em Gânia; Ragôjan invade a casa de Gânia com o seu bando; Nastássia Filípovna humilha a família de Gânia, sobretudo por meio do general Ívolguin, que conta a anedota do charuto e do cachorrinho.

É um portal de paixões, preparação para a festa da noite. A casa dos Iepántchin [Cena dois] revelou a trama da festa de Nastássia Filípovna, a negociata sórdida. Agora a negociata ganha carne

1 Em nossa adaptação, suprimimos o personagem Vária, irmã de Gânia, e transportamos esta ação de “cuspir em um irmão” para o irmão mais jovem, Kólia, uma espécie de duplo de Míchkin.

e osso, ao mesmo tempo em que Míchkin revela-se a todos e é envolvido por todos. O retrato e o rosto vivo de Nastássia Filípovna são-lhe como uma droga que o faz aventurar a consciência na corda-bamba entre paixão e compaixão. Ele é virgem, e não sabemos ao certo durante a narrativa se essa virgindade foi deflorada por Nastássia Filípovna. Talvez por medo de fazer ela mesma a Míchkin o que Tôtski, o seu amante-pai-cafetão, lhe fez na vida.

Gânia pede perdão a Míchkin, quer se ajoelhar, santifica-se, diz que topou a negociata de Nastássia Filípovna porque está simplesmente apaixonado por ela, para em seguida dizer: “O dinheiro compra até talento.” Gânia é uma versão dostoiévskiana de Hamlet. A indecisão, como se diz no romance, é a encruzilhada das almas, ou seja, o grande umbral crítico das almas.

(NIKITIN, em MUNDANA COMPANHIA, 2008/2009)

Nesta cena, a tarefa dos atores era torná-la o mais realista possível, e podemos constatar pela sequência de acontecimentos no roteiro de Nikitin a variedades de intrincadas relações entre as personagens, revelando outros temas como família, moral e ética. O “barril de pólvora” a que se refere o autor teve a *animalidade* como recurso psicofísico, porém não se explicitava na composição externa do trabalho dos atores; servia, ao contrário, como ritmo interno, em contenção. Somente no encontro entre Nastássia e Míchkin [umbral], os dois atores puderam usar uma movimentação conjunta, que expressava uma ação mais dilatada, um corpo-animal, por alguns segundos. A cena se passava em volta de uma mesa com copos, garrafas de vodca etc, em um pequeno espaço de cena (2 × 3 m). Gânia é o pretendente que quer ganhar 75 mil rublos de Tôtski para se casar com Nastássia Filípovna. Ao longo desta cena, vão entrando sete personagens, que ocupam este pequeno espaço, sendo que cada um tem seu objetivo muito claro. O tema do dinheiro, porém, move toda a cena e culmina no primeiro leilão de compra de Nastássia, no qual Ragôjan, promete conseguir 100 mil rublos até a festa de aniversário para suplantá-lo o dote oferecido por Tôtski. É preciso ressaltar que, mesmo nesta cena, em que o “plano de realidade ficcional” era o objetivo, outros dois planos se apresentavam. A atriz Lúcia Romano criou uma vendedora ambulante que ficava próxima aos espectadores, vendendo, entre outras coisas, ícones russos na entrada da “casa”, criando o



plano de narrativa da rua como comunicação entre o espaço público e o privado, o que se reportava ao “terceiro plano de presentificação” entre atuação e espectadores. A atriz Sylvia Prado atuava na cena como um duplo da mãe, a falecida senhora Nina, mãe de Gânia, revelando de outra forma o “plano de subjetividade compartilhada”.

O segundo plano é o “plano de subjetividade compartilhada”, ou seja momentos de *fenda subjetiva* – como passamos a nomeá-las após a experiência das *Travessias* – em que os atores e atrizes puderam manifestar sua *subjetividade* através de uma exposição. Nestes planos, a ação poderia ser dilatada, para que a subjetividade, ou até mesmo a carga explosiva, com contradições estraçalhantes, pudesse ser expressa num campo mais privado da personagem. Esses momentos do espetáculo aconteciam como “fendas” que se abriam, dentro das cenas que compunham o “plano da realidade ficcional”, como se pudessem inocular o “plano de realidade ficcional”. As fendas eram disparadas por recursos dramatúrgicos, narrativos ou dialógicos e alteravam ou dilatavam a ação. Nestes momentos, atores e atrizes estavam autorizados a vazar ou explodir a *animalidade* para fora e operavam o procedimento a seu modo, tornando-o complexo e multicomposto de vozes em fricção. Podemos afirmar que o animal era imperativo neste momento e que o estado animal “operava” o ator. A diretora estimulou, inclusive, o aparecimento de qualidades diferenciadas dos atores, respeitando as naturezas artísticas de cada um, e a *animalidade* se revelava como uma autoconsciência de cada ator, através de um estado de corpo alterado. Podemos citar, como exemplo², na cena um, o momento em que a personagem Míchkin narra sua experiência com a epilepsia para Ragôjan e Lhêbediev. O ator Aury Porto dançava, por segundos, sua célula de movimento, torcendo-se numa espiral infinita, dilatando sua ação no espaço e no tempo. A primeira parte do romance se passa em apenas um dia e culmina na festa de aniversário de Nastássia. Porém a personagem aparece no “plano da realidade ficcional” apenas na cena três

FIGURA 29

Cena III – A casa do Pai.
Em cena: Fredy Allan
e Otávio Ortega, Luah
Guimarães, Luís
Mármora, Aury Porto
e Silvio Restiffe.

Fonte: Cacá Bernardes.

FIGURA 30

Umbral. Primeiro
encontro entre
Nastássia Filípovna e
o Príncipe Míchkin.

Fonte: Cacá Bernardes.

2 No Capítulo III, Seção 3.6, descrevemos como exemplo outra “fenda subjetiva” pertencente a primeira cena do espetáculo para revelar este estado de corpo alterado. Nessa fenda, a partir da narrativa feita pela atriz Sylvia Prado, o espaço da ação se transforma através da luz e da música, e os espectadores conhecem como se deu o primeiro encontro entre Ragôjan e Nastássia Filípovna.

do espetáculo. Assim, através das “fendas subjetivas” pudemos fazer Nastássia Filípovna se expressar por ela mesma, revelando para o espectador, de alguma maneira, o ponto de vista do personagem em contraposição a outras visões.

O terceiro plano, em que há a presentificação do ator e do público no mesmo espaço e em tempo real, era como se, por alguns segundos, o procedimento da *animalidade* fosse posto em modo de espera, pois continuava sendo vivenciado pelo ator, que o “portava” como se estivesse retirando uma máscara e compartilhava com o público suas inquietações. Na cena da festa de aniversário, por exemplo, durante o jogo da garrafa, Nastássia roda a garrafa, mira um espectador e pergunta: “*Do que você tem mais medo na sua vida?*”, e aguarda a resposta, que era compartilhada com todo o público. No momento em que a atriz aguarda a resposta do espectador se dá este terceiro plano de presentificação. O público e os atores se colocam no mesmo espaço e tempo real, estabelecendo um contato mais humano e expondo uma abertura ao risco deste jogo cênico com o espectador. Quando o espetáculo se apresentou na Bélgica, por exemplo, como atriz que provoca a pergunta, me emocionei com a resposta da baiana Bernadete Berlot, produtora brasileira radicada no país, que respondeu: “*L’indifférence*”. Precisei de uns minutos para digerir sua resposta, compreendendo, naquele instante, que ela era uma imigrante e que sua resposta se relacionava com o fato de ser estrangeira.

Há que se considerar, analisando o procedimento por dentro destes planos da encenação, as diferentes perspectivas com as quais atores e atrizes devem atuar. Se pensarmos este jogo operado conjuntamente pelo coletivo de atores, o conjunto dá-se a ver como uma multiplicidade de vozes que são mobilizadas através da imanência e da materialidade dos corpos. A rede de afecção e interdependência entre os atores e atrizes pôde ser criada, inclusive, através da horizontalidade, da multiplicidade, e, portanto, da polifonia. A *animalidade* foi, em todo o processo de criação, carregando em si a qualidade de procura e abertura para as singularidades como experiência no presente. Para Bakhtin,



a nova posição artística do autor em relação ao herói no romance polifônico de Dostoiévski é uma *posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim*, que afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói. Para o autor, o herói não é um “ele” nem um “eu”, mas um “tu” plenivalente, isto é, o plenivalente “eu” de um outro (um “tu és”). O herói é o sujeito de um tratamento dialógico profundamente sério, *presente*, não retoricamente *simulado* ou literariamente *convencional*. E esse diálogo – o “grande diálogo” do romance na sua totalidade – realiza-se não no passado mas neste momento, ou seja, no *presente* do processo artístico. Não se trata, em hipótese alguma, do estenograma de um diálogo *acabado*, do qual o autor já saiu e *acima* do qual se encontra neste momento como quem se encontra numa posição superior e decisiva: ora, isso transformaria imediatamente o diálogo autêntico e inacabado em *modelo* material e acabado do diálogo, modelo comum a qualquer romance monológico. Em Dostoiévski, esse grande diálogo é artisticamente organizado como o *todo não-fechado* da própria vida situada no *limiar*. (BAKHTIN, 2010, p. 71-72, grifos do original)

É através deste trecho de Bakhtin que refletimos sobre como a *animalidade* veio corroborar para que o ator vivesse na carne o dialogismo, fazendo valer este “tu plenivalente” que é um “eu” de um outro – o animal –, os quais, postos em contato, ecoam como múltiplas vozes, plenas de valor e que mantêm uma relação de igualdade com as outras vozes. A diretora Cibele Forjaz, através do procedimento da *animalidade*, proporcionou a circunstância e o contexto para que os atores-agentes pudessem se relacionar, constituindo um processo criativo polifônico baseado no trabalho do ator sobre si mesmo, provocando, ainda: autonomia, liberdade interna e, inclusive, falta de acabamento – ou seja, não fixidez. Conferiu, aos atores-agentes, assim, a plena expressão de suas vozes e de suas visões de mundo.

Nesse sentido, a peculiaridade do que agora podemos nomear como vestígios de uma poética da *animalidade*, no espetáculo *O Idiota – uma novela teatral*, residiu na violação da cena realista, fazendo coexistir consciências aparentemente imiscíveis.

Tal poética, carrega em si uma ironia, pois para enfrentar o tema da coisificação do ser humano, presente na obra de Dostoiévski, convocou a *animalidade* e através dela, desvelou a autoconsciência destes seres humanos, personagens e atores, na encenação.

FIGURA 31
Cena XI – A casa da morte.

Fonte: Cacá Bernardes.

FIGURA 32
Cena IX – O vaso chinês.

Fonte: Cacá Bernardes.

IV.2 Por que recorremos à *animalidade*?

As reflexões do argentino Gabriel Giorgi no livro *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica* (2016), que localiza a literatura no campo da biopolítica e o lugar do animal na ficção como paradigma, têm orientado as pesquisas da bailarina Lu Favoreto em torno da ancestralidade e da *animalidade* com a Companhia Oito Nova Dança. Por consequência, suas reflexões e investigações foram determinantes no modo como trabalhamos o procedimento nos espetáculos da mundana companhia *Na selva das cidades – em obras* e em *Dostoiévski-trip*, este último criado em parceria com a Cia Livre. Giorgi afirma que,

[...] o que faz que o animal perca muito de sua natureza figurativa e de sua definição formal, e se torne antes uma linha de desfiguração: menos a instância de uma forma reconhecível, de um corpo diferenciado e formado, que um umbral de indistinção, um corpo de contornos difusos e que conjuga linhas de intensidade, de afeto, de desejo que não se reduzem a uma, por assim dizer, “forma-corpo”. Menos, pois, a instância de “representação” que a de uma *captura de forças*, o animal nestes textos parece exceder e eludir toda a figuração estável – transformando-se numa instância que, a partir da corporalidade mesma, protesta contra toda figuração, forma, representação e reclama modulações e registros estéticos que permitam captar e codificar *isso* singular que passa entre os corpos e que resiste a toda classificação e a todo lugar predefinido. (GIORGI, 2016, p. 30-31, grifos meus)

Reconhecemos na metodologia proposta por Lu Favoreto – colado aos princípios de organização da Coordenação Motora, ou seja, na vivência do movimento fundamental, da espiral como origem para a apropriação dos atores e atrizes de sua criação – o princípio que nos empurrou para *linhas de intensidade, de afeto, e de desejo* no processo de criação com a *animalidade*. Ao invés de representação, a corporalidade foi se transformando em instância, em um estado de corpo, um estado de corpo alterado. Mas precisamos ir mais além e refletir:

Por que o animal? Por que a “vida animal” na cultura? A vida animal mapeia, dizíamos, esse terreno em que se jogam e se contestam distinções biopolíticas específicas. [...] E de fato, veremos como

o animal se conecta com muitas dessas noções para armar territórios de contestação e de invenção de corpos e afetos. (GIORGI, 2016, p. 25-26)

No processo de *O Idiota*, a distinção entre humano e animal se tornou um tanto precária, provocando uma zona de contágio que funcionou em contiguidade entre orgânico, afetivo, material e político com os eixos ser humano/ator/personagem. Houve um reordenamento das relações entre animal e humano, resultando numa espécie de novas atribuições nessa fusão, através dos corpos como protagonistas e motores das investigações estéticas. A *animalidade* propôs linhas de contágio que puderam ser recebidas na obra através de possíveis dualidades opostas, tais como: natural/cultural, selvagem/civilizado, irracional/racional, vivente/falante, orgânico/formal, desejo/instinto, individual/coletivo etc.

O animal – na raiz do trabalho dos atores – condensou pontos ou linhas de intensidade política nos corpos, abrindo uma zona de intersecção entre núcleos temáticos e percursos entre cultura e biopolítica. Essas zonas de contágio vieram para interrogar e contestar o território do humano (no sentido do papel) e, ao mesmo tempo, da performatividade. A *animalidade* legitimou um *eu ficcional* performativo, mas na contramão, como se o *eu ficcional* não pudesse ser contido na figura e na forma compositiva (matriz ou célula de movimento) e pudesse se tornar zona de fluxos e de passagens. Aparece aí novamente a ideia de umbral, de limiar no trabalho dos atores. Abre-se um abismo de infinitas possibilidades de caminhos entre o sujeito e seu corpo, entre a pessoa e sua criatura – seu ser vivente –, a ponto de desfazer-se o rosto da pessoa, sob o risco de o impulso do animal que habita os corpos se tornar o vivente (por exemplo, nos momentos de *fenda subjetiva*). A corporalidade se tornou instância de interrogação, mapeando campos de relação e de devir de desejo, de afeto, de sensação e, principalmente, de pulsão, arrastando consigo o ser/o sujeito que porta a consciência da pulsão animal em direção à instância ficcional. Força portanto, o ser/sujeito a recuperar no humano o animal; talvez, reencontrando-se, reconhecendo-se, provando-se, e, caso acolha tal pulsão, em contrapartida, recupera uma condição esquecida pela humanidade, a *animalidade*.

No Capítulo III, na Seção 3.8, observei a importância dos ensaios sem texto, nos quais experimentávamos as situações através da *animalidade*, identificando neles uma mudança de qualidade na relação e na entrega dos atores e atrizes, nos novos espaços – como, por exemplo, o ensaio em Belo Horizonte. Porém, não mencionei que, nesses ensaios, a tarefa dos atores era operar o procedimento numa frequência interna maior, investindo na gradação da *animalidade* para fora, justamente para descobrirem novas possibilidades nas inter-relações entre as personagens, e, assim, revitalizá-las/renová-las. Então, cruzávamos as fronteiras em relação às gradações da *animalidade*, de maneira que, nas cenas em que o objetivo era o “plano de realidade ficcional”, estávamos autorizados a vazar para fora o animal, ao contrário do modo como operávamos durante o espetáculo.

No ensaio em Belo Horizonte, da mesma cena três descrita anteriormente neste capítulo, houve um acidente entre mim e o ator Silvio Restiffe (a serpente Nastássia e o rato Gánia) que se configura como um exemplo dessas linhas de contágio que interrogam o território dos humanos e da performatividade, ao mesmo tempo. Durante a cena, a bolsa de Nastássia Filípovna que eu usava estava com uma pontinha de metal aparente, saindo da costura. Como expressividade, eu usava muito os braços e as mãos, segurava a bolsa nas mãos. Ao entrarmos em relação, com a *animalidade* trabalhada a uma potência bem alta, esbarrei em Restiffe com a pontinha de metal algumas vezes e não percebi que o havia machucado. O ator, por sua vez, não reagiu durante a cena, mas ficou muito bravo comigo. O fato é que eu realmente usava os ensaios na *animalidade* para renovar as relações; não ter percebido que a bolsa havia machucado meu parceiro talvez indique que eu tenha perdido a noção da medida. Dessa memória pude compreender, hoje, que talvez “o animal” quer muito mais coisas que o ser humano, e que sua condição rompe de vez com um lastro de cordialidade e reposiciona as fronteiras das relações do animal-humano. E, sem dúvida, isso demanda outros acordos entre os parceiros, e a atenção aos detalhes e riscos que *animalidade* evoca.

Na ocupação do espetáculo *Na selva das cidades – em obras*, no Teatro Oficina (julho 2018), foi minha vez de me assustar com a

fronteira entre arte e vida. Estávamos na cena/quadro dez, em que Schlink (Aury Porto) morreria – uma cena urgente, em que Porto pegou minha cervical e minha cabeça com muita força, ultrapassando o limite do tônus necessário. Na hora, senti muito medo de morrer. Esse incidente aconteceu na primeira sessão, e ainda teríamos outra sessão, então, entre as duas sessões, tivemos uma discussão, porque o medo me fez sair do jogo da cena. Mas, observando esse acontecimento com o distanciamento do tempo, apesar do susto, do medo, investigamos naquele rompimento de fronteiras um ponto crucial na relação entre os dois personagens – Schlink e Marie Garga: o personagem Schlink era avesso a todo tipo de processo civilizatório, interessado em levar o capitalismo até as últimas consequências, mas em busca de algo metafísico que pode ser lido como a busca pela comunicação, pelo contato, pela experiência do outro. E nesse excesso, transformado em pulsão, vaza para fora a selvageria, a barbárie. Marie Garga enxerga ao longo do texto de Brecht “esse Shlink” e se seduz por aquilo que desconhece. Interessante notar que o Schlink de Brecht, nesse sentido, poderia ser lido como uma espécie de negativo do Míchkin de Dostoiévski, pois ele é um homem de fé, que crê em Deus e sente compaixão pelos homens. Esse incidente se deu um pouco depois do monólogo da personagem, que revela a percepção de que a humanidade tem como origem a floresta e os animais – considerando este ponto de vista, a sobrevivência se daria através de um jogo mais simples do que a falta de comunicação e a solidão.

SHLINK Eu observei os animais. O amor, o calor da proximidade dos corpos, é a nossa única graça nas trevas! Mas a única união é a dos órgãos e ela não transpõe o abismo da fala. Mesmo assim eles se unem, para gerar seres, que desejam ajudá-los na sua desesperada solidão. E as gerações se olham nos olhos com frieza. Se vocês entupirem um navio com corpos humanos, até explodir, haverá tanta solidão dentro dele que todos irão congelar. Está ouvindo, Garga? É, o isolamento é tão grande, que nem luta existe. A floresta! É daqui que vem a humanidade. Peluda, com seus dentes de macacos, bons animais, que sabiam viver. Tudo era tão fácil. Eles simplesmente se dilaceravam. Eu os vejo claramente, com os flancos tremendo, os olhos fixos no branco dos olhos do outro, fincavam os dentes na garganta, despencavam rolando e

o ensanguentado, no meio das raízes, era o vencido e aquele que mais pisoteou a mata, este era o vencedor! Está escutando alguma coisa, Garga? (BRECHT, 1927, em MUNDANA COMPANHIA, 2016, trad. Christine Röhrig)

IV.3 *Animalidade como estado do corpo*

A pesquisadora francesa Pascale Weber³ afirma que “a *animalidade* é um exercício, um estado, um desejo de articular nosso corpo, nossas linguagens e nossas representações ao território e ao vivo” (WEBER, 2017⁴). Ainda que a noção de *animalidade* possa ser considerada uma projeção dos homens, as relações que a espécie, que se automeia humana, tem com os não humanos é indispensável nesta pesquisa para compreendermos as modalidades de existência na arte. O artigo de Weber pode ser encontrado nos anexos desta dissertação, traduzido para o português pelo pesquisador Luís Cláudio Machado⁵.

Das pinturas parietais do Paleolítico às divindades egípcias, passando pelos estudos da época romântica... os animais nunca deixaram de inspirar os artistas. Se o gênero animalesco perdura,

3 Pascale Weber formou-se em design ambiental na École Supérieure de Design Industriel, em Paris, e possui graduação em Artes e Ciências da Arte pela Sorbonne (Paris 1-St. Charles). Paralelamente à performance, ela pratica dança *butoh*, devaneios e outras viagens dirigidas, técnicas vocais de *joik*, canto na garganta ou canto harmônico e disciplinas somáticas como o método Feldenkrais. Como professora é artista e docente sênior em Performance/Fotografia na Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Membro do Departamento de Arte e Ciências e do Departamento de Estudos e Estética e Cinema e Estética (Instituto A.C.T.E). Como artista, tem um duo com Jean Delsaux chamado hantu (“fantasma”), que trata da memória do corpo e dos fantasmas que ele carrega. www.hantu.fr

4 WEBER, Pascale. *L'animalité un état du corps*. Le Corps, les dimensions cachées, ss la dir. de Guy Freixe, coll. « À la croisée des arts », L'Entretemps, à paraître. In book: *Le Corps, ses dimensions cachées – Pratiques scéniques*, Edition: Deuxième Époque, Editors: Guy Freixe, pp.201-214 . A tradução do capítulo/artigo se encontra no anexo da dissertação. Tradução feita para esta pesquisa por Luís Cláudio Machado.

5 O prof. dr. Luís Claudio Machado tem pós-doutorado em Dramaturgia pelo Instituto de Artes da Unicamp (2012), doutorado em Letras (Língua e Literatura Francesas) pela Universidade de São Paulo (2005), com período sanduíche na Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e mestrado em Artes (Teatro) pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2000). É bacharel em Letras com habilitação em tradução pelo Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Unesp de São José do Rio Preto (1986).

renovado entre outros pela fotografia documental, pela instalação e montagem taxidérmicas, pela utilização do animal como material, trata-se sempre de representar o animal do ponto de vista exterior de nossa humanidade. Basta considerar que se trata de um estado do corpo, para que o artista possa defender uma outra postura conectando-o ao mundo animal, que não seria do lado da representação, mas antes, do lado da *incorporação*. (WEBER, 2017, pp. 201-202, grifo meu)⁶

A questão colocada pela pesquisadora, especificamente quando menciona que a *animalidade* é um estado do corpo, se encaminhando muito mais na direção da incorporação do que da representação, se aproxima do pensamento de Gabriel Giorgi e da noção de encarnação (que significa fazer-se carne) apresentada no Capítulo I.

Já tratamos do quanto a existência desse procedimento pressupõe a transformação do trabalho psicofísico atoral, pois, de alguma maneira, empurramos, através da *animalidade*, o sentido do trabalho de corpo dos atores no processo de criação de um outro. Um outro ser vivente. Um outro ser vivente animal. Esta poderia ser a perspectiva, digamos, de partida, do procedimento: a atriz, a partir da sua própria estrutura física, encontra a estrutura do corpo animal. Porém, existe outra perspectiva envolvida, uma perspectiva inversa, ou vice-versa, na maneira como analisamos o que está contido na *animalidade*, como se ela mesma fosse uma substância, significando que, ao dar vida a um ser vivente, restituímos aos animais uma espécie de partilha, relacionada à faculdade de experimentar emoções, desejos, afetos e desafetos, pulsões; em suma, uma partilha de subjetividades.

No processo da mundana, experimentamos “a simpatia” por um animal e nos colocamos no lugar dele. Simpatia (do grego *sypatheia*: *syn*, “junto”, união, e *pathos* “sentimento/emoção”) é, para nós, a percepção, a compreensão e a reação ao sofrimento ou necessidade de outra forma de vida. Há uma mudança de ponto de vista, de uma perspectiva pessoal para a perspectiva do outro, o que significa compartilhar os sentimentos do outro, o animal, que anuncia uma outra

6 Consideramos para as citações do artigo *Animalidade um estado do corpo* da pesquisadora Pascale Weber as paginações do original em francês.

perspectiva: um ser vivente que se manifesta através da partilha de sua subjetividade. Há sim uma fusão, como anunciou a atriz Sylvia Prado no Capítulo III, Seção 3.4. A atriz se funde com o animal no seu imaginário duplo: o da atriz e o do animal. E essa fusão provém de uma experiência que atravessa o corpo-carne: união corpo-atriz e corpo-animal.

Ao nos dedicarmos, através da fisicalidade, a esse outro ser vivente, percebendo e dando vida à experiência, caminhamos nesse trânsito até desembocarmos, por contágio, na empatia, que é a capacidade de uma pessoa se colocar no lugar de outro ser vivente, de participar afetivamente do que este vivente sente, mas em nossa capacidade de empatia está embutida a condição de não se perder nunca de vista que se é um outro. No nosso caso, um outro ficcional e um outro sujeito-atriz. Ao estabelecermos a empatia, conseguimos enxergar o animal através da situação da personagem ficcional e agir com a força com que o animal agiria, sem fazer julgamentos; ao contrário, reconhecendo, compreendendo e reproduzindo as pulsões instintivas do animal. Mas o laço que nos liga aos animais se dá através da renovação do exercício de incorporação/encarnação pelo ser humano artista. E, portanto, o contágio acontece na expressão do transbordamento do corpo, em reordenações pessoais simbólicas/subjetivas.

O que nos interessa é reconhecer mais o estado do corpo. Cada corpo apontava uma trajetória de movimentos da estrutura óssea da *animalidade*, a partir de sua própria estrutura óssea, bem como um fluxo desse caminho. E é através desse fluxo que o corpo vibra, que experimenta um estado de corpo alterado, tornando-se capaz de fisicalizar qualidades rítmicas, andamentos, vetorizações e deslocamentos particulares que transformam sua estrutura corporal em um sistema relacional gerado em ação. Ao entrar em contato com outro ator, que também se encontra em ação, podemos ler vários vetores de relação, em ação ao mesmo tempo e que se constituem como uma rede de inter-relações que podem ser visíveis, concretas, palpáveis, mas que são captadas pelo espectador através da sensação, do ritmo, do fluxo, do pulso, da permeabilidade. A rede de inter-relações pode ser comparada à combustão que mantém o fogo aceso, queimando as madeiras, ou como o tempo-ritmo, que é

o fluxo do fogo e suas constantes variações. O fogo vai se alastrando como uma dança, pelas madeiras, rapidamente, se transformando. Como Weber afirmou,

A animalidade para um performer nada tem de uma qualidade parada ou de uma figura de estilo repertoriada pela história da arte. A animalidade é a alteridade, a dinâmica de um estado de incerteza que se revela na interação (tocado por aquilo que o outro sente, podemos, por nossa vez, agir sobre nossa emoção) e afirma-se numa co-presença (cada um tenta apanhar os contornos de sua presença). (WEBER, 2017, p. 207)

A pesquisadora se refere à *animalidade* como uma “dinâmica de um estado de incerteza”, conferindo ao estado do corpo alterado uma característica performática de co-presença. No nosso caso especificamente, de *O Idiota*, a operação era habitar este corpo no estado de incerteza e, a partir da *animalidade*, agir em direção a outro destino, à ficção. Claro que a escolha subjetiva de cada ator do animal se dava num jogo de sobreposição com a personagem ficcional e, nesse sentido, também serviu para denunciar e acusar as desumanidades que têm frequentado o gênero humano como território dos vivos. O animal serviu como pretexto para falar do caráter humano, tornando-se um meio para escapar das regras e valores convencionais, e o mesmo se deu no processo de criação, uma espécie de revelação do caráter do gênero humano. Essa revelação denota uma espécie de desajuste feito para nos comunicarmos com os espectadores do nosso tempo. E como estamos partindo de uma noção que considera animais humanos e animais não humanos como espécies diferentes, e do fato de convocarmos o corpo como substância, buscamos cavar outros lugares, deixando a razão vacilar entre uma margem e outra, criando, no mínimo, outras dimensões. Nos perguntamos: posso escavar outras distinções, pensando fora do meu corpo artista, usando o corpo como substância que encarna as energias que o atravessam para tocar as fronteiras de um jogo de construção identitária e outras modalidades de existência?

IV.4 “A psicofisicalidade que constitui e funda toda e qualquer ação”⁷

Além disso, ator é criatura capaz de realizar insólitas operações psicofísicas como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória. É sua alta vibratibilidade e sua fluidez que permitem essas operações psicofísicas. É sua inteligência psicofísica que abre dimensões para além da dicotomia ficção × realidade. (FABIÃO, 2010)

As experimentações dos atores da mundana companhia, em particular, maestradas pelas mãos da diretora Cibele Forjaz, fundem diferentes e múltiplas referências para as experimentações psicofísicas, como já pudemos conferir. Combinamos e misturamos procedimentos atorais em busca de um processo orgânico, no qual as fronteiras e funções entre direção e atores se somam, se justapõem e se contrapõem. A característica da direção, ao sugerir, no processo artístico, os procedimentos da *animalidade* e dos *workshops*, propiciou a construção do corpo e da cena, forjando nos atores a capacidade de apropriação e, como consequência no processo, uma atuação ativa. Isso nos sugere que este lugar não é exclusividade da direção ou da atuação, é uma fronteira onde se dá permanentemente, em todas as etapas de criação, uma costura entre as funções. Cibele se autoneomeia, e posso afirmar com propriedade que ela realmente é, uma *construtora de caminhos da criação*.

A questão é como criar um processo coletivo de criação, no qual cada um se aproprie do todo e a gente consiga criar junto. Então essa relação entre a pesquisa do material e a construção de um processo criativo que permita inventar uma alquimia entre as pessoas de criação conjunta, na qual todos dependem uns dos outros e conseguem juntos criar uma coisa única, o que faz com que... Bem, estamos arriscando todos juntos, então isso cria um magnetismo entre as pessoas, que é único. Quando a plateia vê aquilo, aquilo é diferente,

7 FABIÃO, 2010.

porque as pessoas têm uma relação fortíssima, tanto umas com as outras, entre elas, quanto com aquilo que elas falam, com cada luz que acende, com a roupa que ele usa, porque tudo foi criado junto. É lógico que tem as funções, mas todo mundo é parceiro de criação. Eu acho que esse é o maior trabalho da nossa geração de diretores: ser um construtor de caminhos da criação. [...] se eu conseguir ser uma construtora de caminhos, cada caminho depende daquelas vinte pessoas e aquilo vai ser daquelas vinte pessoas, não meu. Então cada um é diferente. É novo, é único, é novo pra mim, é novo pra todos, é de todos e tem uma energia única que a plateia compartilha. [...] Por que a questão é essa, a energia, a sinergia daquelas pessoas que inventam juntas, atravessam, é como uma revolução. Que conjunção pode existir pra uma transformação? É isso que a gente vai se propondo a fazer a cada novo projeto (Entrevista de Cibele Forjaz a Tuini Bitencourt, 2013, em BITENCOURT, 2016).

Este trecho dessa entrevista sintetiza os princípios fundamentais que norteiam os processos de criação com a diretora. O seu magnetismo é o poder de constituir, acreditar e provocar um jogo cênico coletivo, e mais, um jogo vital, urgente e arriscado de uma criação conjunta. Atores e atrizes, nas mãos dessa diretora, são sempre lançados em experiências urgentes para viver, se atravessar, escolher, se apropriar, decidir e se transformar. Cibele, estabelecendo de imediato as inter-relações entre o coletivo, das quais nascem a alquimia e a sinergia, de forma nenhuma nega a natureza individual dos artistas, conduzindo cada ator de uma maneira diferenciada. Como diretora, extrai o sentido da encenação essencialmente do que é revelado no processo atoral, e em alguns momentos do processo de criação apressa-se, na vertigem do que já vislumbrou como possibilidade de encaminhamento da encenação. Os atores, que ainda estão organizando suas descobertas, se assustam com a nova tarefa, e muitas vezes há embates de ideias; mas, geralmente, em quase todos os casos, ela tem razão.

Um exemplo: na penúltima cena do espetáculo *O Idiota*, acontecia uma tentativa de encontro e acordos, mas que acabava em ruptura entre o quarteto composto pelos personagens Míchkin, Aglaia, Ragôjan e Nastássia. (Aglaia ama Míchkin, que já amou Nastássia,

FIGURA 33
O quarteto no
Hotel Ismailóvski.
Em cena: Aury Porto,
Sergio Siviero, Luah
Guimarães e Beatriz
Morelli como Aglaia,
substituindo Lúcia
Romano na temporada
da Oficina Cultural
Oswald de Andrade.
Fonte: Cacá Bernardes.

que ama Míchkin e ama Ragôjan, que ama Nastássia.) Se faz necessário convocar a fonte, o roteiro de Nikitin,

O QUARTETO

O vaso chinês estراçalhado é como se fosse o teatro inteiro ruindo sobre o mundo. É a sensação que Míchkin tem. Agora estamos dentro da sua cabeça. (Míchkin sofre um ataque de epilepsia em sua festa de noivado com Aglaia.) Mas há muito mais a ruir. Aglaia marcou um encontro com Nastássia Filípovna, para o qual Míchkin estava e não estava convidado. O lugar é sórdido: um quarto de hotel barato, quase um puteiro. Lugar de Nastássia, e não de Aglaia. Um subsolo do antro de Ragôjan? Sob os cacos do vaso chinês. Nastássia diz: o príncipe é meu ou é seu? Aglaia diz: você, se fosse digna, iria trabalhar de lavadeira. As duas no espelho uma da outra. Essa cena deve ter íntima relação com o que se dá na Aldeola das Delícias. Míchkin estراçalha-se entre Aglaia e Nastássia Filípovna, entre paixão e compaixão. Identidade ao vento. Água benta de Ragôjan. Ragôjan é mandado embora por Nastássia Filípovna.

(NIKITIN, em MUNDANA COMPANHIA, 2008/2009)

Para a cena que se passava num hotel de terceira categoria, Cibele sugeriu com todas as forças que ela acontecesse dentro da estrutura de um brinquedo trepa-trepa. Para os atores a ideia parecia absurda, formal; o trepa-trepa comprometeria toda a rede delicada de relações entre as personagens. Porém, à medida que fomos testando transpor a cena para a estrutura do trepa-trepa, percebemos o quanto ela revelava as forças contidas na cena e, nesse sentido, colaborava para sua teatralidade. Durante a cena, caminhamos do realismo até deixarmos a *animalidade* vazar para fora principalmente no jogo entre as duas atrizes. A *animalidade* era mantida em alta vibratilidade interna, e à medida que o desencontro entre as duas personagens tornava-se um caminho sem volta, a gradação dos animais ia se invertendo, revelando para fora todo o trabalho interior.

Se o corpo, para a Coordenação Motora, “é uma estrutura em movimento dentro de um movimento organizado” (Béziers&Piret,1991), o corpo animal é uma estrutura em movimento a partir de outra estrutura em movimento, que, por sua vez, desorganiza a organização ulterior. A estrutura em movimento animal é uma organização

HOTEL
Imatovskij



do corpo, fundada a partir do 8 deitado, e, portanto, a partir da produção de espirais, construída em escavações internas por meio das quais se encontram as unidades de coordenação, as quais são tensionadas pelos músculos que unem todo o corpo em uma tensão que rege sua forma e o movimento, constituindo a *animalidade*. A operação de desorganizar a estrutura de uma organização do movimento do corpo dos atores cansa – cansa não, consome. Uma estrutura física sofre outra estrutura física.

Ossos, músculos, pele e vocalidade coordenam-se nessa nova estrutura vivente para fornecer outras referências de espaço e tempo. Essas insinuações tempo/espaço são consolidadas pela organização do movimento no mais profundo trabalho interior, gerando nos próprios agentes desejo, pensamento, imaginação e memória. Ou seja, produz as *insólitas operações psicofísicas*, como foram nomeadas por Eleonora Fabião (2010) no artigo em que ela reflete sobre o corpo cênico e o estado cênico.

Para nós, a perspectiva dupla desta afirmação – *uma estrutura física que sofre outra estrutura física* – reverbera no campo da pedagogia da experiência. No caso da *animalidade*, se a estrutura psicofísica de um ser sofre a condição de outra estrutura psicofísica, e se não abandona a sua de origem, é porque parte de *si mesma* para expressar a outra.

Em minha vivência como atriz, enxergo uma proximidade com a noção da arte da *pereživánie* (*experiência do vivo/vivência*) proposta por Stanislávski. A *animalidade* foi, para nós, uma *experiência do vivo*, que nos provocou como sujeito-ator a agir a partir da estrutura psicofísica, alterando o corpo, convocando-o a agir na investigação desde o princípio, através da vivência do movimento fundamental.

Além disso, ao descobrir ou desvelar o animal a partir de minha própria estrutura óssea, ou seja, um ser vivente, que tem suas pulsões de sobrevivência, pude como atriz afirmar: “*Sou serpente, logo existo*”. Assim, o procedimento transformou o sujeito-atriz em um corpo animal com a dimensão de uma outra modalidade de existência, e este corpo animal fez-me carne, e foi através dele que pude existir.

Como atriz, escavo o movimento para dentro e, ao mesmo tempo, ao esculpir o movimento internamente, preciso encontrar um caminho para fora, esculpindo o espaço fora. E esse trânsito entre o dentro e o fora, que caracteriza o princípio da operação expressiva com a

animalidade, foi criado a partir da vivência das espirais, da experiência de escavar novos territórios internos no seu corpo. Nos *études de animaux* que Stanislávski desenvolveu, e que sua assistente Maria Knébel relata em seu livro *Poética de la pedagogía teatral* (1976/1991, p. 72), o exercício de atuar um animal era um dos favoritos de Stanislávski. A principal referência que encontrei para investigar as ideias de Stanislávski sobre o trabalho com animais são os escritos da pesquisadora Michele Almeida Zaltron, em seu doutorado e no artigo que desdobra a pesquisa, “A prática de *études* de animais como exercício para ‘tornar visível a vida invisível do artista’”, publicado na revista *Macu* (ZALTRON, 2017)⁸, no qual identifica, nos escritos do criador do Sistema, referências esparsas, que foram para nós interessantes para observar a sua maneira de lidar com o animal.

Segundo Maria Knébel, para entender e buscar o caráter humano, é necessário trabalhar com o conceito de *germe*⁹. Para ela, ao observar e realizar a criação de *études* de animais, o estudante se ocupa do *germe*, ou seja, do caráter, da essência. É nesse sentido, que os estudos com animais poderiam funcionar como um treino para os atores (é interessante notar que, ainda hoje, nesta tradição pedagógica os estudantes da escola do Teatro de Arte de Moscou, TAM¹⁰, passam o primeiro ano de formação praticando somente estudos com animais).

Assim, se considerarmos a frequência animal como o *germe*, ao desenvolvermos a *animalidade* também podemos dizer que estávamos em busca da *essência*, *do caráter* e, certamente, foi através dela que unimos os processos de criação em torno das duas noções, e, sobretudo, forjando nos atores a constituição da ação.

Em nota, Pascale Weber nos relembra que alma e animal têm por raiz comum o substantivo feminino em latim *anima*, *ae*, que significa “sopro de vida, princípio vital” (WEBER, 2017, p. 202). Podemos aproximar o princípio vital ao conceito de *germe*, e compreender

8 *Caderno de Registro Macu*. Lançada em 2012, a revista é semestral. Está na 15ª edição. Encontra-se disponível no site da Escola Macunaíma. <https://www.macunaíma.com.br/blog/caderno-de-registro-macu/>.

9 Stanislávski ao longo de sua trajetória também se referiu a *germe* como “impulso fundamental”, “leitmotiv”, “prego do papel” ou “acorde da alma”.

10 Em 1898, Stanislávski fundou, junto com Niemiróvitch-Dântchenko, o Teatro de Arte de Moscou. A Escola-estúdio do TAM de formação teatral foi fundada em 1943 e existe até hoje como herdeira dos ensinamentos stanislavskianos.

que esse princípio, no nosso caso, está diretamente relacionado à qualidade de vibratibilidade do corpo animal, ou seja, *é sua alta vibratibilidade e sua fluidez que permitem essas operações psicofísicas.*

O compositor José Miguel Wisnik, em uma aula ministrada no projeto Máquinas do Mundo, da mundana companhia, traduz a noção de sopro como princípio vital, psicofísico:

Esse sopro, eu acho que é a essência de tudo isso. O sopro é o pneuma, que é uma palavra que na antiga tradição do ocidente significa “espírito”. O espírito entra nas coisas como um sopro. Então o sopro é tanto corporal, quanto outra coisa não corporal que está ali. Então, justamente, tem um livro lindo do Agamben¹¹ sobre como o ocidente perdeu o pneuma, a noção dessa coisa que os Hindus chamam de prana, porque esse é o princípio de energia que entra em tudo, e que supõe que, ao respirar, o pneuma ou prana entra e se infunde: está no sangue, no coração, no fígado, no estômago, no sexo, nas secreções sexuais: o pneuma entra, volta e se devolve ao mundo como um espírito. Então, entra como um pneuma, que se transforma no seu corpo, mas produz imagens, produz fantasmas, e volta, portanto, como imagens que têm um poder. (WISNIK, 2017)¹²

Na percepção que guardo dos atores e atrizes durante o batismo do animal, há um instante no qual se opera uma mudança, quando o ator convoca o animal que se assemelha à descrição do pneuma feita por Wisnik, pois, em experimentação, o sujeito-ator conecta algo interno, como que se unindo a essa essência que vibra dentro. E é nesse sentido que acolho as afirmações do poeta francês Serge Pey¹³, quando este disse que “a arte é o durante da caça”, e ainda que

11 Nome do livro de Agamben, *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*.

12 A aula foi transcrita e não foi publicada.

13 Serge Pey é um escritor e poeta francês nascido em Toulouse em 1950. Filho da imigração e da Guerra Civil Espanhola, sua adolescência libertária foi atravessada pela luta anti-Franco e pelos movimentos revolucionários que abalaram o planeta. Ativista contra a Guerra do Vietnã, ele participou ativamente dos eventos de maio e junho de 1968. Paralelamente ao seu compromisso político, descobriu cedo a poesia e as vozes fundadoras que transformaram sua vida, como exemplos: Lorca, Whitman, Rimbaud, Baudelaire, Antonin Artaud, poesia xamânica, poesia visual. Começou a atravessar uma história da poesia contra a dominação francesa dos escritos de seu tempo. Foi no início dos anos 1970 que Serge Pey inaugurou seu trabalho de poesia de ação e experimentou, em todas as suas formas, o espaço oral da poesia. Em 1975, ele fundou a Riot e, em 1981, a Editions Tribu, como uma cooperativa. Foi o editor de Jaroslav Seifert, Prêmio Nobel de Literatura em 1984. Em *The Bightrope Walkers of Prague*, realizado com seu amigo Karel Bartocek, leu na França autores como o filósofo Karel Kosik e Vaclav Havel.

A prática da arte consiste justamente em aceder a dimensões, espaços infinitos e paralelos, que o ser humano não possui mais, e que em parte, os animais dominam. A arte é uma ponte entre os espaços do vivo. Nesse sentido, o poeta é um xamã. Ou ao menos seu distante herdeiro. (PEY, em WEBER, 2017)¹⁴

IV.5 Comparações com o uso do procedimento da *animalidade* nos processos dos espetáculos *Na Selva das cidades – em obras (2014-2018)* e *Dostoiévski-trip (2017-2018)*

Durante todo o período de pesquisa que se iniciou em 2017, estivemos em circulação com esses espetáculos, então, foi inevitável refletir sobre as diferenças e especificidades do procedimento nos três processos de criação. Ainda que brevemente gostaria de ao menos, nomear algumas diferenças apontando como uma possibilidade de enxergar a *animalidade* num processo continuado de pesquisa.

No período de ensaios do espetáculo *Na selva das cidades – em obras*, em 2015, as preparadoras Lucia Gayotto e Lu Favoreto desenvolveram um aquecimento conjunto de corpo e voz visando preparar o corpo e ao mesmo tempo a vocalidade conscientizando os atores, internamente, da presença da coluna de ar. Por consequência, este trabalho reverberou no modo como usamos a vibratilidade ou a frequência do animal. Esse aquecimento foi utilizado como preparação para os ensaios, nas apresentações/ocupações e também durante o processo de *Dostoiévski-trip*.

Refletindo especificamente sobre as diferenças na utilização do procedimento nos dois espetáculos seguintes da mundana companhia, percebo que do ponto de vista corporal, radicalizamos a operação das linhas de desfiguração e de vetorização dos corpos. Favoreto insistiu com os atores e atrizes para que não fixassem uma forma, não formatassem e, ao mesmo tempo, que assumissem as vetorizações que a *animalidade* provoca nos corpos. Assim, no processo de *Na*

14 Nota da autora Pascale Weber: Serge Pey em “L’animalité, c’est l’échange des regards”. Diálogo entre Serge Pey e Jean Delsaux (texto não publicado).

selva, para estimular os vocabulários dos movimentos, sugeriu que cada ator ou atriz escolhesse uma música para treinar sua *animalidade*, e fizemos um ensaio um onde cada um, através do movimento, vivia sua *animalidade* durante toda a música, explorando ao máximo as vetorizações no espaço/tempo. Descobrimos que era na perspectiva do tempo do movimento que definíamos as vetorizações, o que nos moveu, num determinado momento da pesquisa, a nomear que nos manteríamos “em obras”, porque os ensaios se transformaram em treinamentos dos corpos na sua relação com o tempo, e não na sua relação com o espaço, pois o espetáculo não era marcado, já que o que nos interessava era articular o espetáculo ocupando territórios/espacos selvagens de teatro por todas as diferentes regiões da cidade de São Paulo.

Do ponto de vista do trabalho com a vocalidade, os treinos muitas vezes eram feitos em volta da bateria de Guilherme Calzavara, com a regência tanto do músico quanto de Lucia Gayotto, para atingirmos a máxima percepção do tempo e suas categorias na fala dos atores, investigando-a como ação verbal: velocidades/andamentos, duração, repetição, timbres, frequências, melodia, fluxo, ataque, pausa, acento expressivo. Gayotto, nesse processo criativo, investiu tanto na consciência do aparelho como no trabalho com a voz como ação verbal; desenvolveu com os atores a análise do texto frase a frase, fazendo cada ator escolher verbos antes de cada fala que traduziam a ação contida na fala.

Nesses espetáculos, como resultado do trabalho desenvolvido com a consciência da coluna de ar interna, descobrimos espaços de apoio para a produção de vibratilidade, e, assim, o trabalho com as gradações da vibratilidade alterava a respiração e a condução da vocalidade como ação verbal, resultando que a operação transitava mais sobre *capturas de forças* energéticas. Para o sociólogo Laymert Garcia dos Santos¹⁵, as personagens do texto de Brecht

não são personagens. Essas figuras são papéis, não personagens. Elas são porta vozes de uma enunciação que não é delas. Aí, sendo

15 Laymert Garcia dos Santos nasceu em Itápolis, interior de São Paulo, em 1948. Doutourou-se em ciências da informação na França, em 1980, e atualmente é professor de sociologia na Unicamp.

porta vozes disso, não só está se assegurando o distanciamento brechtiano e tal, mas ao mesmo tempo como isso se configura na composição dessas figuras que aparecem aqui e vão cortar essas vozes. [...]

De maneira que as pessoas sintam que você está denunciando, mas não é uma relação de identificação, porque não é representação, é uma relação de você perceber todos esses recortes, de todas essas linhas que foram apreendidas aqui, elas são reais. Elas são reais no palco, mas elas são reais na vida também. Elas foram transpostas da vida para o palco. Mas não como um modelo de representação, mas sim como uma *captura de forças* que estão na cidade, nas pessoas da cidade, e que agora estão aqui. Em conflito na cena. É muito mais uma questão *de força e de potência*, do que de forma. (SANTOS, em MUNDANA COMPANHIA, 2016)

Os animais, no processo com o texto de Brecht, “nasceram” pregados a uma condição imposta pela abordagem da ficção na sua relação com o mundo contemporâneo. Ou, como Laymert sugeriu, como *porta-vozes de uma enunciação que não é delas*. Em *Nas selva das cidades*, desenvolvi, desde a pesquisa, um pássaro para Marie Garga, e aos poucos percebemos que era um pássaro com uma condição – era um pássaro ferido. A ferida determinava sua circunstância feminina num ambiente ficcional extremamente machista, como se o feminino estivesse sendo atravessado pelo mundo masculino, e a música escolhida foi “Black lake”, da compositora Björk. A música funcionava para acessar os estados alterados.

Em *Na selva das cidades – em obras*, no qual continuamos investigando esses ensaios na *animalidade*, notamos, porém, que eles eram mais funcionais quando trabalhávamos quadro a quadro do que quando experimentamos o ensaio total do espetáculo. Nos ensaios com o espetáculo todo o coletivo não conseguia se manter em relação porque perdia o percurso da narrativa e acabava perdendo o foco central. A própria dramaturgia de alguma maneira ditou as regras: o texto do Brecht é construído em quadros sem continuidade, assumindo a fragmentação da narrativa. Outra maneira de ler essa dificuldade foi a radicalização que imprimimos na investigação da vibratibilidade como frequência no corpo dos atores, mais no caminho da exploração de uma força energética.

Como desenvolvimento desse tipo de ensaio, focado muito mais no movimento, antes de cada apresentação treinamos essa rede de inter-relações na *animalidade* através da percepção do tempo pela diferença e pela semelhança entre o coletivo. O processo acontecia antes da entrada do público, como um improviso, e cada ator, de alguma forma, resgatava núcleos de conflitos durante esse treino/aquecimento, explorando novos contatos a partir da fisicalidade e da vocalidade.

O espetáculo seguinte surge a partir da produtora Marlene Salgado, parceira da mundana companhia e da Cia Livre que foi contemplada pelo edital do Banco do Brasil com o projeto de montagem do texto, inédito no Brasil, *Dostoiévski-trip* (1997), do dramaturgo russo Vladímir Sorókin. A diretora Cibele Forjaz foi convidada para encenar o texto junto com a Cia Livre e a mundana companhia, resgatando a parceria entre os dois coletivos e por essa razão, a tradutora Arlete Cavalieri cedeu os direitos.

O texto de Sorókin narra a história de sete personagens que decidem tomar uma droga coletiva. No processo de ensaio, analisamos e dividimos o texto em quatro fases: na primeira, os personagens são nomeados como mulher 1, mulher 2, homem 1, homem 2, homem 3, homem 4 e homem 5 e esperam o vendedor da droga. Na expectativa da chegada do traficante, manifestam as crises de abstinência pela ausência de drogas, que recebem nomes de autores da literatura, entre eles Jean Genet, Sartre, Gorki, Tolstói etc. Enfim o vendedor chega, e a única droga que ele tem para o coletivo de sete pessoas é Dostoiévski. Eles pagam pela droga e assim que a tomam se transformam nas personagens do romance *O Idiota*, de Dostoiévski. A segunda fase se passa na festa de aniversário de Nastássia Filípovna, em que ela deve decidir se aceita se casar com Gánia, que, em troca, receberia 75 mil rublos como dote de Tôtski, tutor de Nastássia.

Sorókin, que se propõe a trabalhar com a intertextualidade de Dostoiévski, é fiel e, ao mesmo tempo, infiel ao autor de *O Idiota*. Insere, por exemplo, dois personagens que, no romance, não estão na festa: Hipollite (jovem tuberculoso e nihilista) e Vária (irmã de Gánia). Em nossa análise, no momento em que Nastássia joga no fogo os 100 mil rublos que ganhou de Ragôjan, inicia-se a fase três,

que contém o ápice da sensação da droga e que convencionamos chamar de “*good trip*”. Logo depois vem a “*bad trip*”, que segue até o momento em que “o nervo” do mais jovem (Hipollite) se rompe. Na transição para a última fase, a personagem de Nastássia pede “água” e, logo em seguida, as personagens iniciais vão revelar histórias sobre suas infâncias, até a morte destes e a volta do vendedor, que num diálogo com o químico que produziu a droga chega à conclusão de que “Dostoiévski em estado puro é mortal”.

Nesse espetáculo, Cibele Forjaz radicalizou a experiência como encenadora, construindo a viagem com a droga através da fisicalidade dos atores. Durante o processo de criação, utilizamos o procedimento *animalidade* para a criação dos atores, e foi através desse trabalho que recuperei a matriz de movimento criada para o espetáculo *O idiota*, ainda que com um enfoque absolutamente diferente. Podemos considerar que a *animalidade* apareceu, neste processo, corrompida pelas quatro fases dramáticas do ponto de vista da ausência ou dos efeitos da droga:

1. a ausência da droga provocou crises de abstinência no corpo dos atores e atrizes, causando fissuras realistas na matriz de movimento da *animalidade*. As fissuras se manifestavam como gestos expressivos.
2. a droga levou o corpo dos atores à representação da cena do romance de Dostoiévski *O Idiota*, a festa de aniversário de Nastássia Filípovna. A *animalidade* apareceu inicialmente ainda em estado submerso no corpo dos atores, mas ao longo da cena, a *animalidade* vai gradativamente anunciando pequenas explosões no corpo dos atores, emergindo para fora, corrompendo a representação e violando a cena realista, até o momento em que o dinheiro é jogado no fogo, quando se inicia outra fase.
3. a “*good trip*” e a “*bad trip*” da droga, que lançavam os corpos no ápice da fisicalidade, numa coreografia da exaustão em movimentos que revelavam a pulsão de cada personagem, até chegar a uma espécie de “quebra dos nervos”.

4. passado o período da exaustão, resta um corpo em convulsão, articulando-se no campo da performatividade e, portanto, com a *animalidade* como co-presença no espetáculo *Dostoiévski-trip*.

Acreditamos que só pudemos criar esse espetáculo em nove semanas porque a maioria dos atores já havia trabalhado com o procedimento no processo de *O Idiota*. Somente os atores Marcos Damigo e Edgar Castro não haviam experienciado o trabalho com a *animalidade*.

Considerações finais

As três orientações da nossa arte que foram apontadas (*pereživánie*, representação e ofício) existem em sua forma pura apenas na teoria. A realidade não considera quaisquer classificações e mescla a condicionalidade atoral com o sentimento autêntico e vivo, a verdade com a mentira, a arte com o ofício, etc. É por isso que na arte da *pereživánie* a cada instante irrompem momentos de representação e de ofício, e no ofício acontecem momentos de verdadeira *pereživánie* ou de representação. Em cada espetáculo em particular, em cada papel em particular, as três orientações passam como em um caleidoscópio: ora o artista vive sinceramente em cena, ora, de repente, saltando do caminho justo, começa a representar ou simplesmente a tagarelar as palavras e a fingir, pelo hábito, por meio do artifício, etc. Toda a questão reside no quanto há de criação autêntica em cada caso particular, em cada teatro, espetáculo, apresentação, atuação, e quanto há de representação atoral ou de simples ofício. Em cada caso particular há diferentes correlações e combinações que criam todos os diferentes tipos de teatro, todas as distintas individualidades criativas dos artistas, todas as diferentes faces do espetáculo. (STANISLÁVSKI, 1994, em ZALTRON, 2016, p. 78)¹

Quero partir desta citação de Stanislávski e usá-la para a reflexão conclusiva porque ela ilumina, para mim, a questão que se apresentava no início desta pesquisa, e que eu nomeava como *vivo*. Reconheço que no processo de *O Idiota* me senti viva, autônoma e, em muitos momentos, consegui pôr de lado o artifício da representação, experimentando, através da operação que o procedimento da

1 STANISLÁVSKI, K. *Parte 1. Artigos. Discursos. Respostas. Notas. Memórias: 1917-1938. Parte 2. Entrevistas e conversas: 1896-1937*. Coletâneas de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1994 (v. 6, p. 97). Nesta citação não temos a data exata de quando o texto foi escrito.

animalidade impunha – no corpo, no ritmo, na relação com o espaço e, principalmente na relação com os parceiros –, a autenticidade da criação e sua estreita relação com a organicidade.

As palavras de Stanislávski revelam sabedoria e engajamento com os processos pedagógicos do ator e a compreensão de que não existe, na prática, a forma pura; ou seja, que nós, atrizes e atores, transitamos, podendo irromper momentos de *experiência do vivo*, momentos de *representação* e momentos que são apenas de *ofício*, nos quais os clichês aparecem. A questão nesta pesquisa residiu no quanto a atriz foi provocada no seu processo de criação através da experiência com a *animalidade*, sendo esta a fonte da organicidade e autenticidade da ação. Esta pesquisa é, sem dúvida, sobre os desdobramentos dos processos, sobre as poéticas dos processos, e somente neste campo é que podemos, então, pensar uma pedagogia da experiência. O processo criativo foi atravessado por múltiplas influências e, ainda que contasse com a participação de atores e atrizes com formações diferenciadas, o território onde esta experiência habitou, e a todos tocou, foi, sem dúvida, o campo psicofísico do ator.

o osso é algo muito vivo. É o osso que nos faz sobreviver. Nós já estamos mortos e nossa carne já está podre, mas o osso ainda está lá – é a nossa eternidade. [...] A palavra osso em hebraico é a mesma palavra que “ser”. Eu sou, eu existo quando eu tenho em mim esta vivência, que é esta armação que me porta. (DENYS-STRUYF, 1995, em BOGÉA, 2007)²

Ser conduzida por Lu Favoreto tem significado um caminho de construção de uma resistência política, dos corpos se preparando para portar seus ossos e, nela, posso reconhecer minha filiação. Favoreto é responsável pela transmissão direta dos princípios de organização da Coordenação Motora e, ainda que não carregue uma filiação direta, oriunda da dança, o processo com a *animalidade* como um exercício sobre o qual se baseava nossa prática criativa diária organizou em nós, através do movimento, o que o mundo desorganiza e que, por vezes, não se adequa à linguagem cênica.

2 Palestra de Godelieve Denys-Struyf, proferida no Sesc Pompeia em 1995.

Ao colocar os três espetáculos em que a *animalidade* foi um meio de criação numa linha de tempo, observei que o espaço de prática e preparação dos atores e atrizes foi cada vez sendo mais respeitado nos cronogramas dos processos criativos e nas apresentações dos espetáculos. No processo de *O Idiota*, esse espaço durante as apresentações era mais individual, e nos encontrávamos coletivamente para uma roda de aquecimento de voz. Logo depois, os atores convocavam suas matrizes físicas animais no espaço e em relação; o público entrava e assistia a alguns segundos dessa troca. No processo *Selva*, chegamos a uma “partitura de preparação” dos atores e atrizes, que aqueciam coluna de osso e coluna de ar, e iniciávamos juntos, mas respeitando um tempo individual, e finalizávamos coletivamente, desenvolvendo o tempo/ritmo e com exercícios de voz. Repetimos esse trabalho no *Dostoiévski-trip*. Confirmamos, através da práxis, que a potência de um corpo que se prepara é infinitamente maior; a preparação o torna mais hábil para responder em fluxo. Sabemos que se esse trabalho não acontece, a tendência é termos um ensaio/espetáculo menos potente e mais racional, mais fragmentado. Foi um aprendizado, ao longo desses anos, preservar o espaço de preparação desse trabalho na sala de ensaio e durante as apresentações dos espetáculos. E isso se tornou um dogma, no melhor sentido. Preparar o corpo/voz silencia o cotidiano, “*desautomatiza mecânicas perceptivas, cognitivas e comportamentais*”, para lembrar Fabião (2010) novamente. Não estou me referindo à característica de um ator virtuoso, porque essa não é a vocação da mundana companhia, mas podemos afirmar especificamente que, nesses dez anos de existência, forjamos a necessidade de nos mantermos afetivamente conectados no que se refere à constituição dos ossos – como ser – e à constituição do movimento – como agir. Nossa ambição em primeiro lugar é a constituição ator/agente encarnado, “aqui” e “agora” que se mantém em investigação ao longo do processo, atento a um estado de presença, poroso, para que a comunicação e o entrelaçamento entre os parceiros e entre o público aconteça. As memórias que carrego comigo do trabalho diário me enchem de alegria e de esperança. Às vezes começávamos o aquecimento exaustos do dia anterior, mas aos poucos, lubrificando por dentro as articulações, esquentando o centro do corpo, alinhando o corpo na sua relação

com o espaço, revisitando possíveis vetorizações, as dores e o cotidiano sumiam e o coletivo se instalava para o ato. Talvez essa preparação seja nossa *toilette para o ator* no século XXI. Um corpo cênico que se prepara para investigar *dramaturgias do corpo* e os elementos que *inervam as nervuras da ação*. O trabalho psicofísico compreende o dentro e o fora, sendo que ora precisamos trabalhar o “dentro mais dentro”, ora o “fora mais fora”, e em alguns momentos treinamos o trânsito entre dentro e fora, reatualizando e verificando constantemente os processos do procedimento, como um operador – um operador muito funcional que produz no corpo cênico imagem viva, que vibra no estado cênico alterado da consciência.

A criação começa quando você chega ao limite do subconsciente. E esse limite é como o oceano: uma onda molhou seu pé, a segunda onda subiu mais alto, a terceira onda arrastou-o e, de novo, levou-o até a costa da consciência. Para atingir esse limite, até a menor verdade pode ajudar. (STANISLÁVSKI, 1936, em VÁSSINA; LABAKI, 2016)³

E, assim, reconheço a importância da “vivência” quando esta se relaciona à prática do trabalho da atriz *sobre si mesma*. Nossa arte é efêmera, e em um instante de vida cênica somos capazes de compreender um universo de relações, de subjetividades, de micropolíticas, mas logo depois tudo se esvai. E no dia seguinte precisamos retomar o processo de descoberta, experienciar e compreender como acessar novamente essa descoberta. Nesse sentido, pensar os processos do trabalho como atriz como uma experiência que se acumula e que perdura no tempo faz a diferença, porque significa que algo vai se manter dentro de mim, e isso me traz alento. E só o tempo poderá decifrar para cada ator e atriz como foram processadas suas experiências.

Refletindo sobre a constituição das poéticas dos processos na mundana, enxergo coletivos que convocaram a urgência nas experiências como um risco de um salto no abismo, e muitas vezes a única rede de segurança foram nossos ossos/carne/ músculos/pele

3 Conversas com os mestres do TAM. A primeira conversa. 13 de abril de 1936.

postos em relação no espaço/tempo. Talvez isso tenha se dado por meio das escolhas dos autores, (Dostoiévski, Turguêniev, Tchekhov, Brecht, Sorókin), talvez pelos caminhos de construção dos processos, ou por tudo isso junto e misturado. O fato é que ando interessada em novos modos de militância do corpo no dia a dia, que preparem a existência para o amadurecimento de um outro corpo que chegou com a maturidade. Quero ir de encontro a experiências mais sensoriais, crendo que a vida invisível criativa da atriz encontre modos mais sensíveis para expressar a delicadeza de que nosso tempo está carecendo.

Referências bibliográficas

ABREU, Paco. Encontros com Jurij Alschitz Teatro Escola Macunaíma. *Macu*, v. 6, p. 11-71, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALSCHITZ, Jurij. *Teatro sem diretor*. Belo Horizonte. Edições CPMT, 2012.

_____. *40 questões para um papel*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Debates)

_____. *A vertical do papel: um método para a autopreparação do ator*. Trad. Sônia Machado de Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Treinamento para sempre*. Trad. Elen Durando. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BAKHTIN, Mikhail (2010). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BALAGAN, Cia. *Balagan Companhia de Teatro*. Organização Maria Thaís. São Paulo: Editora Opera Prima Edit. e, 2014.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Unicamp, 1991.

BERNARDINO, Vanderlei. Comunicação pessoal. 2019.

BÉZIERS, Marie Madeleine; PIRET, Suzanne. *A Coordenação Motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem*. São Paulo: Summus, 1992.

BITENCOURT, Tuini dos Santos Rivas. *O Idiota e o trabalho do comum: um diálogo entre o processo artístico aberto e as artes de construir o comum*. 2016. Tese (Doutorado) – Unirio, 2016.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*. Org. e trad. Sandra Meyer e equipe. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BOGART, Anne. *A diretor prepares: seven essays on art and theatre*. NYC: Routledge, 2010.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Unicamp, n. 19, jan.-abr. 2002, pp. 20-28.

_____. *A Operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida*. Educação & Realidade, 2004 (29(1) 27-43, jan/jun)

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOGÉA, Inês Vieira. *Ivaldo Bertazzo – Dançar para aprender o Brasil*. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2007.

BRANDÃO, Tânia. *A grandeza de Dostoiévski. Encenação de Cibele Forjaz para clássico russo provoca experiência singular de teatro*. O Globo, Segundo Caderno, 27 julho 2011. Disponível em www.mundanacompanhia.com. (Acesso em 6 de novembro de 2019.)

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

D'AGOSTINI, Nair. *O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. 2007. Tese (Doutorado) – Curso de Cultura e Literatura Russa, Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2007.

DELIGNY, Fernand. *O aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 Edições, 2015.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Natacha. *Ação e partitura – Traços tangíveis de uma linhagem invisível entre Stanislávski e Grotowski*. Macu, v. 10, p. 64-73, 2017.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. *Contrapontos*, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010. (Publicado originalmente na *Revista Folhetim*, 2003)

FAVORETO, Lu. *Caderno oito nova dança. Intérprete-criador e pesquisador*. São Paulo. Funarte: 2006.

_____. Entrevista a Luah Guimarães. São Paulo, 2018. (Reproduzida nos Anexos deste volume)

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 2013.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

- FORJAZ, Cibele. *A encenação da Novela teatral "O Idiota"*. In: MUNDANA COMPANHIA. *Programa do espetáculo O Idiota*. São Paulo, 2010.
- GABRIEL, Michelle. *Companhia Razões Inversas e seus 25 anos: as Razões Inversas da Bilha Quebrada*. São Paulo: Giostri, 2017.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- GOMIDE, Bruno. *Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- GRANDOLPHO, Marcela. Michael Chekhov: um caminho para o trabalho com o ator criador. *Macu*, v. 2, p. 58-61, 2012.
- GUIMARÃES, Luah. *Caderno da atriz*. 2009. (Não publicado)
- _____. *Nosso mundano idiota*. In: MUNDANA COMPANHIA. *Programa do espetáculo O Idiota*. São Paulo, 2010.
- _____. *Caderno da atriz*. 2019. (Não publicado)
- JACOTOT, Joseph. *Enseñanza Universal Lengua Materna*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2008.
- JIMENEZ, Sergio. *El Evangelio de Stanislavsky*. México, DF: Grupo Editorial Gaceta, 1990.
- KNÉBEL, Maria. *Poética de la pedagogía teatral*. México, DF: Siglo Veintiuno Editores, 1991. (Publicado originalmente em 1976)
- KNÉBEL, Maria. *El Último Stanislavsky*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996.
- _____. *Análise-ação. Práticas da ideias teatrais de Stanislávski*. Organização, adaptação e notas de Anatoli Vassíliev. Tradução do original russo e notas adicionais por Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. P.83.
- LAZZARATTO, Marcelo. *O campo de visão*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.
- LIMA, Tatiana Motta. *Palavras praticadas – o percurso artístico de Jersy Grotowski. 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator. *Macu*, v. 10, p. 32-41, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977.

MARTIN, Kathleen. *O livro dos símbolos*. [S.l.]: Taschen do Brasil, 2012.

MAUCH, Michel. *Poética e pedagogia: Maria O. Knebel e o monólogo interior*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2014.

MEYERHOLD, Vsevolod. *Do teatro*. Tradução direta do russo de Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MOSCHKOVICH, Diego. Prefácio. In: MEYERHOLD, Vsevolod. *Do teatro*. Tradução direta do russo de Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. Algumas reflexões sobre a atualidade do Sistema Stanislávski. *Macu*, v. 5, p. 6-11, 2014. (Transcrição de palestra)

MUNDANA COMPANHIA. *Relatórios I, II e III do Projeto O Idiota para o Fomento*. Arquivo do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. São Paulo, 2008/2009.

_____. *Caderno de atuação – Diário de montagem de Pais e Filhos, nas manhãs, tardes e noites de 18 de maio de 2011 a 29 de setembro de 2012*. São Paulo: Fomento e ICC, 2013.

_____. *Relatórios I, II e III do Projeto Na Selva da Cidades – entre tempos e espaços*. São Paulo, 2014/2015.

_____. *Imersão Selva*. 2016.

_____. *Relatórios I, II e III do Projeto Mundana Ocupa SP*. São Paulo, 2016/2017.

NECKEL, Inaja. *Atitude extrema e salto: a prática laboratorial de K. Stanislávski no Estúdio de Ópera Bolshói*. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2011.

OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

_____. *O ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

OTANI, Daves. *Geratriz improvisacional espetacular: processo criativo da Boa Companhia*. 2012. Tese (Doutorado), Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2012.

PIRET, Suzanne. Manuscrito lido por Marie Madeleine Bézières na finalização de um dos módulos do Curso de Formação na Coordenação Motora,

orientado por ela e sua irmã Yva Hunsinger, São Paulo, 2001. Trad. Lu Favoreto. Publicado em Favoreto, 2006.

PORTO, Aury. Histórico. [s.d.]. Disponível em: <http://www.mundanacompanhia.com/historico.php>. Acesso em: 6 nov. 2019.

_____. [Texto sem título]. In: MUNDANA COMPANHIA. *Programa do espetáculo O Idiota*. São Paulo, 2010.

PALLAMIN, Vera M. Sobre ensino e aprendizagem de arquitetura e urbanismo: as lições de *O mestre ignorante*. *Pós*, n. 22, p. 52-60, dez. 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PÁVEL, Floriênski. *A perspectiva inversa*. São Paulo: editora 34, 2012.

PIACENTINI, Ney. *Eugênio Kusnet: do ator ao professor*. 2011. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

PICON-VALLIN. Béatrice. *A cena em ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

_____. *A arte do teatro – entre a tradição e a vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto/Letra e Imagem, 2006.

PORTO, Aury. *O poder do teatro e O Idiota*. In: MUNDANA COMPANHIA. *Programa do espetáculo O Idiota*. São Paulo, 2010.

PRADO, Sylvia. Comunicação pessoal. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1987.

_____. *A partilha do sensível*. São Paulo. Editora 34, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REIS, Daniel Aarão. *A revolução que mudou o mundo – Rússia 1917*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RESTIFFE, Silvio. Comunicação pessoal. 2019.

ROMANO, Lúcia. *Os atores e os DNAs dos teatros*. In: Caderno Livre. Cia. Livre: Experimentos e Processos 2000-2011. São Paulo, 2012. (Coleção Nóz)

_____. *A improvisação no ensino da arte teatral na contemporaneidade: experimentando a Travessia*. O texto foi esboçado para V Encontro de Núcleos de Ensino do Instituto de Artes da Unesp em São Paulo em 23 de outubro de 2013. *No prelo*.

_____. Por uma teoria da atuação. *PesquisaAtor*, ECA-USP, São Paulo, n. 2, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pesquisator/article/view/52350>. Acesso em: 9 out. 2016.

ROMANO, Lúcia *et al.* *Caderno de atuação – Diário de montagem de Pais e filhos, nas manhãs, tardes e noites de 18 de maio de 2011 a 29 de setembro de 2012*. São Paulo: Instituto Cultural Capobianco/Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 2013.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Original publicado em 1965)

RUGGIERO, Angel. Acerca del discurso stanislavskiano. *Máscara*, v. 3, n. 15 (*Stanislávski, ese desconocido*), 1993.

SAAD, Fátima. *O último Stanislávski*. *Cadernos de Teatro*, O Tablado, Rio de Janeiro, n. 134, 1993.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Editora Intermeios, 2011.

SANTOS, Laymert Garcia dos. In: MUNDANA COMPANHIA. *Relatório III do Projeto A selva nas cidades – Entre Tempos e Espaços (São Paulo 2014- Teatro Oficina 1969 – Berlim 1923 – Chicago 1912)*. São Paulo, 2014/2015.

SANTOS, Maria Thaís Lima. O texto e a dramaturgia – As vozes da escritura cênica. *Macu*, v. 8, p. 12-21, 2016.

SHEVTSOVA, Maria. Anatoli Vassiliev conversando com Maria Shevtsova: teatro estúdio, teatro laboratório. *Performatus*, ano 2, n. 7, nov. 2013. Disponível em: <https://performatus.net/traducoes/anatoli-vassiliev/>. Acesso em: 6 nov. 2019.

SHUBA, Simone. Os 150 anos de Stanislávski no Teatro Escola Macunaíma. *Macu*, v. 4, p. 46-51, 2013.

SILVA, Eduardo Osório. *Corporeidade animal na construção do corpo cênico*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, Campinas, 2004.

_____. *O animal humano e o corpo cênico*. 2010. Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas 2010.

SIVIERO, Sergio. Comunicação pessoal. 2019.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Trad. Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal 1977.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Trad. Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Trad. Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

_____. *Trabajos teatrales: correspondência*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1986.

_____. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. (O arquivo me foi cedido pela Editora 34. Publicado originalmente em 1926.)

_____. *An actor's work. A student's diary*. New York/London: Routledge, 2008.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TAKEDA, Cristiane L. *Minha Vida na Arte de Konstantin Stanislávski: os caminhos de uma poética teatral*. 2008. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), 2008.

TEIXEIRA, Isabel. *Caderno da atriz*. 2001. (Não publicado)

TENÓRIO, Marina. *Duas margens*. *Macu*, v. 7, p. 28-31, 2015.

TOPORKOV, Vassíli. *Stanislávski ensaia – memórias*. Tradução do original russo e notas Diego Moschkovich. São Paulo: É realizações, 2016.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Editora Perspectiva/Fapesp, 2003.

SANTOS, Maria Thaís Lima. O texto e a dramaturgia – As vozes da escritura cênica. *Macu*, v. 8, p. 12-21, 2016.

TISSI, Tieza. *As partituras de Stanislávski para As três irmãs, de Tchekhov: tradução e análise da composição espacial da encenação*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Curso de Literatura e Cultura Russa, Letras Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2012.

_____. Notas sobre o encontro com Serguei Zemtsov. *Macu*, v. 4, p. 52-55, 2013.

_____. Relatório sobre o curso para atores de Serguei Zemtsov. *Macu*, v. 5, p. 16-39, 2014.

UNO, KUNIICHI. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

VARGAS, Maria Thereza. *Pequena nota (feita com carinho) sobre a Cia. Livre*. In: *Caderno Livre. Cia. Livre: Experimentos e Processos 2000-2011*. São Paulo, 2012. (Coleção Nóz - Caderno Livre)

VÁSSINA, Elena; CAVALIERE, Arlete (orgs.). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

VASSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislávski – Vida, obra e Sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

VASSÍLIEV, Anatoli. Diálogo com os tradutores franceses. In: KNÉBEL, Maria. *Análise-ação. Práticas da ideias teatrais de Stanislávski*. Organização, adaptação e notas de Anatoli Vassíliev. Tradução do original russo e notas adicionais por Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Perspectiva, 2016. (Texto original de 2005)

VERMEREN, Patrice; CORNU, Laurence; BENVENUTO, Andrea. Atualidade de O Mestre Ignorante. Entrevista com Jacques Rancière. *Educação Social*, Campinas, v. 24, n. 82, p. 185-202, abr. 2003.

VINOGRÁDSKAIA, Irina. In: VASSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislávski – Vida, obra e Sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

WEBER, Pascale. L'animalité, un état du corps. In: FREIXE, Guy (dir.). *Le Corps, les dimensions cachées*. Montpellier: Éditions Deuxième Époque, 2017, p. 201-214. (Coleção À la croisé des arts)

WISNIK, José Miguel. Aula ministrada no projeto Máquinas do Mundo, da mundana companhia. São Paulo, 2017. (Não publicada)

ZALTRON, Michele. *Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski*. 2011. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

_____. “Переживания” (*pereživánie*) e o trabalho do ator sobre si mesmo em K. Stanislávski. In: CONGRESSO DA ABRACE – Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações, 7, 2012, Rio de Janeiro. *Anais do VII Congresso*, 2012.

_____. A prática do etud no “sistema” de Stanislávski. *Questão de Crítica*, v. 8, n. 65, p. 184-200, 2015a.

_____. “Segunda natureza”: liberdade para uma poética de si mesmo. *Moringa – Artes do Espetáculo*, UFPB, v. 6, p.141-155, 2015b.

_____. Do “crer para agir” ao “agir para crer” – A mudança de perspectiva nas pesquisas de Stanislávski. *Caderno de Registro Macu*, v. 4, p. 34-41, 2015c.

_____. *O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o “sistema” de K. Stanislávski*. 2016. Tese (Doutorado) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016.

_____. A prática de *études* de animais como exercício para “tornar visível a vida invisível do artista”. *Caderno de Registro Macu*, v. 10, p. 56-63, 2017.

Anexos

A animalidade, um estado do corpo¹

PASCALE WEBER

“E, para que não riam dessa simpatia
que eu tenho por eles (os animais).”

MONTAIGNE, II, 132.

Geralmente é por oposição às faculdades humanas que o conceito de *animalidade* permite estabelecer os atributos e as características próprias ao animal. Pode, conseqüentemente, lhe ser reprovado nada mais ser que uma forma de antropocentrismo, um meio de falar do ser humano por meio do animal, sob pretexto do animal em si. Simples projeção do humano sobre o animal, esse conceito, no entanto, é indispensável para pensar nossa humanidade, assim como as relações complexas que a espécie humana mantém com os animais não humanos².

Das pinturas parietais do Paleolítico às divindades egípcias, passando pelos estudos da época romântica... os animais nunca deixaram de inspirar os artistas. Se o gênero animalesco perdura, renovado, entre outros, pela fotografia documental, pela instalação e montagem

ARTIGO ORIGINAL
WEBER, Pascale.
L'animalité un état du corps. No Livro: *Le Corps, ses dimensions cachées – Pratiques scéniques*. Editors: Guy Freixe, coll. « À la croisée des arts ». pp. 201-214. França: Edition Deuxième Époque, 2017.

1 Tradução de Luís Cláudio Machado. O prof. dr. Luís Claudio Machado tem pós-doutorado em Dramaturgia pelo Instituto de Artes da Unicamp (2012), doutorado em Letras (Língua e Literatura Francesas) pela Universidade de São Paulo (2005), com período sanduíche na Sorbonne Nouvelle – Paris 3, mestrado em Artes (Teatro) pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2000) e bacharelado em Letras com Habilitação em Tradução pelo Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Unesp de São José do Rio Preto (1986). A revisão do artigo é de Ana Maria Fiorini.

2 George Chapouthier nos lembra que, neste início de século XXI, “Os contornos da noção de *animalidade* evoluíram. Sugerem questões epistemológicas, quanto ao lugar do animal em relação aos outros seres vivos ou ao homem, questões morais sobre a maneira pela qual é preciso tratar os animais, por vezes questões metafísicas, já que a humanidade não pode existir sem *animalidade*”. Georges Chapouthier, “L’Animalité”.

taxidérmicas, pela utilização do animal como material, trata-se sempre de representar o animal do ponto de vista exterior de nossa humanidade. Basta considerar que se trata de um estado do corpo, para que o artista possa defender uma outra postura que o conecte ao mundo animal, que não seria do campo da representação, mas, antes, do campo da incorporação. É cada vez mais frequente que os artistas, plásticos ou *performers*, se interessem pelas ciências cognitivas, as ciências do ser vivo, a etnologia... para enriquecer o conceito de *animalidade* e revisitar a infinita complexidade do mundo empírico. Porque essa temática renova nossa concepção do corpo, nosso vínculo ao território e a ideia que podemos fazer de nosso lugar no reino animal. Mas também porque ela é um meio de transformar a natureza e o sentido do trabalho do corpo, tecendo laços de continuidade entre nossos gestos triviais, o exercício da performance e o engajamento – social, moral, poético, ideológico ou místico – do artista.

Este texto foi escrito na perspectiva de entender como e por que a *animalidade* tornou-se o meio de aceder a espiritualidades e modalidades da existência que em parte escapam ao pensamento contemporâneo. A *animalidade* é um exercício, um estado, uma vontade de articular nosso corpo, nossas linguagens e nossas representações ao território e ao vivo. Este texto foi igualmente escrito com o objetivo de interrogar como e por que a *animalidade*, rechaçada ou expressa, poderia estar no próprio fundamento da prática da arte, a arte como sacrifício do animal em si, capaz de viajar nas dimensões paralelas às quais o humano não tem mais acesso. Nós postulamos que o artista é um *médium*, um ser *chamanoïde*³ porque a arte tece laços entre os espaços, revela diferentes qualidades do vivo.

Partilha das emoções

Com a chegada do monoteísmo, a concepção popular do Vivo esquece que a *alma* e o *animal*⁴ têm a mesma raiz etimológica. Ela

3 Tomo o termo emprestado de Pierre Ouellet.

4 Alma e animal têm por raiz comum o substantivo feminino em latim *anima, ae*, que significa “sopro de vida, princípio vital”.

hierarquiza os seres segundo sua qualidade⁵ ou seu grau de complexidade e considera o humano no ápice dos seres materiais, mas abaixo dos seres imateriais⁶. Depois, a teoria da evolução relegou o humano entre os outros animais, e tendo a ciência moderna descoberto nesses dois últimos séculos a porosidade das fronteiras entre os reinos, fixa-se a partir de então a definir as espécies delimitadas pelas barreiras do isolamento reprodutivo⁷. Enfim, nos flancos de uma biologia que tenta livrar o humano de sua pretenciosa diferença, a etologia e as ciências cognitivas mostram que numerosas espécies animais desenvolveram qualidades consideradas até então como exclusivamente humanas⁸. No entanto, o humano continua longe de se perceber como um ser isolado entre as superpotências e o resto da criação, ele mesmo se exclui.

O posicionamento da psicologia às vezes é ambíguo, demonstrando no animal uma necessidade afetiva e agindo com ele como se fosse desprovido de sensibilidade. É o que testemunham as experiências sobre os processos de afeto realizadas no macaco rhesus por Margaret e Harry Harlow nos anos 1960 e 1970. Nessas experiências, que revelam as consequências das privações afetivas precoces sobre o desenvolvimento do comportamento social no macaco, os bebês eram separados de suas mães e isolados⁹ ao nascerem. Eram então criados com um boneco maternal, feito de um cilindro metálico coberto de um tecido espumado, pelo qual eles desenvolviam rapidamente um forte afeto, preferindo-o ao cilindro que os distribuía

5 Sensibilidade, mobilidade, capacidade de se mover por seus próprios meios etc.

6 “Na base da escala se encontravam os minerais, seguidos pelos vegetais, os animais eram colocados segundo sua maior ou menor semelhança com o homem. [...] O homem estava no lugar mais alto da escala dos seres materiais, mas abaixo dos anjos e dos arcanjos.” (Hervé Le Guyader; Jean Générumont, “L'évolution: une histoire des idées”, *Pour la Science, L'évolution*, dossier hors-série, jan. 1997, p. 5.)

7 Mesmo se, às vezes, para a espécie, igualmente os contornos são confusos, fala-se então em subspecies. Ver Jean Générumont, “*Qu'est-ce qu'une espèce*”, em *Pour la Science, L'évolution*, *op. cit.*, p. 36.

8 Faculdades que dizem respeito à linguagem, à utilização de ferramentas, às regras de comportamento, à solidariedade, ao apoio “moral”, às escolhas estéticas... ainda que a prudência me faça lembrar que as qualidades que se exprimem globalmente nessas protoculturas nada mais são que “as premissas de tudo aquilo que o homem faz”. Georges Chapouthier, “L'Animalité”.

9 Parcialmente ou totalmente, ou seja, colocados durante vários meses em jaulas isoladas, ao abrigo de todo contato visual, olfativo ou sonoro com os outros da sua espécie.

leite. Eles continuavam se agarrando ao cilindro mesmo enquanto se cortava o metal que feria sua carne. A ética no mínimo discutível dessas experiências revela a dificuldade dos psicólogos em admitir que animais não humanos partilham com os humanos a faculdade de experimentar emoções. Para Frans de Waal, essas reticências são de origem cultural e religiosa:

A psicologia vem da filosofia e esta da teologia. Nos departamentos de psicologia e filosofia, sempre houve uma forte tendência a destacar a distinção homem/animal. Estamos o tempo todo nos perguntando o que é próprio do homem. Ao contrário dos biólogos, que consideram o homem um animal.¹⁰

Em 1991, o duo Art Orienté objet¹¹ faz um substituto de mamãe macaco, uma réplica fiel da mãe-de-mentira produzida com os “brinquedos” da infância da dupla de artistas: refletores de bicicleta, pelúcia, caixas de queijo *camembert* para a cara etc. Enquanto as experiências do casal Harlow mostram que o humano não é o único a experimentar sentimentos, sentir dor, sofrer, a se desesperar com a falta de afeição, a peça da AOO denuncia quanto nossa concepção do vivo hoje reduz o corpo a simples objetos de especulação desconectados do resto do mundo. O substituto da mamãe macaco “força o espectador à visão de um mundo experimental, submetido à observação dos fenômenos físicos e biológicos, onde a afetividade torna-se objeto de uma ciência exata”¹².

10 Sequência da citação: “Para mim é interessante olhar os psicólogos: eles sempre tentam traçar esta linha de separação e por sinal nunca estão contentes. Primeiro disseram que a especificidade do homem estava no uso das ferramentas, depois na cultura. À medida que seus argumentos caem, eles propõem outros. Mas não acho que eles encontrarão, porque todas as grandes capacidades, como a moralidade, dividem-se em pequenas capacidades, apresentadas nos animais”. (Frans de Waal, entrevistado por Natalie Levisalles, “L’empathie caractérise tous les mammifères”, 11 mar. 2010.)

11 Marion Laval-Jeantet e Benoît Mangin colaboram sob o nome de Art Orienté objet desde 1991. “Experimentam, nos cruzamentos da biologia, da antropologia, da psicologia ou da etologia, desde um território que é o da arte, que lhes dá toda a liberdade para fazer surgir formas e verdades comumente incômodas, até mesmo aterrorizantes.”

12 AOO, <http://aoo.free.fr/fr/travaux/-1991-001.html>.

Da simpatia à empatia com o animal

A compaixão nasce da capacidade de perceber o meio ao redor do ponto de vista do outro, do que ele experimenta e sente. Nesse fenômeno de transferência, Alain Berthoz distingue a simpatia da empatia, que é a faculdade de captar e compreender a realidade afetiva imediata e mutante de um ser. Diferentemente da simpatia, essa faculdade não implica que sejamos afetados por aquilo que percebemos. É uma reação neutra. Experimentar a empatia para com um animal num matadouro é compreender o que lhe acontece, compreender sua emoção, avaliar sua dor para antecipar suas reações. A empatia de um empregado do abatedouro lhe permite ajustar seu gesto, enquanto a simpatia de Georges Franju o levou a fazer *Le Sang des bêtes* (O sangue dos animais). Experimentar simpatia por um animal é se colocar no lugar dele e se implicar emocionalmente na sua sorte. No seu impulso de simpatia para com o outro, o indivíduo se funde um instante com ele no seu imaginário. Se o *Substituto de mamãe macaco* realizado pelo Art Orienté object dá conta, como destaca Marion Laval-Jeantet, ao mesmo tempo “de uma crueldade humana e de um consolo humano”¹³, isso se dá porque ela é testemunha ao mesmo tempo da empatia (que permite aos psicólogos estudarem os macacos rhesus) e da simpatia animal que todo ser humano normalmente é capaz de sentir. A *animalidade* do artista é precisamente a expressão dessa simpatia animal.

A simpatia, enquanto partilha de subjetividades, esboça um encontro possível, dá início a um sentimento de pertencimento conjunto, de experiência solidária experimentada pelo corpo talvez, na sua carne, porque no fundo nós somos da mesma carne (Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964, performance realizada com um frango, ou ainda Jana Sterback, *Vanitas: Flesh Dress For an Albino Anorectic*, vestido confeccionado a partir de carne vermelha sobre um busto de manequim suspenso...). Ela permite mudar o estado emocional de um ser pela atenção que presta ao outro, por contágio, por imitação (teoria de Théodore Lipps) porque ele compreende o estado emocional daquele que está à sua frente. A empatia, surgida na evolução

13 *Ibid.*

antes da chegada dos primatas, seria comum a todos os mamíferos¹⁴. A compaixão resultaria da fragilidade e da dependência dos pequenos, cuja sobrevivência resulta da atenção e da capacidade de reação imediata de sua mãe quando eles experimentam sensações ou emoções: o medo, a fome, a dor. Assim, os animais não humanos compartilham com os humanos a faculdade de experimentar a compaixão, os sentimentos. Eles têm senso de igualdade¹⁵ e mais ou menos¹⁶ uma faculdade de consciência do entorno, de consciência de si e do outro. Consequentemente, falar das emoções animais não consiste necessariamente em projetar sobre o animal emoções especificamente humanas. É em cobaias que, por sua vez, o artista explora, considerando sua própria *animalidade*, as margens conhecidas de suas qualidades humanas. Na performance *Que le cheval vive en moi* (Que o cavalo viva em mim, Ljubljana, Eslovênia, 2011), também realizada pelo Art Orienté objet, Marion Laval-Jeantet diz ter experimentado a fuga do cavalo. Essa performance propõe uma experiência de comunicação com o animal, seguindo novas modalidades: não se trata mais de lidar com um cavalo como símbolo, como alegoria, como figura de representação para e pelo ser humano, trata-se para a artista de se misturar psicologicamente ao animal, partilhar seu sangue. Um pacto de sangue? Se a experiência de alteridade vivida por Marion Laval-Jeantet com o animal parece inovadora e reveladora de um encontro fecundo entre a ciência e a arte, ela se inscreve na realidade em uma longa tradição ritual, renovando o exercício da incorporação que o ser humano, quaisquer que sejam as épocas e as sociedades, sempre transpõem. Quer se trate

14 Remeto ao livro de Frans de Waal, *L'Âge de l'empathie. Leçons de la nature pour une société solidaire*, trad. Marie France de Paloméra, Éditions les liens qui libèrent, 2010, p. 350.

15 Conhecemos o comportamento de chimpanzés que se apressam a reconfortar o perdedor de uma contenda, as ações solidárias de resgate de golfinhos por seus congêneres... Frans de Waal relata uma experiência na qual “os macacos se recusam a ativar um mecanismo que lhe distribui comida ao perceber que o sistema emite descargas elétricas a seus companheiros. Sua sensibilidade ao sofrimento dos outros era tamanha que eles pararam de comer durante doze dias.” (Frans de Waal entrevistado por Natalie Levisalles, “L'empathie caractérise tous les mammifères”, *op. cit.*)

16 “[...] todas essas faculdades, como aliás o resto das capacidades mentais, evidentemente são frutos da evolução das espécies; elas progredem por etapas [...]. Essas diferentes etapas do mundo vivo levaram certos moralistas a se perguntar quais deviam ser os beneficiários da moral (ou ética) criada pelo homem, quais deviam ser os ‘pacientes morais’.” Georges Chapouthier, “*L'Animalité*”, *op. cit.*

de assimilar a carne do animal sacrificado ou de reconhecer os laços de afinidade entre os humanos e os animais, estabelecidos durante a caça. *Que le cheval vive en moi!* nos convida, de fato, igualmente, a nos lembrar que todo ser vivo partilha psicologicamente sua vitalidade com outros seres vivos, outras espécies, parasitas, predadores...

O conceito de *animalidade* permite assim contrapor, a uma concepção antropocêntrica oriunda da filosofia cartesiana ou pós-cartesiana, uma corrente aberta a uma consciência biodiversificada, zoocentrista, por vezes biocentrista, que leva em conta todos os seres vivos. Expressar uma simpatia pelo animal não humano visa menos considerar o animal como um objeto de estudo e de taxonomia que o laço que nos liga ao conjunto das espécies passadas e presentes. Esse laço evidenciado pelos cientistas sempre foi sentido por uma parte dos artistas. Guardiões do inconcebível e dos corpos desonrados, estes últimos não deixaram de distorcer, confundir e recriar o conceito de *animalidade*. As classificações tanto lexicais quanto biológicas ou simbólicas lhe inspiraram reordenações pessoais pouco cuidadosas das imposições taxonômicas. Artistas do excesso, do transbordamento do corpo, da *Ivresse*¹⁷, eles se jogam contra, chocam-se fisicamente, voluntariamente, com todo seu corpo e suas emoções, com a barreira intransponível das categorias. Assim o testemunham o instituto científico de pesquisa paranaturalista de Louis Bec e seu bestiário de invertebrados, no qual evolui o bioluminescente *Vampyrotheone Eukelampre*, da ordem dos Vampyromorpha¹⁸. Ou ainda a coleção *Fauna*, constituída por Joan Fontcuberta, que denuncia a manipulação das imagens e a ficção

17 Do título do livro de Jean-Luc Nancy, *Ivresse* (Embriaguez), no qual ele celebra o corpo ao mesmo tempo fluido, gasoso e sólido: "Ao qual se juntam tantos humores, tantas secreções, linfas, suores, sinóvias, bílis coloridas, espermas, salivas, menstruação, líquidos de desejo ou de drenagem. O corpo é um campo a ser fertilizado e uma rede de fontes, um escoamento, uma fonte, um pântano, um maquinário de bombas, turbinas e válvulas, cujo jogo completo mantém a vida no úmido, ou seja, na passagem, a permeabilidade, o deslocamento, a flutuação, o nado e o banho". Em Jean-Luc Nancy, *Ivresse*, Payot & Rivages, 2013, p. 32.

18 "Ele evolui em um meio Hadal. Submetido a fortes pressões, ele é piezófilo. Sua atitude comportamental é upocrime-nologique e se caracteriza por um mimetismo bioteológico tanto no plano morfológico, psicológico, metabólico quanto etológico. Vilém Flusser & Louis Bec, *Vampyrotheuthis infernalis, un traité, suivi d'un rapport de l'Institut scientifique de recherche paranaturaliste* (extraído da primeira imagem), vol. VI, ed. Flusser, 1987, 70 páginas + 15 imagens não paginadas, p. 72.

que atuam em todo discurso, mesmo o científico. Às fotografias misturam-se textos, cartografias, esquemas, vídeos apresentados como as descobertas do Pr. Ameisenhaufen, zoologista criptozoólogo alemão especializado no estudo de espécies animais raras, supostamente desaparecidas.

A animalidade, um estado de incerteza

A *animalidade* para um performer nada tem de uma qualidade parada ou de uma figura de estilo repertoriada pela história da arte. A *animalidade* é a alteridade, a dinâmica de um estado de incerteza que se revela na interação (tocado por aquilo que o outro sente, podemos, por nossa vez, agir sobre sua emoção) e afirma-se numa copresença (cada um tenta captar os contornos de sua presença), (ver fig. 20). A hibridação permite misturar as qualidades atribuídas a um e a outro para criar as quimeras. As imagens verossímeis e insólitas de Fontcuberta acabam por convencer o espectador da existência atual ou passada de elefantes voadores, de serpentes de patas, de aves de carapaça... Ele fantasia a classificação filogenética como Louis Bec reinventa, ao revisitá-las, a embriologia, a bioquímica, a biologia molecular... Vilém Flusser nos fala de seu vampiro dos abismos, o *Vampyroteuthis infernalis*:

Os taxonomistas têm dificuldade para lhe encontrar um lugar [...]. Humanos e *Vampyroteuthis* vivem separados um do outro. A pressão que reina em seus abismos nos destruiria, ao passo que ele sufocaria ao ar livre que nós respiramos. Quando fechamos seus primos no aquário para observá-los a fim de tecer semelhanças, estes últimos suicidam-se comendo seus próprios braços. [...] E, no entanto, o *Vampyroteuthis* é para nós tudo, exceto estrangeiro. [...] A mesma estrutura elementar informa nossos dois corpos. Seu metabolismo remete ao nosso. Somos apenas uma variação do mesmo jogo com os componentes da informação genética¹⁹.

19 Vilém Flusser e Louis Bec, *Vampyroteuthis infernalis, un traité suivi d'un rapport de l'Institut scientifique de recherche paranaturaliste*, opúsculo de epistemologia-ficção realizado a partir de desenhos de Louis Bec, *op. cit.*

As classificações do Vivo constroem entidades relativas lógicas e compreensíveis por todos. As delimitações na intersecção dos grupos provêm mais de uma convenção que de um princípio de verdade²⁰. Como toda ordem do discurso, as classificações desenham uma ideologia, justificam iniciativas humanas e se inscrevem numa história das ideias; a história de nosso esforço para dominar nosso meio ou simplesmente para nele sobreviver. Percorrendo a árvore filogenética, o artista nada mais faz que voltar no tempo, ele destaca a leitura antropocêntrica da história do vivo que nós tantas dificuldades temos de reajustar²¹. A *animalidade* é um estado transitório que testemunha no artista a reativação e a compreensão – por situações, posturas, mudanças de química do corpo – modalidades de existência diferentes. Essas maneiras de ser ampliam ao infinito seu imaginário e o espectro dos possíveis.

Espiritualidade animal

Quando comemos o animal ou seu semelhante, nos incorporamos a ele, tornamo-nos em parte o outro. O endocanibalismo é uma maneira de homenagear os mortos, e essa prática funerária está associada à regeneração. Oficialmente até 1957, os papuas da Nova Guiné ingeriam, assim, os restos dos parentes mortos, particularmente o cérebro²².

Para o poeta de ação Serge Pey, a arte é o durante da caça. O artista cria armadilhas para capturar o duplo daquilo que ele não vê. O encontro com o animal por incorporação não se opõe então necessariamente à instauração de um dispositivo de representação, a uma simbolização do animal, percebido a partir de si. A prática da

20 Hoje os cientistas descobriram que o genoma de certos elementos vivos, como as anêmonas do mar, por exemplo, as torna meio animais, meio vegetais.

21 Se a anêmona-do-mar traz em si a memória de seu ancestral vegetal, nós devemos carregar a memória de nossos ancestrais que nós dividimos com o conjunto dos mamíferos, dos vertebrados e dos grandes símios. Porque compartilhamos uma mesma árvore filogenética, nosso caminho se separou apenas recentemente, desembarcando-nos em terra firme.

22 As autoridades australianas proibiram a necrofagia na Nova Guiné em 1957. Essa população é então vítima do kuru. É assim que se estabelece o laço entre a afeição ao príon do sistema nervoso central e a ingestão canibal do cérebro.

arte permite renovar o exercício de incorporação que consiste em assimilar a carne do animal e de reconhecer os laços de afinidade entre os humanos e os animais, estabelecidos durante a caça e celebrados nos rituais de sacrifício. É preciso agradecer ao animal que oferece sua carne. Para ser ingerida, mas não apenas, para denunciar, para fazer um ato político: Serge Pey utiliza um *Frango* morto que ele queima e perfura para denunciar a tortura, *Peixes vermelhos* em sacos plásticos que na sequência ele perfura para denunciar a asfixia dos povos viajantes... Como não dançar, cantar para agradecer aos animais? Como não portar a máscara proibida (Chiara Mulas²³)? O humano e o animal (não humano) vivem ao mesmo tempo no mesmo mundo e em mundos paralelos. Os animais têm uma presença no real, uma relação com a finitude e o infinito que não é a nossa. Eles exploram prazeres, espiritualidades e são capazes de criar arquiteturas complexas: o *Amblyornis inornatus*, um pássaro da Nova Guiné, constrói altares suntuosos²⁴ que os etnólogos em expedição há um século atribuíram aos papuas. Alguns pássaros pintam como pintores humanos, moendo frutos com suas patas e passando a cor com uma espátula que seguram com o bico. O *Ploceus philippinus* esculpe seu ninho tecendo fibras vegetais: ele mantém uma relação estética com seu entorno, se a fêmea não é seduzida pela construção, ela vai embora! Ao lado do pássaro, o touro, o bisão ou a rena... permitem o acesso a espiritualidades que em parte também escapam ao pensamento contemporâneo:

A prática da arte consiste justamente em aceder a dimensões, espaços infinitos e paralelos, que o ser humano não possui mais, e que, em parte, os animais dominam. A arte é uma ponte entre os espaços do vivo. Nesse sentido, o poeta é um xamã. Ou ao menos seu herdeiro distante²⁵.

23 Na cultura arcaica sarda, a mulher não é autorizada a usar uma máscara zoomórfica, porque ela é um animal. Numa performance filmada num campo de trabalho, Chiara Mulas usa ao contrário (atrás da cabeça) uma máscara animal reservada aos homens, e assim reivindica um pertencimento igualmente simbólico ao mundo animal.

24 Essas arquiteturas contêm caminhos coloridos, disposições de fossos, entornos decorados, mosaicos hoje feitos com dejetos reciclados da sociedade industrial.

25 Serge Pey, em "L'animalité, c'est l'échange des regards", diálogo entre Serge Pey e Jean Delsaux (texto não publicado).

Humanos e não humano são envolvidos pelo mesmo ar, respiram o mesmo oxigênio. Por esse ar que lhes percorre e passa de um para o outro, nunca deixam de se misturar, de se abraçar. O canto é o meio de celebrar uma vitalidade comum: polifonia, difonia, por vocalizes, *joikant*, grunhindo ou por imitação... Cantar é o meio de falar a língua do animal. Eu assisti a demonstrações e cerimônias em Mentawai²⁶: os caçadores e o *sikerei* cantam sua fraternidade com o cervo, o macaco, a serpente ou os numerosos pássaros. Eles invocam os espíritos dos animais que os acompanham e os protegem. Da mesma forma, no Canadá ou na Noruega²⁷, cantar é uma maneira de homenagear o lobo, o urso, animais cuja caça e morte são bastante ritualizadas, a rena ou o caribou viajantes, o salmão, cujo retorno é aguardado na primavera (ver fig. 21). Os sámi *joikent* o rio, a corrente, os animais presentes no entorno, a manifestação das forças da natureza, modulando ao infinito sua voz. Quanto ao canto sardo descrito por Pey, os protagonistas repartem seus papéis, de modo a confrontar e harmonizar diferentes *animalidades*²⁸. Todos esses cantos estão ligados a práticas e danças rituais, é possível reencontrar seu espírito na dança butô, quando Carlotta Ikeda, Kazuo Ono etc. exploram a relação – holística, mimética, fusional... – do humano com o animal ou o vegetal. Os contos e lendas da Ásia lembram a proximidade psicológica entre os humanos e os macacos presentes no entorno imediato, a ponto do termo “orang-outang” significar “gente da floresta” em indonésio²⁹. Essa proximidade fisiológica favoreceu na região uma concepção holística do Vivo. Enquanto nossas religiões monoteístas, surgidas no deserto, propagaram uma imagem que desvinculava o humano das criaturas com as quais lhes era menos fácil se identificar. No butô, as diferentes gerações de artistas sucessivamente redefiniram a relação do corpo do dançarino com o do animal: do simples jogo de imitação que permite renovar as atitudes, as posturas e os movimentos do corpo, a uma *animalidade* interiorizada que ouve o corpo mudar profundamente.

26 Um arquipélago situado ao sul de Sumatra (Indonésia)

27 Em Sápmi, particularmente.

28 Um dos cantores encarna, por exemplo, o touro, um segundo, a cabra, e um terceiro, a águia.

29 *Orang* significa “pessoa” na Indonésia.

Em 2015, a companhia Dairakudakan, dirigida por Akaji Maro, apresenta *La Planète des insectes* (O planeta dos insetos). Essa peça relaciona a existência dos humanos e a dos insetos evocando tanto o futuro incerto da humanidade quanto as pesquisas científicas sobre o Vivo, e mergulha o espectador em diferentes níveis de consciência do mundo. Como o butô, a performance, herdada de uma certa forma de teatro, da arte ação, do *happening*, do Fluxus, do acionismo, do gesto poético e da improvisação, reativa estados de presença que vão do jogo cênico a uma forma de transe e de modificação da química do corpo.

A questão da alteridade

No pensamento comum, desde o Renascimento, o humano deve se subtrair do mundo animal para melhor avaliá-lo. O humanismo nos colocou à parte da natureza. O código napoleônico de 1804 assimilava os animais a “bens móveis”³⁰ ou “imóveis por destinação”³¹. Foi preciso esperar 16 de abril de 2014 para que a Assembleia Nacional adotasse um novo estatuto do Código Civil que enfim reconhecesse sua qualidade como “seres vivos e sensíveis”³². Provavelmente é preciso ver nessa incapacidade de pensar a natureza animal uma das razões para o interesse renovado em crenças e práticas rituais que precisamente permitem ao humano representar a si mesmo no coração do Vivo. Fora dos sacrifícios, para alguém ou para além da fala trivial³³, a dança, o canto, o grito e às vezes a produção de objetos rituais têm uma ressonância explícita na performance contemporânea. Uma forma de holismo “*new age*” tenta reinventar esse elo perdido e transmite reforçando a pedagogia folclórica práticas das quais se acreditou poder se livrar subindo na pirâmide do vivo. Baseados nos princípios de continuidade e de equivalência, as culturas “a-históricas” ressoam na

30 Art. 528.

31 Art. 524.

32 Como já o faziam explícita ou implicitamente o Código Rural e o Código Penal.

33 Os sámi *joykent* os mortos e os lugares, animados pelos elementos e animais do entorno: eles vocalizam as emoções, a memória, os sentimentos, sem passar pelas palavras cantadas.



prática da arte, lembram o respeito que devemos ao conjunto do Vivo e previnem possíveis represálias³⁴; quer seja no Canadá, na Noruega ou na Indonésia, o animal é uma fonte respeitada com a qual é preciso se comunicar. E dar sentido ao gesto performativo³⁵ também é se perguntar como regular o impacto da atividade humana. Nós deslocamos os animais, destruimos seu *habitat*, exterminamos as espécies selvagens uma após a outra. Vinciane Despret lembra a necessidade de “explorar situações nas quais os animais humanos e animais não humanos são mutuamente transformados, são afetados, trocaram posições e modificaram suas relações”³⁶.

Afetação, derrisão e *animalidade*

Em 1974, Joseph Beuys se trancou 72 horas com um coiote capturado no deserto do Texas³⁷. O animal-mensageiro dá medo, acusa e testemunha num lugar urbano uma vida selvagem que não existe mais. Beuys lembra aos Europeus, aos Americanos e aos Índios o respeito dos povos autóctones por esse animal antes do seu extermínio pelos colonos. Beuys ao mesmo tempo acusa e tenta reconciliar o espírito dos Brancos e o dos Índios, os animais humanos e não humanos. Interrogar nossas condições de existência pode apenas provir de uma redução dos campos de especialização de nossas disciplinas, de uma dinâmica transcultural, a qual, se ela deveria se fundir em disciplina, proviria de um conhecimento geral, como o desejado por Ernest Cassirer, explorando as relações do Humano com o Vivo, compreendendo as relações possíveis. Uma tal disciplina deveria interrogar em primeiro lugar a hierarquização do saber e das práticas tal como ela se impôs no decorrer da história. De todos os campos cognitivos, a arte é aquele que recusa, com maior força,

FIGURA 34 Hantu (Weber+Delsaux), 2015-2016.

FIGURA 35 Hantu (Weber+Delsaux), 2016.

Fonte: WEBER, Pascale. *L'animalité un état du corps*. No Livro: *Le Corps, ses dimensions cachées – Pratiques scéniques*. Editores: Guy Freixe, coll. « À la croisée des arts ». pp. 201-214. França: Edition Deuxième Époque, 2017.

34 “Os animais são considerados como seres animados aos quais devemos demonstrar respeito. Os animais e numerosas outras criaturas não humanas vivem nesta terra. Se não as respeitamos, elas farão represálias.” Frédéric Laugrand; Jarich Oosten, *La Femme de la mer: Sedna dans le chamanisme et l'art inuits de l'Arctique de l'Est*, trad. Anne-Hélène Kerbiriou, Montréal, Liber, 2011, p. 31.

35 Micromovimentos, deslocamentos dançados, gestos políticos ou poéticos...

36 Vinciane Despret, *Bêtes et Hommes*, Gallimard, 2007, p. 15.

37 *I like America and America likes me*, New York, 1974.

desrespeito e às vezes humor a classificação dos saberes sérios, dos conhecimentos nobres, dos aprendizados intuitivos, das crenças populares. Quer se trate de explicar os quadros a uma lebre morta (Beuys) ou de explicar numa conferência no pasto, diante de um público de vacas, os objetivos da produção leiteira e os efeitos perversos da domesticação (Thierry Boutonnier). O escárnio permite inversões numa aparente gratuidade do gesto. Pois as vacas de Boutonnier estão no cerne de um dispositivo absurdo que remete a uma situação real completamente absurda e da qual elas são as infelizes vítimas: o estado de nossa agricultura hoje.

A representação e a imitação de animais são motivos importantes da paródia e do grotesco. Em todas as formas artísticas, a expressão da *animalidade* e a representação animal se encontram quando a figura animal é transformada em escárnio e torna-se um meio de escapar das regras e valores convencionais. O animal serve então de pretexto para falar do caráter humano. Assim se dá com os personagens burlescos de Werner Reiterer, com o cavalo incorporado a uma parede a vários metros do chão e com o esquilo suicida de Maurizio Cattelan, com o elefante caído sobre sua trompa, empenhando-se em sair do chão, de Daniel Firman, com os *misfits* (desajustados), taxidermias de quimeras inspiradas em lendas populares, de Thomas Grünfeld. A figura burlesca é um contramodelo. Ridícula, inábil, incompetente, imperfeita, acidentada, ela se opõe ao corpo idealizado da indústria publicitária. Este desajuste comovente é revigorante para o público, quando não lhe é insuportável, como por exemplo nas taxidermias ou curtumes de pele tatuada dos leitões de Wim Delvoye, ou ainda a vaca e seu bezerro cortados em dois e separados em dois aquários de formol distintos, entre os quais o público circula, observando as partes internas, tipo cabines de curiosidades³⁸ (Damien Hirst)... Essa reciclagem de cadáveres não tem nada a ver com os animais sacrificados das performances de Chiara Mulas, nas quais não se trata de deleitar-se com a morte do animal, mas de viver com ela e de denunciar o insuportável (o maltrato dos bodes expiatórios, por exemplo: *Agnus Day*, vídeo-ação de 2009). Aqui, o

38 *The Prodigal Son, Mother and Child*, 1994, apresentado em 2003 no White Cube, Hoxton Square, Londres, e em 2004 na Tate Liverpool.

público experimenta em seu corpo à visão dos cadáveres reciclados, naturalizados, transformados, encenados, reduzidos ao estado de objetos, transbordando da figura para convocar a simpatia animal dos espectadores e atingi-los na sua *animalidade*. Talvez. Contraponto, por assim dizer, da experiência de incorporação vivida pelo performer. Como, pensando nesta ave, o *pássaro-jardineiro*, não ver o que nos separa dele quando este acumula conchas e nós colecionamos arranjos de cadáveres no formol?

Como a *animalidade*, o burlesco é um estado do corpo, uma postura face ao mundo, que nos faz às vezes sorrir amarelo, às vezes chorar de compaixão... Lembrando-nos toda vez que um último regresso é possível. Do curral bucólico de Gangantua, do matadouro do conde Barba Azul, dos campos de extermínio das pinturas de Hieronymus Bosch, dos rituais antropofágicos em *Soleil Vert*. Em 2001, Zhu Yu se fotografou tomando sua sopa. Em sua tigela, um curioso pedaço de carne, um alimento natimorto roubado do laboratório de uma faculdade de medicina. Zhu Yu se apresenta como o primeiro artista antropófago. A carne é ruim, ele confessa, vomitou-a várias vezes³⁹. Um golpe midiático, um falso bebê reconstituído a partir de carne animal, uma lenda urbana? Descer no corpo faz a razão vacilar... Entre representação distanciada do animal e celebração de sua *animalidade*, o performer cava o fosso – às vezes um abismo – lançando aqui e ali pontes entre as duas margens. Essa vala é tanto mais profunda ao obrigá-lo a nomear o ponto de onde fala enquanto ser vivo, humano, sexuado... e artista, a reconhecer em si aquilo que lhe pertence, sua incumbência, aquilo que ele atribui a si sem constrangimento, a reconhecer a dificuldade de pensar fora de si, a não pensar a partir de si. A distinção que normalmente se faz entre a empatia e a simpatia, entre a atividade taxonômica científica e a concepção holística das comunidades xamânicas, entre a evocação ou a restituição de artistas observadores de animais e a *animalidade* encarnada por um performer que se entrega às energias que o atravessam, apenas revela diferentes modalidades e declinações de um mesmo jogo de construção identitária. Cada uma dessas

39 Entrevista de Zhu Yu em 2003 à BBC e de David Emery, de Urban Legends, que conclui por uma lenda urbana.

diferentes visões do mundo esclarecem de modo orquestrado aquilo que nos assimila ao reino animal e aquilo que nos diferencia de nossos primos próximos. Mas sempre se trata de si, do ser humano, de sua imagem, de seu lugar, de sua identidade. Como captar o mundo se não for a partir de si, sempre, de sua experiência, de seu corpo e de suas projeções?

Entrevista concedida por Lu Favoreto em 26 de novembro de 2018

Transcrição: ALICE SIMÕES E LUAH GUIMARÃEZ

O apelido da mundana companhia para a Lu é *Favorita*.

LUAH **Como você chegou na Coordenação Motora?**

LU Quando vim pra São Paulo, eu estava com 19 anos e cheguei um pouco em crise com a dança. [Porque] eu queria criar, mas não tinha muitos instrumentos para isso. Eu estava com um trabalho técnico bastante apurado, mas não tinha relação entre técnica e criação – foi um aprendizado fragmentado nesse sentido – e eu queria criar e não sabia como. Depois de um tempo aqui [em São Paulo], encontrei o Klauss Vianna, a Zélia Monteiro, e comecei a estudar improvisação a partir do trabalho de consciência do movimento. E aí fez muito sentido, [porque eu] comecei a entender a técnica da improvisação a partir da consciência. Revendo o trabalho técnico de [*ballet*] clássico, todo o trabalho que eu já tinha feito antes, mas sempre a partir da consciência do movimento; e então tudo fez *link*. E eu sempre gostei muito de dar aula, dei aula em Londrina [antes de vir pra São Paulo], e comecei a me profissionalizar dentro da dança dando aula, com 16 anos. Mas, quando eu vim para São Paulo, eu sabia que tinha que ficar quieta, estudando um tempo, rever um monte de coisas dentro de mim e do meu pensamento em relação à dança (também) e então eu fiquei quieta uns seis anos mais ou menos, sem dar aula. Mais pra frente, quando eu entrei em contato... bom, teve todo esse processo da consciência do movimento e da improvisação, e quando eu comecei a me sentir mais segura dentro disso, a própria Zélia me chamou para *assistenciar* ela dando aula. Então eu comecei [a ser assistente] e saquei que eu já tinha alguma instrumentalização para voltar a dar aula. Só que daí, quando você vai mexer com estrutura, com consciência do movimento,

reestruturação de um corpo, dando aula, a responsabilidade é grande! [Porque] você mexe na estrutura do outro. E aí eu comecei a ter muita necessidade de ter mais informações fisiológicas, anatômicas, e comecei a perceber que o trabalho do Klauss tinha essa fundamentação, mas que era muito empírico também. Ele tinha essa liberdade do artista mesmo, de experimentar. Eu, como professora, necessitava de um conhecimento mais científico e comecei a entrar um pouco em crise com isso. Para eu ter autonomia na criação do meu jeito de dar aula, na minha pedagogia, eu precisava de mais informação. E, durante essa crise, o Klauss faleceu [1992]. E aí eu fiquei me sentindo totalmente órfã, porque eu estava exatamente no momento em que eu precisava de mais informações, tentando perceber onde eu poderia beber disso... Pensei em fazer faculdade, dentro da área da saúde, mas aí falei “*Não, acho que não é o caso de entrar na academia*”. Eu já tinha feito a minha faculdade. E aí eu entrei em contato com fisioterapeutas e comecei a participar de grupos de estudos de fisioterapia, e [as profissionais que estavam comigo] trouxeram o livro da [Marie Madeleine] Béziers, *Aspectos mecânicos da organização psicomotora no homem*. E aí a gente começou a ler, começou a discutir e eu pensei “*Nossa, faz muito sentido esse pensamento*”. Ela [Béziers] era da fisioterapia, da psicomotricidade, na verdade. Ela ia para a fisioterapia, mas olhando para a relação psíquica também, a relação mente e corpo, [ela ia] para a afetividade – eu acho que ela se aproximava muito da arte –, ela olhava para a poética do homem. Então eu falei “*é aqui mesmo*”. Acabei indo fazer um curso no Ivaldo – que daí eu soube que era o Ivaldo que tinha contato com ela –, daí fui fazer, fiz o módulo da bacia e falei: “*Ah, vou fazer todos esses os módulos*”. Mas aí eu fiz o módulo da bacia, que era o primeiro, e não quis continuar. Não senti que era ali o meu ambiente de investigação. Então fui a Paris, fui atrás dela, fui atrás da Béziers. Tinha uma coincidência que a Zélia estava morando lá na época e também estava em contato com ela [Béziers], e eu tinha uma facilidade por ter um grande amigo morando lá, então eu fiquei dois meses. Entrei em contato com a Béziers e fiquei fazendo atendimento individual

com ela lá, na primeira vez [que foi a Paris]. Então foi isso, a gente foi conversando, ela me tocando, e eu questionando as coisas que eu não conseguia entender muito do trabalho que eu estava trazendo de consciência do movimento, coisas bem básicas: direção óssea, distribuição de peso, coisas bem diretas e básicas, [mas] que para mim estavam confusas. E ela foi me instrumentalizando completamente. Depois disso eu fui mais uma vez [a Paris], aí ela começou a vir para o Brasil nos módulos que o próprio Ivaldo organizava. Ivaldo a trouxe acho que sete vezes. Ela deu sete módulos, ela e a Yva, e eu fui em todos. Ela ia assistir meus ensaios... E nós ficamos muito próximas, a gente se comunicava por carta, cartão, foi uma relação muito profunda mesmo: ela tinha muito interesse em saber o que cada um fazia com o trabalho da Coordenação. Ela fazia questão de ir assistir ao meu ensaio e comentar. Ela tinha esse desejo de ver o que cada um estava fazendo e comentar. Tinha uma generosidade muito grande nessa troca, mesmo. Eu fiquei com ela até ela falecer e continuo com ela até hoje porque, na verdade, é um trabalho que eu fui desdobrando, desdobrando, [foi] virando outras coisas, mas sempre que eu volto para o princípio dele – e isso eu sempre faço porque eu dou aula, então volta e meia eu vejo que preciso voltar para um lugar mais primordial da informação – é sempre uma delícia, uma fonte inesgotável de conhecimento do meu próprio corpo e do corpo dos outros, do outro. É muito íntegro e muito abrangente como ela olha o movimento. O movimento humano. A integração do movimento no corpo, neste corpo... E, para mim, é muito especial como ela chega neste corpo infinito. Essa consciência do infinito.

LUAH **Pra eu me sintonizar com datas: você chegou a São Paulo em que ano?**

LU Em 1984.

LUAH **E você ficou mais ou menos seis anos com o Klauss, é isso?**

LU É. O Klauss morreu em 1992, e daí eu entrei em contato com ela [Béziers], devo ter tido o primeiro contato provavelmente entre 1992 e 1993. Em 1995 a gente montou o Nova Dança e eu já

estava totalmente envolvida com ela nessa fase. E aí ela faleceu em... dois mil e tanto...

LUAH **A França tem algum centro de formação atualmente?**

LU Não, eu ia na casa dela. Ela tinha uma clínica, uma salinha. [Quer dizer,] uma clínica não, uma sala grande, que era onde ela atendia. Na época em que eu fiz o trabalho com ela, ela trabalhava num hospital e tinha essa sala de trabalho na casa dela. Eu sei que ela foi muito valorizada aqui no Brasil. Lá [na França], ela não tem tanto espaço dentro das artes – talvez deva ter espaço dentro da saúde –, mas, em relação às artes, à expressão artística, não sei ela tem tanto espaço em outro lugar [que não no Brasil]. Acho que o Ivaldo fez um link do trabalho dela com o da Godelieve [Denis Struyf, osteopata, autora do livro *Cadeias musculares e articulares*], e desses dois trabalhos com a dança étnica. Ele desenvolveu o trabalho dele em torno desses três eixos. E acho que é um lugar que ele soube valorizar e trazer a figura dela – chegou a trazê-la aqui sete vezes! – Ela teve esse espaço, mesmo, aqui no Brasil.

LUAH **A Béziérs já falava sobre a passagem do movimento fundamental para o movimento vivenciado, mas ela falava disso no sentido da saúde e no sentido de se tratar. Quando você fez essa leitura – no sentido de como a gente usa em nossos processos aqui na mundana – de que o movimento vivenciado gestava o caminho da criação, em que momento você chegou no espaguete? Porque ele se tornou como um princípio fundante para a *animalidade* aqui na mundana. Estamos trabalhando o movimento fundamental, passando pelo movimento vivenciado, e trabalhando os 8.**

LU Os 8 é um trabalho muito forte da Coordenação. Ela faz todo o trabalho de reestruturação através dos 8. Ela não chega a ir para a arte, mas ela se referencia na arte. No trabalho dela – não nos livros, [porque] nos livros tem uma questão mais filosófica –, mas nos módulos que ela deu, ela sempre tinha um monte de imagens: de arquitetura, de uma pessoa cantando, cantor de ópera, uma bailarina, um cara andando maravilhosamente bem de skate, e ali você via a Coordenação toda aplicada. Ela sempre trazia situações em que a gente podia ver

como a Coordenação poderia se potencializar num corpo e o que poderia gerar num corpo. Ou mesmo dentro da arquitetura: as abóbodas, a distribuição do peso, dos arcos, então ela mostrava para a gente como o homem resolvia isso na arquitetura, mas que essa arquitetura está nos nossos ossos. Tinha um lugar da poesia, ela falava do esfenoide e parecia uma borboleta, mostrava o osso e fazia a gente ver uma borboleta ali no osso, sabe? Então ela tinha esse sabor da arte, ela era uma mestra absurda... [se emociona]. Porque ela era uma pessoa da saúde, então você via uma velhinha com coquinho, com roupinha branquinha, jalequinho, só que com a poesia dentro dela. Então foi um lugar, para mim, de conexão muito forte, mesmo. De eu ver uma pessoa podendo chegar nesse lugar, vendo a saúde do corpo e não a expressividade, a loucura, a invenção, a inventividade, né? Porque não era isso..., mas até podia ser isso. Ela abre no livro dela isso, não com essas palavras, mas ela fala: “*Tá aberto para milhões de pesquisas, isso aqui é fonte para onde você quiser ir*”. Então, de alguma forma, ela indicava que tinha essa potência, e eu achei um prato cheio para ver dança ali, para potencializar a dança de cada um. E eu fui atrás dessa potência da Coordenação Motora ao extremo, [perceber] o quanto isso gera presença e, a partir da presença, esse movimento que pode vir com uma qualidade X, com esse *cavocar* – que eu costumo falar – de dentro que faz a pessoa poder esculpir o espaço fora. *Cavoca* dentro e esculpe fora. Então, quando eu penso nisso, faz muito sentido essa história do corpo em potência. E, claro, daí pra chegar no *vir a ser*¹ animal, foi uma viradinha. Foi uma Cibele Forjaz chegando para mim, porque foi a Cibele que lançou a *animalidade*. A gente tinha trabalhado na criação do espetáculo *Bruta flor* [que estreou em 15 de outubro de 2009], ela tinha curtido muito meu jeito de trabalhar, já estava na segunda fase do *Idiota* – a primeira fase eu não participei, que teve a construção dramática e tal. Na segunda fase, eu lembro da reunião que teve:

1 Lu tinha acabado de assistir a *Máquinas do mundo*: “*Servir para vir a ser, vir a ser para não servir, servir para vir a ser, vir a ser para não ser servil. Não ser servil*”.

eu, você, o Aury e a Cibele. E aí, no primeiro ensaio lá na Cia Livre, eu tive uma reunião só com ela, e ela virou para mim e disse: “*Lu, eu estou querendo ir para a história da animalidade em relação a essas figuras-personagens do Idiota*”. Foi a primeira vez que me veio: “*Opa, animalidade*”. E, na hora, eu já fui para o osso. Eu não tive a menor dúvida de não ficar na imagem, na observação de fora, de ir para esse lugar do dentro, do *cavocar* de dentro. Então acho que o achado foi exatamente o *link* da coordenação com o animal híbrido, imaginário, dentro de uma zoologia fantástica. Então isso dava um espaço para a gente criar que era maravilhoso! E acho que foi aí que a gente deu o *link*. Eu lembro que eu fiquei muito interessada e fui estudar a anatomia do animal, a gente entrou (no processo) já por essa via, lembra?

LUAH **Sim, você entrou com o 8 deitado de cara, tudo foi fazendo muito mais sentido.**

LU Foi um lugar bem forte de conexão. Teve um caminho convergente que foi muito certo. Mas desculpa, eu pulei, né? Eu me animei, pulei e fui pro animal. *Animei* e fui pro *animal* (risos). Mas eu estava na coisa da Coordenação...

LUAH **Você estava dizendo que ela [Béziers] trata a saúde e as pessoas com os 8 da Coordenação.**

LU Com os 8 e com poesia. É um tratamento mesmo. Ela trabalhava com pessoas com síndrome de Down, gente que perdeu uma perna, outro que tem um problema X, todos com questões e patologias graves. E é o mesmo que a gente faz: estrutura esse corpo que tem uma pequena falta de coordenação, que impede a pessoa de alongar o quanto ela pode alongar o braço dela (por exemplo), e potencializar. Quando eu vi isso, foi muito impressionante, porque é isso, a pessoa tendo ou não síndrome de Down, por exemplo, o tratamento é o mesmo, respeitando as devidas [particularidades]... tudo bem, “*aqui eu vou insistir mais nisso, ali eu vou insistir mais naquilo*”, mas, na verdade, todos são seres tentando se resolver para uma finalidade X. Que pode ser: estar em cena e criar uma peça, ou um personagem que tem a ver com o universo do Dostoiévski, ou minimamente deixar esse corpo adaptável a poder comer bem,

poder tomar banho, poder amar, conversar... Não sei, tem uma situação ali que fez muito sentido, olhar para a Coordenação nestes desdobramentos todos, inclusive pro corpo que dança, humanizou muito a dança para mim. Porque [tem] esse corpo vivenciado que ela fala no livro dela – do movimento fundamental ao movimento vivenciado –, e eu coloquei no Caderno da Cia Oito: movimento dançado. O vivenciado é esse que se adapta à minha situação. Eu estou aqui com você e meu movimento, meu gesto, se adapta a essa situação. Eu estou adaptada a isso. Se a gente for almoçar (por exemplo), eu estarei adaptada a essa situação. É uma vivência íntegra. Eu não estou fragmentada fazendo vinte [coisas ao mesmo tempo], eu estou aqui, com você, inteira nisso. Essa é a minha vivência, eu estou vivendo esta situação. Cotidiana. E eu coloco *dançado* porque vai para um lugar extracotidiano, para uma potência extracotidiana, para a inventividade – não que eu não possa estar inventando aqui e agora contigo, [até porque eu] estou inventando o tempo inteiro aqui contigo, conversando com você. Mas como é que seria isso se esse papo fosse para a cena? Onde a gente poderia chegar? Eu entrei numa potência do cotidiano e quase que numa distorção, num deslocamento do cotidiano [em que], de novo, a *animalidade* fez muito sentido. Porque é uma ampliação de expressividade, é esse corpo que sai dos padrões “normais”, entre milhões de aspás, e que vai pra uma loucura, no melhor dos sentidos.

LUAH **Você fala muito quando você está trabalhando a gente, ou mesmo em aula, do *funcional* – e pra mim é muito marcante essa palavra. Você lembra quando você começou a usar o espaguete? Como companheiro funcional mesmo?**

LU Na verdade, o espaguete foi um desdobramento do Klauss. A gente trabalhava com bambu. Klauss bebeu da eutonia e foi super autodidata. Tinha uma relação muito dele com ele mesmo, dele com as artes plásticas, dele com a música, muito autodidata. E eu sei que ele e a Angel [Vianna. Bailarina. Casada com Klauss Vianna. Hoje existe a Faculdade Angel Vianna] fizeram uma imersão em outro país num curso grande de eutonia, que acho que foi muito importante para

o trabalho de criação dos dois. A Zélia [Zélia Monteiro, bailarina, professora e coreógrafa, discípula de Klauss Vianna. Criou o Centro de Estudos do Balé em 2011. Dirige o Núcleo de Improvisação desde 2003.] também trabalhava bastante com bambu..., e o espaguete acabou chegando. A Béziers trabalhava com vários elementozinhos também: a rolha, o elástico, o espaguete. Quando eu encontrei com ela pela primeira vez lá [em Paris], eu perguntei para ela: “*como é que eu continuo o trabalho?*”. E ela me falou do Ivaldo e do André Trindade. O Ivaldo eu já tinha entrado em contato, mas eu não sentia que o ambiente do lugar onde o Ivaldo trabalhava era... não me bateu. Aí, quando eu voltei pra São Paulo dessa primeira vez, eu fui atrás do André e me identifiquei mais com o jeito dele de trabalhar a Coordenação Motora. Então eu ia pra lá [Paris] ou ela [Béziers] vinha pra cá, e durante o ano eu tinha os atendimentos com o André, fiquei em atendimentos com ele dez anos, e foi um superparceiro nessa construção de pensamento da Coordenação na dança, no meu corpo, no corpo do outro. Porque ele me atendia, então tinha uma reflexão sobre o atendimento também e não só sobre o meu corpo. Tinha uma coisa muito generosa nessa troca com ele que eu nunca mais larguei, até hoje. Parei por um ano só, quando eu fiquei grávida. Mas aí eu me perdi de novo...

LUAH **Tudo bem, você faz a gente improvisar.**

LU Mas a coisa do 8, para mim, é uma potência absurda. É movimento fundamental. O 8 abre essa perspectiva do movimento interno e das conexões internas. Eu ouvia falar de conexões internas, integração do movimento, muito antes de 1992. Quando eu comecei a entrar em contato com a consciência do movimento, eu já comecei a olhar para isso, mas tinha alguns lugares que não *linkavam*, não tinha jeito, eu tinha que me instrumentalizar. Quando eu descobro o 8, eu começo a perceber essas passagens efetivamente, como se fossem mesmo túneis que se abrissem dentro do meu corpo. Túnel de passagem. E percebi que ali era um lugar no qual eu ficaria muito tempo investigando, se não o resto da vida. Eu sabia que daquela fonte eu podia beber muito. E quando eu fui para o trabalho

da dança, eu pensei: “*agora como é que eu levo isso para a dança?*”. E eu pensei em *ampliação*. Então fui tateando um jeito de fazer esse fundamental, essa sensação de descoberta interna virar uma descoberta no espaço fora, com o outro. No chão, na relação com o meu peso, me fazendo cair, me fazendo pular, me fazendo ter o que eu chamo de *cara de pau*, que é um lugar que tem uma potência, que você percebe uma força primordial, vital e, ao mesmo tempo, muito concreta. Porque eu tenho uma coisa de vital, mas muito [de] fogo. A minha tendência é muito esta: é fácil eu me queimar dentro de mim e virar nada. E, quando eu assumi a Coordenação, parece que [ela] deu suporte, deu apoio para esse fogo acontecer. Então quando eu falo *cara de pau*, eu falo disso, dessa coragem que você não sabe muito bem de onde vem, mas é muito concreta, não é do além. E isso me ajudou muito, porque eu acho que tem a ver com a minha personalidade, o meu jeito. Pode ser que uma pessoa que seja muito terra, muito *yang*, não consiga, [que] a Coordenação venha e não potencialize ela. E às vezes ela fica num lugar assim [mostra com o corpo um corpo todo durinho]. [Mas,] se você é fogo, se você entra nessa potência pela concretude, e brinca com esses dois opostos, muita coisa pode acontecer. Então acho que teve isso também, de encontrar essa concretude. E, ao mesmo tempo, encontrar esse lugar do corpo infinito, porque tem uma consciência do infinito nesse 8. Desse corpo em movimento. Infinito nesse sentido, ele está em movimento o tempo inteiro...

LUAH ... **em transformação.**

LU ... em transformação. Que lida com o *devoir*. Então, eu fui criando essa metodologia, etapa 1, etapa 2, etapa 3, dentro do meu caos e das minhas incertezas todas, eu fui tentando organizar. E aí tem o 8 fundamental – etapa 1 – [depois] o 8 que chega em todas as cavidades do corpo – etapa 2 – e o 8 na etapa 3 que é quando vai pro espaço e me faz deslocar. Mas as três etapas se contêm, e eu fui criando uma metodologia para fazer o outro experimentar. Eu comecei [com] os bailarinos da companhia, depois que eu fui para os atores. É muito diferente também como o ator experimenta, foi super

importante encontrar você, a Lúcia [Romano], pessoas que apostam no trabalho corporal, que não são bailarinos, são atores, mas apostam no trabalho corporal. Porque tem atores que acreditam na potência corporal, mas fica [só] como base. E tem atores que não, que unem tudo, voz e corpo, tá tudo ali, na mesma frequência. Então, é muito diferente quando você vê isso [acontecendo]. Graças a Deus, a grande maioria dos atores com quem eu trabalho tem a ver com essa história da potência do corpo. Agora, tem alguns que fazem o *link*, e aí é que reside a história. Você entende o que eu falo, né?

LUAH **Entendo.**

LU Fica muito diferente a dramaturgia do texto do corpo em relação ao texto falado, a direção de um olhar em relação à projeção de uma voz, quando você vê tudo *linkado*, nesse grau, é uma potência enorme. Eu tenho muito prazer de ver isso nos corpos, tanto quanto de estar em cena. De ver o outro potente estando em cena. Antes não, eu achava que eu queria dançar, que eu queria estar em cena. Mas, conforme eu fui dando aula, criando metodologia, vendo a potência no corpo do outro e vendo o que aquilo pode gerar, isso virou tão importante quanto eu estar em cena. É muito prazeroso ver a coisa acontecendo no outro. [Silêncio]. Ah, o espaguete... [risos].

LUAH **Isso, como você chegou no espaguete?**

LU O espaguete veio depois, quando eu fui entrar em contato com a voz no trabalho de dança – no *Idiota*, (por exemplo) a gente não tinha o espaguete, tínhamos o 8. Aquele de um lado e outro veio depois, no *Xapiri* [*Xapiri Xapirirê – lá onde a gente dançava sobre espelhos* (2013-2014) pesquisa e espetáculo criado pela Cia. Oito Nova Dança – e dirigido por Cibele Forjaz.] No *Xapiri* eu comecei a pirar com coluna de ar e coluna de osso. Porque eu estava trazendo a voz pra dança. Claro, eu já tava interessada, investigando, no teatro, desde de sempre. [Com] Mônica Montenegro, desde Klauss Vianna que a gente vem nessa história da voz. Mas o espaguete, em si, veio pra mim porque eu pensei: “*nossa, vou deixar o bambu e pegar o espaguete*”. Porque, antes, a gente fazia com bambu a lateral da coluna. E aí eu pensei “*vou pro espaguete porque ele é mais aerado, mais*

molinho, vai ser mais fácil de chegar no ar dentro". Foi pela densidade do elemento mesmo, e então virou isto: coluna de ar e coluna de osso. Eu trouxe toda uma memória de um trabalho que a Béziens fazia do circuito respiratório no corpo, que é dos apoios lá atrás [mostra com o corpo], foi bem forte essa memória no meu corpo. Mas, quando ela trabalhava comigo, era individual, e eu trabalho em coletivos, em grupos de teatro e dança. E como fazer o mesmo trabalho sem ser no individual? E eu fui experimentando: o espaguete, coluna de ar e coluna de osso, vibração da voz nesse corpo, aí veio o *link* do eixo axial com os eixos entre mãos e entre pés, relacionais. E fui descobrindo esse jeito de chegar na coluna mais profundamente. Pensando nessa coluna como um lugar de emissão vocal mesmo, de respiração até o baixo ventre, fui desenvolvendo esse lugar e experimentando. Ultimamente, eu venho trabalhando muito com o espaguete no balanço, que vai trazendo o 8 mais molinho ainda, com peso, e estou gostando muito de fazer isso. Quando o espaguete fica aqui [mostra no corpo], você faz o rolamento, depois começa a balançar... estou insistindo nisso e descobrindo outros desdobramentos. E essa história de criar os exercícios de abertura e sensibilização do corpo, eu aprendi muito com a Zélia e com o Klauss. Porque eles tinham essa história de pesquisar e criar os exercícios, não tinha uma receitinha, *"ah, esse exercício faz isso e esse faz aquilo"*. Ia-se descobrindo no corpo e organizando essa descoberta. Experimenta em um, experimenta em outro. Eles tinham essa liberdade, tanto que, por isso, às vezes faltava para mim a fundamentação mais científica – no caso do Klauss. Mas ele tinha uma liberdade maravilhosa, absurda, então eu também descobri jeitos de criar esses exercícios. O que que eu tinha que levar em conta para criar esses exercícios de sensibilização? *"Vai trabalhar com ator?"* É importante o elemento para o ator. Senão você fala *"vai lá, sente o osso"*, e o cara olha para mim e diz *"tá bom, já estou sentindo"*. Como provocar? Eu acho importante ter um elemento, uma bolinha (por exemplo). Para bailarino também, mas para ator eu acho que é mais ainda. O elemento

me lembra do que eu posso fazer e me dá autonomia, eu não dependo do outro.

LUAH **Eu também fiz um caminho da ideia do osso – *Ideokinesis*. Fui chamada para ir escavar lá dentro, eu mesma. E adoro observar o esqueleto toda vez.**

LU É importantíssimo ter essa visualidade do esqueleto. Ultimamente, está fazendo muito sentido para mim essa percepção do invisível, do que você não vê. Eu estou nessa desde 1986 e agora parece que caiu numa outra camada, sabe? Com a morte do meu pai, essa coisa da invisibilidade virou enorme, fez muito sentido. Parece meio óbvio, mas é como eu estou conseguindo viver isso criativamente, potencialmente. [Tempo]

LUAH **Aproveitando que você tocou no assunto, a coluna de ar, então, veio durante o processo de criação do espetáculo *Xapiri*?**

LU Foi quando eu aprofundei, quando eu comecei a dar nome a isso, porque eu quis trazer a voz para a dança. Até então, eu encontrava atores já com suas vozes, mais instrumentalizados. E sempre tinha alguém trabalhando a voz, também. Então eu ficava um pouco mais na história do movimento e não me preocupava tanto com esse *link*. Quando eu vim para o *Xapiri*, eu comecei a falar em coluna de ar, coluna de osso, fazia o aquecimento pensando numa coisa só: movimento da voz, o gesto vocal em relação ao gesto motor. Como eu estava trabalhando com pessoas que não tinham tanto trabalho vocal, eu tive que radicalizar. E foi ótimo, porque eu levei para os atores também.

LUAH **Pensando na *animalidade* no processo do *Na selva*, eu acho que a grande conquista foi o aquecimento. Fora a diferenciação de como a gente articulou a *animalidade*, no sentido de que ela era mais aberta, mais livre, no sentido do que o próprio *Laymert* [Laymert Garcia dos Santos – sociólogo. Ministrou uma palestra durante as pesquisas da mundana sobre o texto de Brecht *Na selva das cidades*.] falou muito sobre *forças energéticas* e não *personagens*, o próprio texto muito fragmentado. Eu sinto que a gente conseguiu ampliar o vocabulário dos atores. É impressionante o aquecimento, porque ele aquece dentro e**

fora. Ele me coloca em contato com a respiração, portanto a coluna de ar é imediatamente acionada.

LU Quando foi o *Na selva*?

LUAH **Nós começamos em outubro de 2014 e você chegou no início de 2015. Essa foi uma das diferenças, porque você chegou para os atores na pesquisa. No *Idiota*, você chegou no período de sala de ensaio.**

LU Isso, e a gente estreou o *Xapiri* em 2014, então eu já levei todo o trabalho de coluna de ar e coluna de osso. Mas eu senti que no *Idiota* a gente conseguiu radicalizar mais na *animalidade*.

LUAH **No *Idiota*?**

LU Sim, na *animalidade*. Porque o *Na selva* era mais caótico. A história de ocupar espaços era mais caótica, o texto era mais caótico. No *Idiota*, eu vi os atores mais potentes dentro dessa história da *animalidade*. Claro que alguns mais e outros menos, mas de algum jeito todos usufruíram daquele material. No *Na selva*, eu sentia que o material ficava mais disperso, essa *animalidade* aparecia mais na...

LUAH **... na rede.**

LU ... na rede. *Relação*, eu ia falar. [Porque] eu não sabia muito bem qual era o teu apoio no teu corpo, mas eu sabia que a gente estava aqui numa relação X, com aquele texto Y, dentro de uma favela, numa situação W [risos], e cabia essa frequência da relação. Era muita coisa, mas cabia essa frequência de relação, essa loucura dentro da situação toda, então, nesse sentido, foi uma potência. No *Idiota*, eu senti que a gente foi mais minucioso. E não estou falando só da Luah, da atriz...

LUAH **Não, claro, falando de tudo. A gente escolheu coisas, inclusive em cada cena, onde estávamos a 90% animal, onde o animal estava submerso...**

LU No *Idiota* [2009-2012], era muito minucioso o trabalho. No *Na selva* [2014-2018], pela própria natureza do trabalho, não cabia muito essa minúcia, acho que tinha um lugar mais do caldeirão. E no *Dostoiévski-trip* [2017-2018], queria muito ver onde chegou, porque eu acabei não vendo. Mas eu acho que tinha um lugar do descontrole. Quando a Cibele me falou: “vamos montar DT [Dostoiévski-trip]”, eu pensei: “nossa, é um

prato cheio para a animalidade”. Porque tem esse lugar do des- controle mesmo, no estado da peça e de cada ator. Achei que foi muito feliz essa radicalidade de voltar para a *animalidade* do *Idiota* dentro de uma coisa de descontrole, de exagero... seria muito interessante de ver. Quando aparecia a peça [O *Idiota*] projetada, eu até me emocionava de ver esse espelhamento. De ver onde estava naquele momento e onde chegou, e a gente, depois de todos aqueles anos, voltando para aquele material de um outro jeito. Eu acho que foi muito feliz para as nossas histórias, esse arco.

LUAH **Lu, no processo do *Na selva* você trouxe para nós o livro do Gabriel Giorgi² e a desfiguração. No *Idiota*, foi dada aos atores uma tarefa para chegarem a uma célula de movimento. E você ajudava cada ator a ler o seu próprio material dentro dos princípios da Coordenação – uma espécie leitura do movimento fundamental da matriz de movimento – pra gente saber o caminho e voltar pra estudar frequência, quando ele nascia, etc. No *Na selva*, minha impressão é de que ficamos mais soltos, tinha vocabulário, tinha a música pessoal de cada ator. Mas você nos chamava muito para que a gente fosse no caminho das *linhas de desfiguração*.**

LU Que não era uma outra figura, não era sair da figura humana e entrar numa outra figura. Na verdade, eu entrei mesmo nesse estudo do Giorgi, *Formas comuns: literatura e animalidade*. E, olha, eu estou com outro livro sobre literatura e *animalidade* [mostra outro livro]. Eu continuo nessa, ainda estou nessa história! [risos]. Juro, meu próximo projeto: *Animalidade no Corpo*. O Giorgi fala isso: é uma desfiguração em constante refiguração – não é uma outra figura – é uma linha de desfiguração. É um caminho constante. De novo, é o *de vir* constante, e o movimento. Às vezes exposto em deslocamento, e às vezes em estado – nesse estado de *vir a ser*. Não precisa ser um movimento. Quando a gente fala em movimento, pensa em deslocamento. Mas tem o movimento interno também. Eu não

2 GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. (Coleção Entrecríticas)

estou lembrando exatamente como é o nome, o Giorgi usa um termo específico...

LUAH **Para isso?**

LU É, está naquele texto que eu li para vocês.

LUAH **Você chamava de linha de desfiguração. De deformidade.**

LU Deformação! Linhas de deformação.

LUAH **Você falava pra gente: “*Deforma mais!*”.**

LU Sim, porque cabia muito no texto. Tudo que tinha no texto, a forma que gente encenava e como chegou nela, acho que cabia muito esses corpos em deformação. E eu senti que a gente chegou onde a gente podia chegar, eu vejo esse lugar da *rede* viva. A partir desses corpos X. Não acho que poderia ser de outra forma. O *Na selva* foi um processo bem caótico, achei bem forte como a gente foi construindo a cada ocupação, todo o processo pós-temporada de estreia, tudo o que foi acontecendo, mas eu acho que foi onde a gente podia chegar. Estou falando isso porque, quando eu lembro da *animalidade*, me vem muito mais forte do processo do *Idiota* – e do *Dostoévski-trip*, porque eu acho que é um desdobramento –, onde a gente podia chegar no corpo de cada um, me vem muito mais a presença de cada um bebendo dessa fonte no âmago ali da coisa, no cerne. Mas eu acho que é da natureza mesmo, posso estar me repetindo um pouco, mas, para mim, a *animalidade* ficou muito mais forte lá: na construção do personagem, da figura, e na instrumentalização do ator.

LUAH **Me fala sobre quando vocês sentaram, você e Lúcia, para pensar e construir o aquecimento para os atores no processo do *Na selva*. No *Idiota*, os atores tinham uma dificuldade de se aquecerem juntos. A gente não chegava num aquecimento comum de conexão. Um pouco antes do espetáculo, a gente chamava os animais e estabelecia uma troca de relações, mas como aquecimento mesmo, cada um fazia o seu. A minha leitura é de que as coisas estão caminhando para uma rede – você veio trazendo isso para nós [da mundana], como contaminação do seu trabalho. Eu sinto que a rede só acontece antes ficarmos numa filigrana de contato e eu, por exemplo, tenho uma necessidade de ir me desligando do mundo**

- real. Então, para mim, é um aquecimento que eu tenho muito carinho, que eu levo, que eu carrego. Eu sinto que esse aquecimento [do *Na selva*] prepara o ator, você se desliga do momento de fora até que chega uma hora que a gente está caminhando para um fluxo comum, de pulso...**
- LU Que é o aquecimento do *entre* também. No caso do *Na selva*, tem esse aquecimento no corpo de cada um, coluna de ar e coluna de osso, da relação voz e movimento e da relação em si. A gente teve que achar esse lugar da investigação comum no processo, então precisava mesmo aquecer as relações.
- LUAH **E este aquecimento ficou mais presente do que o do bambu [por exemplo].**
- LU O aquecimento do bambu veio depois?
- LUAH **Sim, o aquecimento do bambu veio porque vocês achavam que a gente tinha que ir embora para as espacialidades durante as ocupações. Que a gente ia precisar impulsionar o corpo.**
- LU Prolongamentos.
- LUAH **Isso, para abrir os nossos horizontes, para lidarmos com espaços novos. Mas tivemos pouco tempo de vivência com ele.**
- LU Eu acho que sim. Eu acho que a gente sensibilizou pouco onde a relação com esses prolongamentos poderia chegar. A ideia era interessante...
- LUAH **E em muitas ocupações nós não tínhamos espaço físico para fazer, o espaço reservado para o aquecimento era mínimo. Na favela, por exemplo, nós fizemos numa sala de, mais ou menos, 2 × 3 m. O espaço necessário ao aquecimento com o bambu não cabia. Às vezes, o espaço era muito grande, como o YCSA³, por exemplo. A cidade nos trouxe muito a relação de variação com o espaço físico, que é muito interessante também.**
- LU Mas o [uso do] bambu foi também para o elemento ajudar a concentrar e não dispersar. Porque era muito caótico, não sei o que seria sem o bambu. [Em] alguns lugares que a gente foi era bem difícil concentrar a energia. Da pessoa chegar e pensar: “*Não, agora é aqui mesmo, com essa pessoa, e vamos lá*”. Às vezes,

3 Yacht Clube Santo Amaro, Ocupação #5 do *Na selva*.

só o fato de eles [os bambus] estarem ali no chão, já ritualizava. Lembra que a gente fazia um hexágono? Agora está me vindo isso, que era só ter colocado o seu bambu ali já era um fio terra para a gente estar junto em todas aquelas situações. Mas o primeiro aquecimento foi uma coisa que a gente criou junto, eu e a Lúcia [Gayotto]. Tentando encontrar dentro, porque é um trajeto de potencialização da Coordenação Motora: alongamentos, alinhamentos, encontrando situações para certas reverberações na voz. Então, nós fomos descobrindo juntas. Eu lembro a gente criando aqui embaixo no estúdio. Fomos pensando em apoio, eu ia transformando um pouco o movimento, e a gente chegou numa sequência interessante. Que era quase uma sequência meditativa, tinha um lugar um pouco meditativo ali, não?

LUAH **Sim.**

LU Eu via vocês fazendo e pensava “*Nossa! Eles estão conseguindo*”. Porque cada um aquieta o coração e vai para um lugar muito concentrado de meditação. E no final a gente fazia umas sequências que caminhava para um lugar mais unísono, fazendo o mesmo movimento com o outro e, no finalzinho mesmo, a gente ia para uma exploração respeitando diferenças e semelhanças. Que é um princípio da Béziers: *a relação através das semelhanças e a relação através das diferenças*. [Silêncio]. Que é uma coisa muito interessante de a gente ir descobrindo cada vez mais. Este é um leque absurdo, também. Cada coletivo trabalha isso de um jeito, é impressionante. Então eu lembro que ali eu lancei a coisa da investigação da relação pela semelhança e pela diferença no tempo e no espaço. Então tinha a semelhança no tempo, a diferença no tempo, semelhança no espaço, a diferença no espaço. Brincar com essas duas possibilidades, três, quatro, cinco. Todos os desdobramentos possíveis. Cada um inventando estes desdobramentos, mas sempre se referenciando no outro. A gente exercitou muito, muitas camadas.

LUAH **Fizemos este trabalho muito nessas últimas viagens. Com o *Na selva*, era muito bom.**

LU Com o *Na selva*?

LUAH **Sim. [Porque] no *Dostoiévski-trip* a gente tinha mais dificuldade. Os atores tinham vindo de processos diferenciados, então a gente tinha dificuldade de entender se era semelhança ou se era diferença, entende? Como nós fizemos viagens ao mesmo tempo (*Na selva* e *Dostoiévski-trip*), eu tive a chance de comparar um pouco a diferença entre um coletivo de atores e o outro.**

LU Olha só!

LUAH **Mas é natural. Não tem nenhum tipo de crítica envolvida. É só uma constatação de que o coletivo de atores do *Na selva* estava mais preparado para qualquer tipo de trabalho que a gente pudesse chamar, era gostoso. E as energias apareciam muito fortes. Nós tínhamos três anos de convivência juntos, praticamente. Enquanto no ^{DT} a gente se reencontrou (fora o Edgar Castro e o Marcos Damigo) vindo de experiências diferentes.**

LU O processo foi muito mais rápido, e já entrou em cena.

LUAH **E também muito intenso. Então a sensação que dava era de que, como íamos viver algo muito intenso em cena, tudo precisava ser mais calmo antes. [Silêncio].**

LUAH **Sobre a sua pesquisa do *Xapiri* – eu li um artigo da Lúcia [Romano], no qual ela se atém mais à campo da ancestralidade. Para você, *O Xapiri* tinha *animalidade* e ancestralidade? E [também] os índios? Ou você não se ateu à *animalidade*?**

LU Ele tinha *animalidade* sim. Aparecia ali várias situações. Mas era um jeito de olhar para a *animalidade* através da dança. Por exemplo: cada ancestralidade tinha uma relação com um *devir*, certo? Alguns eram *devir* animal, para mim, por exemplo, tinha uma coisa do *devir* vegetal. Já o Fabrício [Licurzi] trabalhava a cauda equina (medula espinhal). Ele não foi no animal em si, ele foi numa qualidade que a gente tem no nosso corpo, que tem a ver com a coluna. A cauda equina virava o rabo. O jeito do bailarino acessar a *animalidade* é muito diferente do jeito do ator acessar. A galinha da Lúcia, aquele tremor dela, estava dentro de uma turma de dança. Por mais que ela seja atriz, era muito mais um tremor de dança do que a deformação da galinha nesse corpo humano. O Raoni tinha a coisa da onça. A

animalidade estava ali, mas estava mais diluída, porque tinha o povo, a língua do povo. Eram oito povos, oito corpos em *devir*. Alguns em *devir* animal. Tinha a ancestralidade de cada um, que é uma coisa muito pessoal, como cada um acessa essa ancestralidade. Então era bem mais subjetivo. Não tinha um texto para a gente se apoiar, ali o processo era muito diferente. Não tinha uma dramaturgia.

LUAH **No entanto, tinha o corpo de cada um ali.**

LU É, a gente começou da ancestralidade. O início de tudo foi: *Qual o esforço necessário para construir a sua ancestralidade?* Me faça um depoimento sobre isso. Dance isso para mim. A partir daí, da ancestralidade de cada um, foi escolhido o povo de cada um. Então você faz o seu depoimento... o Renato Stutman, que é o antropólogo, fez a leitura de um povo que tem a ver com seu depoimento. Aí você vai lá aprender a língua e cantos desse povo. Aí, dentro disso, a gente fez a leitura de que *devir* poderia ser esse corpo. Então foram muitas camadas de construção ali. Mas a coluna de ar e a coluna de osso estavam o tempo inteiro, porque tinha voz o tempo inteiro, a gente cantava, falava e brincava com a voz. Toda a dança tinha impulsos, respiração, o tempo inteiro a gente brincava com impulso respiratório em relação à dança. [Tempo]. Eu gosto tanto do *Xapiri*, vai ser tão difícil fazer ele de novo...

LUAH **Mas dá para refazer, quando quiser?**

LU Difícil juntar todo mundo, né? É um trabalho que não dá muito para substituir. É muito pessoal, não tem muito espaço para substituir, e as pessoas estão cada uma muito num canto... Até dá, não sei, quem sabe.

LUAH **E se colocasse um objetivo e fizer uma vez por semestre ou uma vez por ano?**

LU Mas é um trabalho que tem que ensaiar, é difícil. Não dá para levantar assim (estala os dedos). Coreografia.

LUAH **É isso. Estou super feliz.**

LU Nossa, achei tão bom falar com você sobre isso. Porque, para mim, foi superimportante ver a tua investigação nesse processo todo. Porque a gente vai se alimentando e [vai] lançando

conforme a gente vai se alimentando. Não é uma via de uma mão só.

LUAH **Eu agradeço muito por eu ter te encontrado na vida, porque foi a primeira vez que alguém fez assim para mim: “vem por aqui... olha” no corpo.**

LU Eu quis falar sobre o fogo porque eu acho que isso tem a ver com você também. Eu sinto em mim isso, que...

LUAH **Pega muito rápido...**

LU E me leva, se eu deixar virar um [faz barulho de vento]... Vai para onde? É o indomável, o selvagem. E essa coisa de ter muito a definição de onde eu posso ir, e esse contorno do meu corpo, essa concretude do meu corpo, isso faz com que eu tenha um aterramento que equilibra as forças. Eu vejo um pouco isso em você também. Eu não te conhecia antes. Nunca te vi em cena antes do *Idiota*. Eu até gostaria de ter visto para falar com mais propriedade disto que estou falando, mas eu acho que a história da Coordenação – e da *animalidade* também, não sei. Mas a Coordenação pode ter te trazido esse aterramento que eu reconheço em mim como bailarina.

LUAH **Sim, sim. E acho que a *animalidade* dentro disso, a história do movimento... Porque quando a gente é jovem, a gente acha que a gente tem que fazer e já se fechar. E o que eu acho é que é o entendimento do movimento como continuidade e, portanto, ele está na transformação. Mas a *animalidade*, para os atores, o presente maior é o fluxo. Só que depois você precisa aprender a conduzir dentro da linguagem, do resultado. Meu trabalho não é falar sobre o resultado de espetáculo, eu quero falar sobre o processo de criação dos atores.**

LU E também tem uma permissão dentro da *animalidade*. A ir para lugares mais misteriosos desse corpo. Lugares que não são acessíveis de prima. E que dá estranheza. Você é uma atriz que traz uma presença misteriosa. Talvez a *animalidade* tenha trazido essa possibilidade de se apoiar nessa estranheza, isso gerar mesmo expressividade. Te conduzir nesse sentido.

LUAH **É, mas vou esperar terminar meu mestrado, porque agora eu tenho que escrever..., mas eu quero voltar pra *animalidade* e quero fazer sem palavras.**

LU [Risos].

LUAH **No teatro, tá? Porque eu não danço. No teatro. As palavras vão estar lá, em algum lugar.**

LU Porque você tem que fazer um sem palavras?

LUAH **Eu não quero falar, pra daí poder entender a vida no micro das coisas. Um dia eu vou fazer. [Risos].**

LU Você tem que fazer.

LUAH **Lu, milhões de obrigada! Foi maravilhoso!**

LU Espero que renda.

LUAH **Semana que vem vou ver se sento com Cibele. Preciso cruzar o ano com vocês três em mim. Acho que eu vou entrevistar o João Bresser [ator que integrou a mundana no espetáculo *Na Selva das Cidades- em obras*], porque o João no debate de Curitiba falou de uma maneira... linda! [De] como mudou a vida dele.**

LU Então, o João sempre me fala isso, que o trabalho corporal...

LUAH **Ele falava assim: “Luah, eu criava tudo de fora para dentro. E agora, aqui, com a Lu, eu comecei criar de dentro para fora”. Achei tão forte. Ele falou mais, mas não estava com o celular na hora para gravar.**

LU Ele fez sempre questão de me falar o quanto mudou a perspectiva dele. E acho que é isso: muda a perspectiva. E aí não tem fim, né?

LUAH **É... Olha você agora, numa nova pesquisa do invisível.**

LU É, é um outro jeito de abordar o corpo, que não é pela imagem. E não é assim: “Olha, não vai pela imagem”. Você tem que experienciar seu corpo de outro jeito para poder ter essa segurança de não ir pela imagem. E saber que está sim gerando imagens, e movimento, e ideias. Que não está ficando ensimesmado. Porque tem um pouco disso, de não querer entrar nesse lugar que pode ser, não sei, hermético? Esse lugar que não comunica. Por isso que é difícil acreditar que desse lugar você consegue acessar uma outra comunicação com o outro. Que tem muito mais a ver com frequência, com escuta, que não é uma leitura tão racional.

LUAH **Lu, você usa a palavra *frequência* no teu ensaio de dança mesmo?**

LU Uso.

LUAH **Eu também gosto. Mas de onde tiramos ela? Para entender acho que só no corpo. Por que está ali, né? E é frequência mesmo, não adianta querer pôr outro nome.**

LU É frequência, reverberação. Tem a ver com musicalidade também, com som. Que não é da imagem, é um lugar do movimento, é da imagem em movimento. Do desfigurar-se, do refigurar-se. Esse *dever* aí dá pano pra manga.

LUAH **Dá. Dá pano pra manga. [Silêncio]. Pronto!**

LU Muito bom, muito bom! Gostoso conversar, né?

LUAH **Muito, muito importante!**

[Este trecho a seguir pertence a outro áudio separado deste inicial. Foi feito no mesmo dia.]

LU E ela criou um método, ela e a [Suzanne] Piret se trancaram num quarto e ficaram três, quatro anos estudando, pesquisando. Aí entrava bebê lá dentro e elas ficavam investigando o movimento dos bebês, o movimento primordial – foi daí que surgiu o *Movimento Primordial* – [que são] os movimentos que a criança nasce já com esse conhecimento, com essa presença. Então o bebê já tá na sua integração. Depois a gente fica tentando buscar a integração no corpo, mas, se você olha lá, o bebê tá pulsando na respiração dele, ele tá totalmente íntegro dentro daquilo. Ele já tem a força na boca – que tem a ver com o desenvolvimento da linguagem depois, porque a princípio é alimento, sugar, alimento. Mas, depois, isso tudo já vai virando a linguagem. A relação da mão com a boca é também uma coisa muito forte desde o início, também tem a ver com o gesto, com a representação dessa face e dessa mão na mente. O homúnculo. Então tem todo um estudo aí que tem a ver com uma questão de humanidade.

LUAH **É, é muito lindo ver isso.**

LU O desenvolvimento da humanidade – se a gente pode falar em humanidade num momento desse. Que a gente está vivendo uma crise na humanidade, né? O que a humanidade está fazendo com o seu mundo e como está se relacionando, como está se virando com essa questão toda do desenvolvimento

tecnológico... mil questões aí, né? Mas ela [Béziers] ia pra um olhar pra humanidade na potência que ela tem de integridade, de integração.

LUAH **E as duas eram parceiras de pesquisa?**

LU Piret e Béziers. Eu não conheci a Piret, ela já tinha morrido quando eu conheci a Béziers, então acho ela devia ser um pouco mais velha. Quando eu conheci a Béziers, ela já trabalhava com a Yva, que era a irmã um pouco mais nova dela [da Béziers]. Que também era uma grande conhecedora da Coordenação Motora.

LUAH **E ela [Yva] já faleceu também?**

LU Não, ela tá viva. Trabalha com crianças na França [voltando ao assunto anterior]. Mas diziam que a Piret era uma figura absurda. E eu sempre lembro de um textinho – que uma vez a Béziers estava dando *visage*, rosto. Ela deu um módulo que era *rosto*, e no final, no último dia, no último instante do módulo, depois de uma semana junto com a gente, ela tirou um bilhetinho do bolso e leu aquele textinho que eu sempre mando na coordenação no EPCM [Estudos Práticos da Coordenação Motora], que é...

LUAH **[Aquele] que a gente se torna escultores...?**

LU *A coordenação pertence a nós*, alguma coisa assim. Posso até te mandar depois esse textinho, que é muito especial. Não tem em lugar nenhum.

LUAH **Acho que talvez aqui [Caderno Oito Nova Dança], não?**

LU Talvez, não sei.

LUAH **Acho que tem. Você deu no nosso grupo. Eu copieei você falando.**

LU Eu traduzi na verdade, né?

LUAH **Eu acho que você pôs aqui sim, Lu. Vê na capa. [Folheia um livro]**

LU [lembrando] *A coordenação pertence a nós. Coloque-a em seus olhos, coloque-a em suas mãos. Ela é sua... e, dependendo do que você fizer com ela, é o que ela vai fazer com você.* Essa coisa do ciclo. Assuma essa coordenação em você e, dependendo do que você vai fazer com ela – se você vai colocá-la em pesquisa, em potência – é o que ela vai fazer contigo. Acho muito lindo isso, esse ciclo. Nós

somos uma escultura móvel, ela fala, do movimento. [Pega um livro e folheia] Não sei onde...

LUAH **Tem aí sim.**

LU Ah, tem esse lindo, também: Em uma época – é Béziers, olha, nesse livro verde – [lê] “*Em uma época em que os problemas da psicomotricidade e da personalidade ganham um lugar essencial*” – que é um pouco o que eu falei agora, da humanidade – “... parece que a importância da pesquisa deva recair sobre esse aspecto primordial do corpo ‘organizado’. Que estrutura a coordenação motora e, através dela, permite descobrir e precisar os mecanismos que, construídos nos corpos, levam-no ao pensamento, à pessoa”. Muito lindo isso. Mas esse outro aí, se você quiser, eu posso te mandar.

LUAH **Mas eu tenho quase certeza que eu tenho. Porque eu lembro que você... eu fui pro meu caderninho e tá aqui no meu caderninho, olha. E eu acho que aí tem explicando que é a irmã, porque aqui você ditou como Suzanne Piret. Mas eu acho que você conta que quem te deu foi a Yva, não foi?**

LU Não, foi a Béziers que abriu esse bilhetinho. Ela fala assim: “*eu vou ler pra vocês um bilhetinho, um texto, que a Piret que falou*”. [Tempo] Olha, *manuscrito de Piret lido por Béziers*, aqui: “*A coordenação nos faz escultores se nós a pensarmos como uma escultura móvel e perpétua*” – que é essa história da consciência do infinito – “*ela nos faz homem por tudo isso que nos faz descobrir e compreender. E você, o que vai fazer? Pegue-a em suas mãos, coloque-a dentro dos seus olhos, dentro do seu conhecimento. Esse instrumento é também seu, olhe-o. Você irá se encontrar. E a maneira pela qual você vai se utilizar disso, é justamente o que ela fará de você*”. [Silêncio]

LUAH **É maravilhoso isso.**

LU Dá vontade de ir trabalhar o corpo. [Risos]

LUAH **É!**

LU Essa micropolítica que é o corpo da gente.

Sinopse da dramaturgia de *O IDIOTA- uma novela teatral a partir da obra de Fiódor Dostoiévski*

Adaptação: AURY PORTO

Colaboração: VADIM NIKITIN,

CIBELE FORJAZ E LUAH GUIMARÃEZ

CAPÍTULO I Um trem atravessa mundos

Num vagão de trem da linha Petersburgo-Varsóvia, o príncipe Míchkin e o novo rico Ragôjan se conhecem por acaso. Ao lado deles está o sabe-tudo e puxa-saco Lhêbediev, um lobista do séc19. Ragôjan conta-lhes sua paixão por Nastássia Filípovna. Michkin por sua vez revela aos companheiros de viagem que ficou na Suíça por quatro anos se tratando de epilepsia e agora está voltando para São Petersburgo com o objetivo de conhecer sua parente distante, a generala Lisavieta Iepántchina. Lhêbediev se interessa pelas relações de parentesco de Míchkin e pela riqueza de Ragôjan. Na chegada a São Petersburgo, Míchkin fica sozinho na estação de trem, enquanto Lhêbediev segue Ragôjan. Michkin chega à casa de Lisavieta onde é recebido pelo Criado de Fraque. Os dois conversam sobre as mudanças na vida pública de São Petersburgo, o que dá gancho para Michkin discursar contra a pena de morte. No escritório ele é interrogado por Gânia, o secretário ambicioso de Lisavieta. Sobre a mesa deste, Míchkin vê o retrato de Nastássia Filípovna e descobre que Gânia está prestes a selar um noivado com ela. No entanto, a confirmação deste noivado só acontecerá à noite na festa de aniversário dela. O secretário leva o visitante à sala de desjejum.

CAPÍTULO II A casa da mãe

Míchkin conhece as mulheres da casa: sua prima Lisavieta, e Aglaia, a filha dela. Eles conversam sobre a temporada de Michkin num sanatório na Suíça quando ele era considerado “idiota”, e ele esclarece que agora está curado embora ainda tenha alguns ataques, “cada vez mais raros”. Eles ainda falam sobre a felicidade, o amor e a bondade. Míchkin narra a parábola da compaixão por Marie e sua relação com as crianças. Lisavieta, encantada pelo primo “doente, mas sincero e afetuoso”, dá-lhe dinheiro e pede que Gânia o receba como inquilino na sua casa. Antes de se despedir, Gânia pede a Aglaia que decida o destino do seu noivado com Nastássia: “Diga apenas: ‘rompa com tudo’ e eu rompo” ao que Aglaia responde taxativa: “Eu não participo de leilão.” Na casa de Gânia, Michkin é recebido por Kólia—o irmão mais novo— e pelo Gal. Ívolguin—o pai da família, mitômano e beberrão, que não tem mais forças para exercer suas funções de patriarca. Nastássia aparece sem aviso com o pretexto de convidar toda a família para sua festa de aniversário.

CAPÍTULO III A casa do pai

Na casa de Gânia, Michkin é recebido por Kólia—o irmão mais novo— e pelo Gal. Ívolguin—o pai da família, mitômano e beberrão, que não tem mais forças para exercer suas funções de patriarca. Nastássia aparece sem aviso com o pretexto de convidar toda a família para sua festa de aniversário. Míchkin fica extasiado com a figura de Nastássia. A sua visita repentina dela causa profundo mal-estar na casa uma vez que o noivado com Gânia não é aprovado pela família: Nastássia é uma mulher de má fama, “uma concubina sustentada por Tôtski”. De súbito, e acompanhado por Lhêbediev, Ragôjan chega oferecendo dinheiro para que Gânia desista do casamento e se surpreende com a presença de Míchkin e da própria Nastássia na casa. Ragôjan, impulsivo e apaixonado, oferece dinheiro a Nastássia para que ela se case com ele, mas ela desdenha da proposta. Ele aumenta o valor da oferta e promete levar 100 mil rublos à sua festa de aniversário na mesma noite. Kólia, tomado de fúria, exige que

Gânia expulsa todos de sua casa: “Quando você vai colocar essa gente nojenta para fora daqui?”. Gânia tenta arrastar seu irmão pra fora da sala. Kólia cospe na cara do irmão. Gânia vai bater em Kólia mas Míchkin o interrompe a tempo. A agressão se volta contra Michkin: Gânia estapeia o príncipe! Depois de uma longa conversa, Michkin perdoa Gânia pelo seu descontrole e eles passam a conversar sobre Nastássia. “É uma vergonha se casar assim, por interesse?” pergunta Gânia. Mais tarde, quando Míchkin fica sozinho com Kólia, eles conversam muito sinceramente—é o nascimento de uma forte amizade. Míchkin pede que o menino o leve para a festa de aniversário de Nastássia. Míchkin chega à festa de aniversário de Nastássia Filípovna sem ser convidado e isso causa constrangimento entre os convivas.

CAPÍTULO IV A casa da dama

Na festa de Nastássia, entre os convidados encontra-se Tôtski, tutor e ex-amante de Nastássia. Todos esperam uma resposta da aniversariante: ela se casará ou não com Gânia? O clima fica tenso quando Nastássia passa a provocar Tôtski, impelindo-o a fazer revelações nefastas sobre o passado dos dois. Nastássia pede que Michkin decida se ela se casa com Gânia ou não. Susto geral—ele diz que não! A tensão aumenta ainda mais quando Ragôjan chega trazendo os prometidos 100 mil rublos. No meio de uma discussão acalorada Míchkin pede Nastássia em casamento dizendo amá-la, e mais: apresenta uma carta que o declara herdeiro de uma fortuna incalculável. Espanto geral! Com quem Nastássia se casará? Dizendo proteger Míchkin da própria sordidez, Nastássia escolhe ir com Ragôjan. Mas a imprevisível Nastássia não deixa de ir sem desafiar a moral de Gânia: ela joga os 100 mil rublos na lareira: “Assim que o fogo pegar no pacote, você pode se enfiar na lareira, só que sem luvas, e tirar o pacote de lá! Todos os 100 mil serão seus.” O que fará Gânia? Ele se humilha e se joga no fogo por esse dinheiro, realizando seus sonhos mais íntimos, ou preserva a honra e dignidade diante da sociedade petersburguense?

CAPÍTULO V A casa do irmão

Seis meses se passaram. Neste período aconteceu o inimaginável: Nastássia abandonou Ragojân e correu para viver com Míchkin. E para piorar o clima: mais tarde ela abandonou o príncipe e voltou para Ragôjan. As idas e vindas de Nastássia atormentam a todos envolvidos neste triângulo amoroso. Eis que, desafiando a ordem esperada dos acontecimentos, Míchkin faz uma visita a Ragôjan. O encontro é inusitado e eles parecem não saber como se comportar diante do outro. A conversa é lacônica no início, mas aos poucos se enche de sentimentos de ternura e fraternidade. A casa insalubre de Ragôjan é o cenário para revelações íntimas, pensamentos profundos sobre o ciúme, o amor mundano e a fé. A casa está povoada de fantasmas, imagens e sons. Ragôjan narra que espancou Nastássia num acesso de fúria. Ragôjan apresenta Míchkin a sua mãe demente e ela o abençoa como a um filho. A despedida de Ragôjan e Míchkin é surpreendentemente calorosa: “Fica com Nastássia, se assim for o destino! Ela é tua! Deixo ela pra você!” diz Ragôjan. Eles trocam amuletos religiosos e se abraçam com ternura. Míchkin volta para casa atordoado, em sua mente turbulenta está prestes a se desencadear mais um de seus ataques epiléticos – sons estranhos, frases desconstruídas, o passado se mistura com o presente.

CAPÍTULO VI A besta do apocalipse

No caminho, Ragôjan, alucinado, tenta esfaquear Míchkin, mas não conclui o atentado e foge assustado com a força do surto epilético do príncipe. Realidade e imaginação se misturam ainda mais: Lhêbediev ganha a forma de um demônio de sete cabeças. A Besta narra fatos históricos, destila conhecimentos sobre o Apocalipse e revela detalhes sobre Ragôjan e Nastássia. Ele sabe de uma carta que Míchkin enviou a Aglaia. Será uma carta de amor? Míchkin ama Aglaia? Lhêbediev, ainda no formato da Besta e acompanhado de pequenos demônios, seduz Míchkin para passar uma temporada em Pávlovski. O objetivo de Lhêbediev é aproximar Míchkin de Nastássia Filípovna e Aglaia, pois as duas estão passando o verão

em Pávlovski. Míchkin aceita o convite e vai se recuperar do ataque numa casa de veraneio.

CAPÍTULO VII A casa do Cavaleiro Pobre

Em Pávlovski, Míchkin está sob cuidados de Lhêbediev. Ele é excessivamente zeloso com o príncipe, o que chega a causar desentendimento entre os dois. Míchkin insiste em receber visita de seus amigos. Gânia é o primeiro a aparecer. Ele está injuriado pelos sucessivos fracassos e desabafa um arrependimento por ter devolvido o dinheiro à Nastássia (aquele mesmo que seis meses antes ela jogara na fogueira!), por isso provoca Míchkin com palavras raivosas. Nesse momento chegam Lisavieta Iepántchina, preocupadíssima e quase truculenta no seu ímpeto materno, e Aglaia Iepántchina, delicada e provocativa como sempre. Aglaia recita o poema “O Cavaleiro Pobre” de Púchkin como uma forma de agradecer Míchkin e demonstrar indiretamente seu amor. Gânia, enfurecido com a recitação do “Poema do cavaleiro pobre” saca um revólver: “E se me desse na telha matar agora quem eu quisesse, umas dez pessoas de uma vez, vocês por exemplo? E depois me matar?” Ele está com os nervos à flor da pele: “Mantenham distância minhas senhoras, seus vestidos podem se sujar com meu parco sangue.” Às escondidas Aglaia marca um encontro secreto no banco verde com Míchkin. A temporada de veraneio apresenta-se mais tumultuada do que se imaginava e, para piorar o clima geral, o General Ívolguin tem um ataque no meio do parque e somente Kólia, seu filho mais novo, está por perto para ajudá-lo.

CAPÍTULO VIII O banco verde

Depois de uma noite mal dormida, Míchkin espera Aglaia no banco verde, lugar que ela indicara para um encontro secreto. Ele está tão cansado que dorme ali mesmo e acaba sonhando com Nastássia. A chegada de Aglaia interrompe esses devaneios. O que quer Aglaia com este encontro? Ela fala sobre a carta que ele lhe havia enviado,

conversam sobre o que acham um do outro, discutem. Apesar do tom agressivo, a conversa é rica de bons sentimentos. “Eu não sinto nenhum amor por você. Eu amo Gânia” fala Aglaia, mas Míchkin responde com sobriedade “Isso não é verdade”. Que sentimentos escondem as palavras? Aglaia faz uma revelação importante: Nastássia escreve-lhe cartas todos os dias. O conteúdo destas cartas é surpreendente: Nastássia afirma amar Aglaia e por isso incentiva que ela se case com o príncipe. Nastássia se casaria com Ragôjan e Aglaia com Michkin, este seria o desfecho ideal para essa trama amorosa. Aglaia nega-se a participar deste plano e explode de raiva com palavras ameaçadoras. Neste momento, chega sua mãe, Lisavieta Iepántchina, e Aglaia foge. Lisavieta inquire Míchkin sobre seus verdadeiros sentimentos e intenções. Ela apoiará esta relação? Aglaia aceitará se casar com Míchkin? Depois que Lisavieta sai, vem Ragôjan. É o primeiro encontro deles depois que Ragôjan atentou contra sua vida. Ragôjan diz ter raiva de Míchkin, e o fato de o príncipe o perdoar pela tentativa de assassinato o irrita ainda mais! Mas ele veio pedir ajuda: se ele aceitar o plano de Nastássia, os dois casamentos se realizarão e tudo estará resolvido. Mas Ragôjan continua: “Eu vim te procurar em nome dela. Ela precisa muito te dizer algo.” Nastássia está por perto, aproxima-se, beija os pés do príncipe. Ela só tem uma coisa a perguntar: “Você é feliz?”. Míchkin não consegue responder à essa pergunta.

CAPÍTULO IX O vaso chinês

Kólia leva um presente de Aglaia para Michkin: um ouriço. Estranha maneira de convidá-lo para conversar. Ao se encontrarem, Aglaia faz um verdadeiro interrogatório com Michkin sobre seus interesses, intenções, posses e planos. É preciso que Lisavieta intervenha antes que Aglaia ponha tudo a perder. Lisavieta media a conversa e o pedido de casamento. É graças a Lisavieta que Aglaia e Míchkin finalmente se tornam noivos. Este é um momento de muita alegria! Enquanto Lisavieta inicia os preparativos para a festa de noivado. Aglaia, com a rispidez costumeira, indica como o príncipe deve se comportar junto à alta sociedade, ensina etiqueta, censura-lhe

o hábito de filosofar demais, e, principalmente, ironiza: “Quebre o vaso chinês da sala. Ele custa caro, minha mãe vai ficar louca e chorar na frente de todos”. Na festa, Michkin tenta seguir à risca as orientações de Aglaia, ele é educado e elogia a todos com entusiasmo, abnegando o preconceito que rotula a elite de “ignorante e ridícula” (coro *High Society*). Ele se exalta e tece pensamentos sobre a felicidade, a beleza e o sublime. No seu discurso, atabalhado que está pela paixão de suas idéias, ele acidentalmente derruba o precioso vaso chinês da sala. O susto é tão grande que ele é acometido por mais um ataque epilético. Depois desse incidente, Michkin é definitivamente considerado idiota—casar-se com ele significaria ser banida da alta sociedade. O que fará Aglaia? Colocará em risco o status social de sua família e se casará com um “idiota”?

CAPÍTULO X O quarteto

Em um quarto de motel vagabundo Aglaia marca um encontro com Míchkin, Ragôjan e Nastássia. Dá-se o confronto entre Aglaia e Nastássia na luta pela preferência do amor de Míchkin. As duas se digladiam verbalmente na frente de Michkin e Ragôjan. Nastássia dá o golpe final: “Basta que eu ordene e ele deixa você imediatamente e fica comigo para sempre!” Diante da hesitação de Míchkin, Aglaia vai embora intempestiva, e antes que o príncipe reaja, Nastássia desmaia. Ele acaba ficando para cuidar dela. Ragôjan assiste a tudo silenciosamente.

CAPÍTULO XI A casa da morte

Finalmente vai ser celebrado o casamento de Michkin e Nastássia. Mas esta noiva é realmente imprevisível: foge do altar com Ragôjan. Michkin fica atônito. Míchkin vaga pela cidade procurando por Nastássia. Ragôjan aproxima-se sorrateiramente e chama Míchkin para ir à sua casa. Na casa está tudo escuro. O tempo está paralisado. O que terá acontecido? O triângulo amoroso está rompido? Ragôjan revela que Nastássia está no quarto, atrás de uma cortina. Míchkin

cuida de Ragôjan como de um irmão. Míchkin tem mais um ataque epilético, silenciosamente. Michkin é levado de volta ao sanatório na Suíça. Ele está em estado completamente catatônico. Ele precisa de cuidados com o amor e compaixão que ele não encontrou no mundo além daquelas montanhas.

CAPÍTULO XII A ressurreição

Chove. Todos se banham na chuva e cantam. Esta versão só aconteceu durante a primeira temporada no Sesc Pompeia em 2010.

Míchkin é levado de volta ao sanatório na Suíça. Ele está em estado completamente catatônico. Ele precisa de cuidados com o amor e a compaixão que não encontrou no mundo além daquelas montanhas.

*Doce sol desolado
Dava adeus ao mar triste
Nessa luz te traíste
Amor não há
Tu choravas dançando
Já sem dor nem saudade
Nesta luz me falaste com teu olhar
Não há quem culpar se o sol mentiu, pois,
Quem inventa o amor são sempre dois.*

Musica : O sol enganador

Versão brasileira por Vadim Nikitin

CD São Paulo Rio de José Miguel Wisnik

Ou CD Nobreza de Jussara Silveira e Luiz Brasil

A composição pode ser ouvida em https://www.youtube.com/watch?v=PTp_8_nbwLs. A música foi composta por Jerzy Petersburski e essa versão é de Gidon Kremer – em homenagem a Astor Piazzolla: “El Sol Sueno”. Jerzy Petersburski (1895-1979) foi um pianista polonês e compositor de música popular, conhecido principalmente por seus tangos, alguns dos quais (como “Ostatnia niedziela”, “Już nigdy” e “Tango Milonga”) foram marcos na popularização do gênero musical na Polônia e ainda são amplamente conhecidos hoje, mais de meio século após sua criação.

