UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SANTA CATARINA

CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA ENSINO E FORMAÇÃO DE EDUCADORES

EDUARDO SILVEIRA

DISSECAÇÕES DO CORPO DE UM DOCENTE-ARTISTA EM ESCRITURAS EXPERIMENTAIS

Florianópolis
2014

Eduardo Silveira

DISSECAÇÕES DO CORPO DE UM DOCENTE-ARTISTA EM ESCRITURAS EXPERIMENTAIS

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em Educação
Orientador: Profª. Drª. Ida Mara Freire.

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silveira, Eduardo
Dissecações do corpo de um docente-artista em escrituras experimentais / Eduardo Silveira ; orientadora, Ida Mara Freire - Florianópolis, SC, 2014.
380 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.

Inclui referências

1. Educação. 2. Educação. 3. Biologia. 4. Improvisação teatral. 5. Palhaço. I. Freire, Ida Mara. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

"DISSECAÇÕES DO CORPO DE UM DOCENTE-ARTISTA EM ESCRITURAS EXPERIMENTAIS"

Tese submetida ao Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Educação do Centro de Ciências da Educação em cumprimento parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação.

APROVADO PELA COMISSÃO EXAMINADORA em 04/11/2014

Dra. Ida Mara Freire (PPGE/UFSC-Orientadora)
Dra. Ana Beatriz Bahia Spinola Bittencourt (UNISUL-Examinadora)
Dr. Valmor Beltrame (UDESC-Examinador)
Dra. Katia Maria Kasper (UFPR-Examinadora)
Dr. Rodrigo Gonçalves dos Santos (UFSC-Examinador)
Dr. Leandro Belinaso Guimarães (PPGE/UFSC-Examinador)
Dra. Sandra Meyer Nunes (UDESC-Suplente)
Dra. Gilka Elvira Ponzi Girardello (PPGE/UFSC-Suplente)

EDUARDO SILVEIRA
FLORIANÓPOLIS/SANTA CATARINA/NOVEMBRO/2014

IONE RIBEIRO VALLE
COORDENADORA DO PPGE/CED/UFSC
Portaria nº 1746/GR/2014

A todos os palhaços...
...assumidos ou não.
: **o**]

AGRADECIMENTOS...

Sinceramente curvo minha espinha à multidão que se faz presente nessa viagem, para teatralmente agradecer:

A força suprema
pela energia,
que por tudo irradia.
Preciosas e precisas
intuições.

A meu papai e
minha mamãe,
Pelo incondicional
amor.
Mesmo em meio às
atribulações e
distâncias dessa
vida múltipla.

A minha amada esposa Fran,
Por partilhar comigo
Vibrante e sincero amor.
Pelo apoio e compreensão
Nessa grande empreitada
Como amorosa primeira leitora
de todos os momentos.
Amo você.

A minhas irmãs.
Pelo carinho
constante
e colorida
infantil amizade.

A querida Profª Ida Mara
pela acolhida carinhosa e
generosa orientação.
Sempre imersa em um
radiante sorriso.

Aos professores-parceiros Ana Beatriz, Andreia, Kátia, Leandro, Nini, Rodrigo que na banca de qualificação e defesa, com dedicação e carinho, iluminaram caminhos.
Também cruzaram minha trajetória em diferentes momentos potencializando meus pensamentos.

Ao Profº Wladimir
por me apresentar Barthes e Deleuze,
borbulhar meu pensamento
e junto às queridas amigas Renata e Amanda,
me fazer deliciosamente

Aos colegas professores do IFSC, pelo apoio e aceitação da diferença desse biólogo-professor-palhaço em constante mutação.
Especialmente ao Jair Filho, por dedicada tradução.

Aos grandes mestres teatrais da improvisação e palhaçaria, Mauro Zanatta, Silvana Abreu, Alain Vigneau.
Por me presentearem com meu corpo e minhas fraquezas.
Fazendo-me conhecer minhas profundezas,
com respeito e delicadeza.

Aos colegas do doutorado e à secretaria do PPGE.
Aos amigos de caminhada, da vida e da biologia.
Por em minha existência irradiarem,
multiplicidade e harmonia,
sussurrando sua presença em constante poesia.

RESUMO

A presente pesquisa origina-se a partir do questionamento lançado por um professor de biologia que enveredou pela docência e pelos caminhos formativos do teatro, da improvisação teatral e da palhaçaria. Poderia uma tese de doutorado que pretende trabalhar com a improvisação teatral, operá-la no texto ao invés de somente teorizar sobre ela? No enlace dessa questão tornada proposta de trabalho através de uma estratégia descritiva, as experiências formativas na biologia, na docência, na formação do ator e do palhaço marcadas no corpo do professor pesquisador tornam-se material de criação biografemática para quatro escrituras experimentais. Seguindo na proposta inicial, definida como *pesquimprovisação*, em cada uma dessas escrituras ocorrem encontros indeterminados com os conceitos de autores como Barthes, Deleuze, Merleau-Ponty, Lecoq, Mia Couto entre outros. A dinâmica desses encontros aos poucos vai promovendo dissecações nas múltiplas experiências corporais do professor-escritor e, operando a improvisação, vai criando o jogo que compõe um texto de diversas relações e caminhos intercruzantes entre arte, vida, biologia e educação. Além disso, é inevitável perceber a presença transgressiva do palhaço, como uma lógica que também faz parte desse corpo múltiplo e, aos poucos, vai mostrando-se, ora delicadamente ora excessivamente, entre as escrituras do texto-paisagem.

Palavras-chave: Educação. Biologia. Improvisação. Palhaço. Escritura. Corpo.

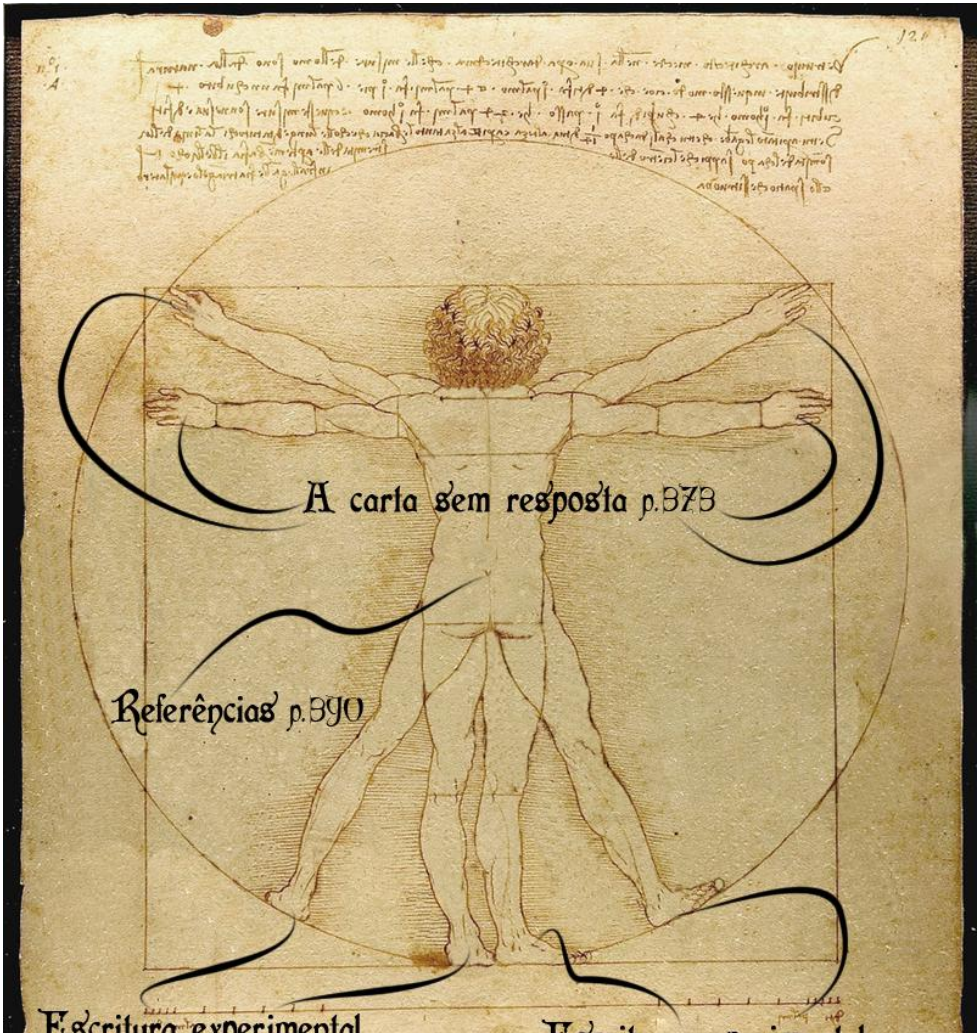
ABSTRACT

This study originates from a questioning conducted by a biology teacher whose teaching practice began because of his educational experience in the theater; the improvisational theater and clownishness. Could a doctoral thesis which aims to work with the theatrical improvisation, put into practice the text rather than just theorizing about it? Because this question has turned into the work proposal through a descriptive strategy, the educational experiences in biology, in teaching, in the actor and clown background, marked on the body of the teacher-researcher, become bio-graphematic creation material for four experimental scriptures. Following in the initial proposal, defined as improvisational research in each of these scriptures indeterminate meetings occur with the concepts of authors such as Barthes, Deleuze, Merleau Ponty, Lecoq, Mia Couto and others. The dynamics of these meetings gradually promotes dissections in multiple bodily experiences of the teacher-writer. Operating, the improvisation, creates a game that composes a text of several relations and crossings between art, life, biology and education. Furthermore, it is inevitable to realize the transgressive presence of the clown, as a logic that is also part of this multiple body and gradually shows sometimes softly sometimes excessively, between the scriptures of the landscape-text.

Keywords: Education. Biology. Improvisation. Clown. Scripture. Body.

LISTA DE FIGURAS

SUMÁRIO



.Uma proposta para antes do início.

> O segredo do escritor é anterior à escrita. Está na vida, está na forma como ele está disponível a deixar-se tomar pelos pequenos detalhes do quotidiano (COUTO, 2005, p.46).

i. Questionamento compartilhado

Para deixar de vivenciar o questionamento sozinho, a primeira coisa que faço é compartilhá-lo com a leitora e o leitor. É possível iniciar um trabalho de pesquisa que tem por base a improvisação teatral, não a explicitando e analisando teoricamente, mas buscando, ao contrário, operá-la, nesse texto que inicia?

Ao iniciar no Programa de Pós Graduação em Educação da UFSC, ainda de forma confusa frente a meus objetivos de pesquisa, talvez tenha sido essa a questão que mais me provocou. As recentes e contínuas experiências práticas com a improvisação teatral e o palhaço inundavam-me de uma urgência crescente em trazê-las para o universo da pesquisa em educação. Porém, embora essa urgência fosse grande e essencialmente corporal, no momento de sistematizá-la e constituí-la enquanto texto, as coisas tornavam-se difíceis. Parecia muito complicado trazer toda a dinâmica vivencial e corporal da improvisação teatral e do palhaço para o espaço do texto acadêmico. Eu pensava em possibilidades, estudava metodologias e esboçava alguns inícios. Todos rapidamente eram desprezados por não conseguirem expressar aquilo que eu desejava. Quando eu tentava trazer conceitos teóricos para relacionar à improvisação e ao palhaço eles logo pareciam perder sua fluidez e ritmicidade próprias para tornarem-se algo rígido, morto. Pelo contrário, quando eu decidia desprezar a preocupação em articula-los com a teoria, o texto parecia tornar-se vazio e frágil. Permaneci por muito tempo imóvel, girando sobre essa questão sem conseguir mobilizá-la na escrita.

Durante esse tempo eu avançava nas leituras, reencontrava antigos autores, conhecia outros novos e a multiplicidade de possibilidades só parecia confundir-me ainda mais. Além disso, pouco depois de

iniciar o doutorado também iniciei outro caminho em minha vida, paralelo ao doutorado, como professor de biologia em uma instituição de educação técnica e tecnológica, o IFSC (isso ficará mais claro na sequência). Essa nova realidade, pareceu impor-se com força e não consegui deixar de incluí-la naquela questão inicial o que somente trouxe mais confusão para o que já estava totalmente tumultuado. Agora já não era somente a improvisação teatral, mas também sua relação com o meu trabalho enquanto professor de biologia e toda multiplicidade de relações, caminhos e práticas que isso trazia.

Por mais tempo permaneci imóvel, sufocado. Emaranhado nesse novelo de linhas difusas e confusas. Confesso! – inutilmente agora – que cheguei a pensar em desistir. As obrigações do trabalho começavam a impor-se e eu parecia não estar avançando em nada na pesquisa. Porém, mesmo à revelia, algo estava acontecendo. Embora eu não percebesse, em meu corpo aquela questão inicial fundida ao meu trabalho como professor de biologia, germinava. No fundo de minha carne ela ganhava novos contornos, tornava-se mais complexa, reativava algumas memórias vividas e começava a brotar. Em meio a todas as novas e ricas descobertas teóricas que somente amadureceram meus entendimentos sobre a pesquisa que agora apresento, lembrei-me da fenomenologia de Merleau-Ponty que nessas novas descobertas eu havia, por um momento, relegado a um segundo plano. Retomando, em meio a leituras desfocadas, o prefácio da *Fenomenologia da Percepção*, me deparei com a frase: "O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.14). Essa frase fez muito sentido em relação às angústias que eu estava sentindo. A partir dela percebi que eu deveria deixar de pensar na questão que se movimentava na pesquisa, para vivê-la. Abrir meu corpo a ela, pois embora nele o processo estivesse ocorrendo continuamente, eu não permitia que ele se expressasse. Eu estava preferindo representar a questão e movimentá-la racionalmente ao invés de vivê-la pelo/no corpo. Era justamente isso que fazia com que eu me distanciasse da dinâmica da improvisação teatral, já que ela própria se constitui primariamente no corpo.

Ao mesmo tempo em que me dei conta dessa relação, a biologia de meu trabalho como professor começava a impor-se com suas linhas de ação e inconscientemente comecei a referir-me, sobre os pequenos textos e inícios que propunha na escrita para a tese, como experimentos. Na biologia, e em praticamente todas as Ciências Naturais, a experimentação ainda ocupa um espaço central na formação e na elaboração do pensamento científico através de um modelo positivista que marcou a história da ciência e persiste, até hoje, sendo extensamente conhecido: observação empírica, definição de um problema, formulação de hipóteses, experimentação, validação ou não de hipóteses, generalização. É um procedimento preciso. Limpo. Claro. E que está presente centralmente na biologia. Ele consta na formação de um biólogo, nas diretrizes curriculares para formação em biologia publicada pelo MEC e em vigor desde 2001. Na estrutura do curso, em um dos itens, lê-se:

> - Proporcionar a formação de competência na produção do conhecimento com atividades que levem o aluno a: procurar, interpretar, analisar e selecionar informações; identificar problemas relevantes, realizar experimentos e projetos de pesquisa (BRASIL, 2001, p.5).

E, embora apresente certa abertura, também consta na formação em biologia no nível médio, como orientação aos professores de biologia, através das orientações complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais:

> As atividades experimentais devem partir de um problema, de uma questão a ser respondida. Cabe ao professor orientar os alunos na busca de respostas. As questões propostas devem propiciar oportunidade para que os alunos elaborem hipóteses, testem-nas, organizem os resultados obtidos, reflitam sobre o significado de resultados esperados e, sobretudo, o dos inesperados e usem as conclusões para a construção do conceito pretendido. Os caminhos podem ser diversos, e a liberdade para descobri-los é uma forte aliada na construção do conhecimento individual. As

> habilidades necessárias para que se desenvolva o espírito investigativo nos alunos não estão associadas a laboratórios modernos, com equipamentos sofisticados. Muitas vezes, experimentos simples, que podem ser realizados em casa, no pátio da escola ou na sala de aula, com materiais do dia-a-dia, levam a descobertas importantes (PCN+, 2007, p. 52).

A partir do momento em que começo a referir-me sobre minhas propostas de escrita para a tese enquanto experimentos eu percebo como essa tradição imposta pela biologia que me constitui, novamente aflora sem que eu decida, deliberadamente, fazê-la aflorar. Mesmo sem pretender seguir todos os passos do modelo científico na constituição desses "experimentos de escrita", sei que eles trazem implícito, certa característica ainda determinante que marca minha formação em Ciências Biológicas e que novamente aparece, um tanto à minha revelia, a partir do momento em que me torno novamente professor de biologia. Vejo então que se estabelece um ponto de tensão, pois se por um lado pensar em "experimentos de escrita" me traz todo o peso desse modelo minucioso e preciso, por outro lado, a partir do momento que penso na proposta da fenomenologia, sei que seria difícil apaziguar essas duas perspectivas, pois em si mesma elas são conflitantes. E nisso Merleau-Ponty (2006, p.3) retorna para dizer-me que

> tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda.

Muito bem Merleau-Ponty, agradeço por sua contribuição e, embora eu tenha acabado por construir a tese através desses "experimentos de escrita", não os tomo como resultado de uma experimentação

formal, dentro de um modelo científico que exige seguir um protocolo específico. Tomo-os como experimentos brincantes. São propostas em jogo. Experimentos de escrita que jogam com o texto acadêmico. Ao sugerir isso me lembro de um dos novos autores descoberto em maior profundidade durante o doutorado: Roland Barthes. Ele me ensina muito sobre o texto e, em consequência, sobre a escrita e a *escritura*. Sobre minha escrita, minha *escritura*. Vejo Barthes como um *gentleman*. Um grande entusiasta da linguagem, na leitura e na escritura. Através de pequenos fragmentos, textos curtos e críticas elegantes, ele deixou em sua obra uma clara lição de que "a linguagem não é instrumento do homem; é ela que constitui o homem. [...] Não basta, pois, usar a linguagem com o intuito de comunicar sentidos novos; é preciso trabalhar suas formas, libertá-la do que ela tem de estereotipado, de velho. Nenhuma linguagem é transparente ou inocente, e as que assim se propõem são suspeitas" (PERRONE-NOISÉS, 2004, p.XVI).

Logo que comecei a conhecê-lo fui também contaminado por esse entusiasmo em relação à linguagem. E como gostei de poder entregar-me à linguagem. Experimentá-la de outras variadas formas. *Escriturar* ao invés de escrever e apagar-me em meio à *escritura*. Pois se a escrita serve à ciência ao permiti-la usar a linguagem enquanto instrumento "tão neutro quanto possível, submetido à matéria científica" (BARTHES, 2004, p.4), a *escritura* é a "destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito" (BARTHES, 2004, p. 57). É ela que cabe nesse espaço justamente porque aqui me debato continuamente entre algo que deve apresentar um tom comunicacional, acima de tudo para uma comunidade científica, mas que também vacila pelo que escorre de mim de desfaz-me pelo imaginário:

> A escritura é esse *jogo* pela qual eu me viro, bem ou mal, num espaço estreito: estou apertado, arranjo-me entre a histeria necessária para escrever e o imaginário, que vigia, iça, purifica, banaliza, codifica, impõe a mira (e a visão) de uma comunicação social. Por um lado, quero que me desejem, por outro, que não me desejem:

> histérico e obsessivo ao mesmo tempo (BARTHES, 1975, p.146).

Com Barthes, e através da noção de *escritura,* consigo entender que aquilo que aqui proponho não são "experimentos de escrita", mas sim "escrituras de experimentos", ou ainda, escrituras experimentais! Porém, a partir do momento que penso em escrituras experimentais, Barthes me chama a atenção que inevitavelmente através da prática da escritura, é *descrita* a noção de Texto[1] (BARTHES, 2004, p.104 – grifos do autor):

> O Texto: não nos enganemos nem a respeito do singular nem da maiúscula; quando dizemos *o Texto* não é para divinizá-lo, fazer dele a deidade de uma nova mística, é para denotar uma massa, um campo, obrigando a uma expressão partitiva e não numerativa: tudo que se pode dizer de uma obra é que nela há *Texto*. Em outras palavras, ao passar do texto ao Texto, é preciso mudar a numeração: por uma parte, o Texto não 'é um objeto contável, é um campo metodológico onde se perseguem, segundo um movimento mais "einsteiniano" do que "newtoniano", o enunciado e a enunciação, o comentado e o

[1] No texto *Da obra ao Texto* é onde Barthes melhor apresenta a noção de Texto, pensando-o como uma contraposição à obra. Para ele, a obra é uma noção tradicional "concebida durante muito tempo, e ainda hoje, de maneira por assim dizer newtoniana" e fortemente filiada a uma tradição epistemológica (BARTHES, 2004 p.66). Enquanto o Texto é um deslizamento dessa noção. Ele está ligado a um movimento interdisciplinar no sentido que Barthes pensa a interdisciplinaridade - não como um confronto de saberes especiais, mas sim como algo que começa "quando a solidariedade das antigas disciplinas se desfaz, talvez até violentamente, mediante as sacudidas da moda, em proveito de um objeto novo, de uma linguagem nova, que não estão, nem um nem outro, no campo das ciências que se tencionava tranquilamente confrontar" (BARTHES, 2004, p.60).
A partir dessa noção de interdisciplinaridade enquanto exigência de um objeto novo, é que Barthes estabelece sete proposições sugerindo a noção de Texto. Coerente com sua proposta, ele enfatiza que essas proposições são enunciações, "toques" ou abordagens que aceitam permanecer metafóricas, ao invés de estabelecerem-se enquanto argumentos rígidos e estáticos que remetam a uma definição precisa e fechada. Barthes vai insinuando delicadamente a noção de Texto nas proposições que dizem respeito ao método, aos gênero, ao signo, ao plural, à filiação, à leitura e ao prazer.

> comentante; por outra não há a necessidade de o Texto ser exclusivamente moderno [...] em todo lugar onde se ponha em ação uma atividade de significância segundo regras de combinação, de transformação e de deslocamento, há Texto.

Muito bem Barthes, para humildemente agradecer seu papel essencial exercido aqui, eu convido-o então para ser meu primeiro leitor e brindar-me com sua presença constante nessa tese. Esteja sempre presente, sussurrando-me noções interessantes, palavras de alento e momentos de descontração. Já aprendi muito contigo e pretendo continuar aprendendo.

Com seu auxílio posso dizer então que são essas escrituras experimentais permeadas por Textos que operam aqui a improvisação teatral através de minhas experiências com ela, com o palhaço e com as relações que se estabelece com a minha prática enquanto professor de biologia.

Agora, porém, eu percebo que nessa inversão de experimentos de escrita em escrituras de experimentos, a partir de toda contribuição de Merleau-Ponty e Barthes, algo naquele emaranhado de experimentação, método científico de inspiração positivista me acena lááááááá de longe. Aproximo-me novamente e vejo se tratar da biologia que faz parte de mim. Nessa inversão ela não sabe mais por onde expressar-se. Como trazer a biologia dentro de uma pesquisa que se estrutura dentro de um arcabouço teórico que envolve fenomenologia, linguística e arte? Sinto que a princípio ela não se sente à vontade e compadeço-me. Esforço-me para tentar também encontrar um espaço para ela aqui, pois, em meio a todas as alegrias e descobertas provenientes da improvisação teatral, do palhaço e das contribuições teóricas, a biologia também acabou sendo uma redescoberta nesse processo (e isso também ficará mais claro na sequência). Mas essa redescoberta não foi somente cômoda. Desde o início de minha graduação sempre senti certo incômodo em relação à forma como a biologia se estabelecia enquanto ciência para mim, mas nunca consegui tornar essa sensação algo consciente e definir sua razão. Há pouco, em uma conversa despropositada, minha orientadora Ida Mara Freire, lançou-me uma frase sobre isso: "é engraçado como a biologia que significa a vida, o estudo da vida,

para realizar essa ação debruça-se em grande parte sobre a morte." E foi então que comecei a questionar: Porque a biologia prefere dançar com a morte? Em meio a esse questionamento, percebi assustado ainda ser eu também constituído por essa biologia da morte. Uma biologia sombria e impessoal que conheci durante minha formação de graduação e se expressa tecnicamente extraindo seu material de trabalho da própria morte, da apropriação da vida e da destituição do ritmo próprio dos fenômenos naturais, ao aprisioná-los em laboratórios, envolvê-los em experimentos, pesá-los, medi-los e arrancar deles, a todo custo, um resultado.

Eu sempre pensava que as melhores coisas que a biologia havia me trazido eram: as relações – fortes laços de amizade que se mantém firmes e vivos até hoje, quase 10 anos depois de formado; meu encontro com a educação ambiental – que frutificou durante meu trabalho de mestrado; e as viagens para eventos feitas durante o curso que me levaram pela primeira vez mais longe de casa e a exercitar uma relação mais próxima com a natureza, não pela compreensão científica das leis que regem as engrenagens da vida, mas sim justamente pelos passeios feitos com amigos e algumas saídas de campo (trilhas, cachoeiras, acampamentos, escaladas, ilhas, etc.). Certamente esses valores que a biologia me trouxe se expressam aqui, nas entrelinhas do texto. Nos silêncios, nas memórias, no corpo.

Porém, a partir dessa frase da Professora Ida Mara, e também relacionado também ao fato de agora eu ser professor de biologia, percebi que ainda havia algo dessa biologia da morte em mim. Por mais que eu me esforçasse para manter uma crítica e uma distância em relação a isso, ou seja, à biologia enquanto ciência, ela também fazia parte de mim, insinuava-se em meu corpo e me constituía. No entanto, eu não aceito deixá-la tornar-se também sombria e morta, como a biologia da ciência que eu conheci na graduação (o risco continua sendo grande a partir do momento em que me tornei professor em um Instituto Tecnológico, composto fundamentalmente por disciplinas e práticas tecnicistas onde também eu deveria começar a propor projetos de pesquisa, extensão...). Assim, aos poucos em meu trabalho como professor, eu passei a esforçar-me para fazer resistir a biologia em mim. Soprar-lhe vida em meio à dureza da ciência. Mais do que enfatizar

dicotomias e dualidades, tentar encontrar também nessa biologia da ciência, positividades. Não existiria algo que pudesse se relacionar à ritmicidade da vida em meio às definições e delimitações científicas que fazem parte da biologia?

No enlaço desse questionamento percebi ser a resposta e esse sopro de vida, a arte. É a arte que faz a biologia da ciência permanecer viva para mim. Transgredindo sua pretensa objetividade enquanto ciência, forneço-lhe vida. Associo-a ao teatro, à literatura, à fotografia e à escritura. Torno-a múltipla.

No esforço dessa transgressão encontro uma voz de comunhão. É a voz de Mia Couto. Biólogo e escritor moçambicano. Assim como eu, Mia Couto também vive nessa fronteira entre biologia e literatura, ciência e arte. Quando ele me diz (COUTO 2005, p.113), "sou um biólogo, mas não moro na biologia. E estou na biologia como um visitante, com a alma errando pelos domínios da literatura", só o que posso fazer é abraçar-me a ele e seguir junto como alma errante. Fazê-lo vibrar aqui como uma voz que me ajuda a soprar vida a essa biologia que venho nascendo em mim.

Quando ele, um biólogo que se tornou escritor, me fala sobre a escrita da mesma forma que Barthes me falou sobre ela, percebo ser ele um fiel companheiro de caminho.

> Vivemos dominados por uma percepção redutora e utilitária que converte os idiomas num assunto técnico da competência dos linguistas. Contudo, as línguas que sabemos – e mesmo as que não sabemos que sabíamos – são múltiplas e nem sempre capturáveis pela lógica racionalista que domina o nosso consciente. Existe algo que escapa à norma e aos códigos. Essa dimensão esquiva é aquela que a mim, enquanto escritor, mais me fascina. O que me move é a vocação divina da palavra, que não apenas nomeia mas que inventa e produz encantamento" (COUTO, 2011, p.14)

Quando ele, um escritor que escritura a sua biologia, me fala sobre a relação com mundo da mesma maneira que Merleau-Ponty, percebo ser ele a voz conciliatória que faltava para dar vida à biologia que se

tece entre as linhas pelas escrituras experimentais que aqui proponho:

> A ideia de "meio ambiente" pressupõe que nós, humanos, estamos no centro e as coisas moram à nossa volta. Na realidade, as coisas não nos rodeiam, nós formamos com elas um mesmo mundo, somos coisas e gente habitando um indivisível corpo. Esta diversidade de pensamento sugere que talvez seja necessário assaltar um último reduto de racismo que é a arrogância de um único saber (COUTO, 2011, p.21)

Pois bem, com toda essa contribuição, não posso deixar de convidar-lhe Mia Couto, para ser meu segundo leitor nessa tese. É a você que dirijo as escrituras experimentais que aqui se tecem. E peço-lhe que me permita ser você a abrir esses experimentos, junto a Barthes, em epígrafes e que também possa surgir, por vezes, em meio ao texto, com suas contribuições plurais e mágicas que cavam espaços de silêncio e fazem que se levante a cabeça da leitura. Você parece ser o parceiro capaz de compreender a complexidade plural que essas escrituras ganham quando se baseiam na tentativa de mobilizar aquela questão inicial que traz, implícita e explicitamente a minha própria condição enquanto multiplicidade: ser ator, ser improvisador, ser biólogo, ser professor, ser palhaço.

> O que advogo é um homem plural, munido de um idioma plural. Ao lado de uma língua que nos faça ser mundo, deve coexistir uma outra que nos faça sair do mundo. De um lado, um idioma que nos crie raiz e lugar. Do outro, um idioma que nos faça ser asa e viagem. Ao lado de uma língua que nos faça ser humanidade, deve existir uma outra que nos eleve à condição de divindade (COUTO, 2011, p.24).

Assim como também é você que me mostra não serem tão absurdas as minhas reservas quanto à ciência da biologia, quando a afastam da vida, e revestem fenômenos essencialmente poéticos e imersos em uma grande atmosfera de magia e criação, como por exemplo, a

história da evolução da vida, em um apanhado de dados frios, desencantados e paradoxalmente mortos. Vejo isso quando na abertura de um evento para biólogos você diz que:

> uma constrangedora aridez foi-se instalando como nossa [dos biólogos] condição comum. A culpa não é evidentemente nossa. Mas nós herdámos uma ideia de ciência que vive de costas para a necessidade de trazer leveza e construir beleza. Alguma coisa que se pretenda científica deve-se apresentar de trajes cinzentos, solenes. Para merecer credenciais científicas as nossas acções precisam ter uma seriedade quase ascética (COUTO, 2011, p.49).

Pois bem. Agora já me sinto amparado cronologicamente por Merleau-Ponty, Barthes e Mia Couto, e posso avançar dizendo convictamente que essas escrituras experimentais, são experimentações que surgem no corpo. Em meu corpo. Seja de forma direita, ou indireta, mais ou menos, cada uma delas propõe-se a experimentar o corpo. Com o corpo. No corpo. Mas talvez o que seja mais interessante é a forma como essas escrituras de experimentos se estabelecem para mim, enquanto me proponho a experimentar o corpo no texto (corpo-texto), buscando encontrar nessa experimentação, elementos significativos que movimentem aquela questão inicial. A partir do momento que são escrituras que engajam improvisação, corpo e texto, elas estabelecem-se como derivas[2], prenhes de rotas confusas e descaminhos. Talvez me caiba então questionar: poderia um texto que se tece a partir da improvisação e das fissuras e marcas do corpo ter outra lógica que não a da deriva?

Eis que Barthes retorna para me ajudar. Um Barthes que propõe que o texto equilibra-se vacilante entre o prazer e a fruição.

---

[2] "A deriva advém toda vez que *eu não respeito o todo* e que, à força de parecer arrastado aqui e ali ao sabor das ilusões, seduções e intimidações da linguagem, qual uma rolha sobre as ondas, permaneço imóvel, girando em torno da fruição *intratável* que liga ao texto (ao mundo)". (BARTHES, 2008, p.26 – grifos do autor)

> Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura.
> Texto da fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2008, p.20)

Ele me pede também que esse texto seja escrito – e lido – levantando-se a cabeça. Dessa forma, que propicie um espaço de jogo nesse espaço que se constitui entre texto e corpo. Um jogo, que se assemelha ao que Deleuze (1974) discute como Jogo Ideal – a partir dos jogos presentes no livro *Alice no país das maravilhas,* como por exemplo, a corrida em comitê e o jogo de croquê (CARROLL, 2009) – em seu livro *A lógica do Sentido*. Jogo em que os dados não estejam lançados e, portanto, se estabeleça pela imprecisão, pela lógica do desejo e do desfrute, pelo imprevisto e improvável do acaso controlado. Um jogo em que não há regras preexistentes, mas no qual cada lance inventa suas regras. Jogo que não pretende um vencedor e um vencido, mas sim o movimento interno do próprio jogo (DELEUZE, 1974, p.62). Jogo de criação de singularidades e variação constante, em que pequenos fatos possam constituir-se em explosões de questionamentos significantes que gerem deslocamentos.

Jogo que permita ao corpo fazer-se texto e ao texto fazer-se corpo em um movimento contínuo definido pela constante reversibilidade. E que nesse jogo, o texto torne-se isotrópico como a madeira, que resiste de maneiras diferentes conforme o lugar em que é invadida pelo prego. As margens, as fendas, são imprevisíveis (BARTHES, 2008, p.46). Corpo, improvisação e texto na pesquisa da tese. Pesquisar a improvisação no corpo. Improvisar o corpo na pesquisa. Operar a improvisação na pesquisa. Hein??? Pois bem, orientado pela proposta de Barthes ali acima, não vejo outra possibilidade que não pensar em improvisar a pesquisa: *pesquimprovisar*. Tornar a pesquisa acadêmica da tese em uma *pesquimprovisação* através de

escrituras experimentais que nada mais são do que mo(vi)mentos improvisados na direção do questionamento inicial.

ii. Pesquimprovisando

Improvisação teatral. Improvisação Textual. Improvisação. Improviso, do latim *"IN PROMPTU"*, "em estado de atenção, pronto para agir", de *IN*, "em", mais *PROMPTUS*, "prontidão", de *PROMERE*, "fazer surgir", formado por *PRO*-, "à frente", mais *EMERE*, "conseguir, obter"[3]. O fato é que toda e qualquer improvisação teatral precisa partir de uma proposta e da sua aceitação.

Se, apoiado em Merleau-Ponty e Mia Couto, eu aceito a proposta de Barthes de pensar esse trabalho enquanto uma *pesquimprovisação,* é porque vejo nessa proposta a única forma possível de percorrer o questionamento inicial. O texto que se segue constitui-se por múltiplas escrituras experimentais que nada mais são do que potentes improvisações mobilizadas pelo questionamento que lancei de início. E se elas são potentes é justamente porque têm por base o corpo em prontidão, capaz de "fazer surgir". Nesse "fazer surgir", a improvisação, através do corpo, irradia-se pluralmente, transgressivamente e interdisciplinarmente. Continuamente ela cria e recria múltiplas disciplinas novas. Torce e retorce cada uma delas, estabelecendo conexões esdrúxulas e inaceitáveis; caminhos inexistentes e impensáveis. Gambiarras! Constante desequilíbrio. E novamente Mia Couto (2011, p.58) me belisca para dizer "tanto a Terra como a Vida são produções contínuas, são redes de interacções feitas de inacabados processos, de irresolúveis desequilíbrios".

Assim, enquanto *pesquimprovisação* feita de desequilíbrios movimentando continuamente a Vida pelo corpo, surge também a proposta de que esse é o texto de uma descoberta e aceito-a. A descoberta do (des)cobrir várias camadas. Vários estratos que se movimentam e são nada mais do que memórias, experiências,

---

[3] Etimologia disponível em: http://origemdapalavra.com.br/palavras/improviso/

desejos e invenções que me constituem enquanto corpo e pesquisador no rastro do questionamento inicial e materializam-se, em acontecimentos, enquanto escrituras experimentais. O conceito de acontecimento, a partir de Deleuze, se baseia na substituição do par possíveis/realização (que já engendra uma oposição dicotômica somente passível de realização, a partir de possíveis estabelecidos, como por exemplo, homem/mulher, adulto/criança), pelo par criação de possíveis/atualização. Nesse novo par "o possível não mais orienta o pensamento e a ação de acordo com alternativas preconcebidas [...]; trata-se de um possível que ainda precisa ser criado" (LAZZARATO, 2008, p.18) isso engendra novas possibilidades de vida e de efetuação, atualização dos possíveis previamente estabelecidos. A base do acontecimento são as relações estabelecidas nos "agenciamentos coletivos de enunciação (almas)", que criam os possíveis e fazem esses atualizarem-se ou efetuarem-se nos "agenciamentos maquínicos (corpos)" (LAZZARATO, 2008, p.17). Para que exista um acontecimento é fundamental que exista um agenciamento - algo múltiplo que estabelece uma diferença de potencial, entre dois níveis. Então algo se passa, um raio passa, ou não, um riachinho... Algo que cruza esses níveis e engendra-os em um campo único, um campo de desejo (DELEUZE, 1997). Os vários estratos que se constituem por minhas experiências em camadas enquanto ator, improvisador, biólogo, professor e palhaço são exatamente os agenciamentos que estão na base dos acontecimentos das escrituras experimentais e vão surgindo de forma improvisada, aos poucos, sem um encadeamento linear, mas dentro de uma lógica precisa, a lógica vivencial do corpo misturada à criação imaginativa: *biografemática*.

Quem me propõe a noção de biografema de forma um tanto fugidia é também Barthes. Em seu livro *Roland Barthes por Roland Barthes* ele insinua a noção ao sugerir que "o biografema nada mais é que do que uma anamnese factícia: aquela que eu atribuo ao autor que amo" (BARTHES, 1975, p.118). Depois, é no prefácio de *Sade, Fourier e Loyola* que a noção aparece de forma mais contundente:

> Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns

> pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: "biografemas", cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista "o lado porco" da escritura) é entrecortada, à moda de soluços salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolta de *outro* significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio (BARTHES, 2005, p. XVII grifos do autor).

Penso em *biografemas* para designar aquilo que surge enquanto *pesquimprovisação* através das escrituras experimentais que partem das minhas experiências enquanto professor e biólogo com a improvisação teatral e com o palhaço. Seria audácia pensar em um *autobiografema*? Prefiro acreditar que não, pois na medida em que me exponho enquanto biografado, não sou um sujeito individualizado, mas sim um apanhado de multiplicidades outras que surgem através da lógica da improvisação. Essas multiplicidades não pretendem eles remeter-se exclusivamente a mim, mas àquilo que em mim pode tornar-se maior, mais amplo. Universalizar-me. Como me diz Merleau-Ponty (2012, p.237):

> Na fala [que aqui leio como expressão] se realiza a impossível concordância das duas totalidades rivais, não que ela nos faça entrar em nós mesmos e reencontrar algum espírito único do qual participaríamos, mas porque ela nos concerne, nos atinge de viés, nos seduz, nos arrebata, nos transforma no outro, e ele em nós, porque ela abole os limites do meu e do não meu, e faz cessar a alternância do que tem sentido para mim e do que é não sentido para mim, de mim como sujeito e do outro como objeto.

Além disso, são pequenos acontecimentos esparsos. Vazios de sentido único, aparente e linear. Vidas em tom menor...

...um quase som inaudível...

"O biografema faz daquele que lê e escreve uma vida o próprio dramaturgo desta vida. O que ele registra não é a verdade desta vida, mas a verdade de um encontro com esta vida", me diz Luciano Bedin da Costa (2011, p.13) em seu belo *Estratégias Biográficas*. Um encontro fulgurante, como o momento em que dois olhos se cruzam e se demoram por um instante que é eternidade: Esluzire.

Verbete: **esluzire** *adv.* ponto, definido no tempo e no espaço, em que os feixes saídos de dois olhares se cruzam. Geralmente é acompanhado de um breve som inaudível, como o suspiro de uma borboleta ou o tilintar do dente de uma formiga ao soltar-se da boca e ruir no chão.

"O biografema eclode na relação que estabelecemos com aquele sobre o qual escrevemos, é um teste-mundo do detalhe e do minúsculo que nos punge" (COSTA, 2011, p.12). Minúsculo que nos punge. Algo como o *punctum* de que Barthes fala na fotografia: "*punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)" (BARTHES, 1984, p.46). Ferimentos onde pulsa uma artéria aberta em pequenos jorros de sangue. Detalhes. Silêncios.... Shhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh.... Eles baseiam-se no limite entre o verdadeiro e o falso, misturando memórias e invenções; desejos e desilusões; medos e fugas.

Nesse limite impreciso entre o verdadeiro e falso, no biografema encontro-me também com o conceito de fabulação proposto por Elenise Andrade e Érica Speglich a partir do pensamento de Deleuze:

> [...] a fabulação nos remete às ideias de poder e força de criação no desaparecimento da distinção

> entre o verdadeiro e o falso. Fabulação que remete, também, à instalação de um devir. Propomos-nos a pensar na fabulação como formas de "experimentar possibilidades de sairmos do jogo das imagens representacionais, fixadoras de conhecimento e pensamento, além de também sair do jogo preso ao tempo cronológico da linearidade temporal" (ANDRADE; SPEGLICH, 2010, p.4).

Fabular-me! Burlar-me, iludir-me, enganar-me, mentir-me! O que sou de mim enquanto biografemo-me? Pedacinhos esparsos que escorrem pintados com sangue e suor. Pequenos momentos-farol luminosos que insistem em trazer memórias já possivelmente inventadas à tona para colorir o branco do papel que é quase infinito, ó

∞

oceano de águas branco-leitosas.
Ocupar!

o

espaço

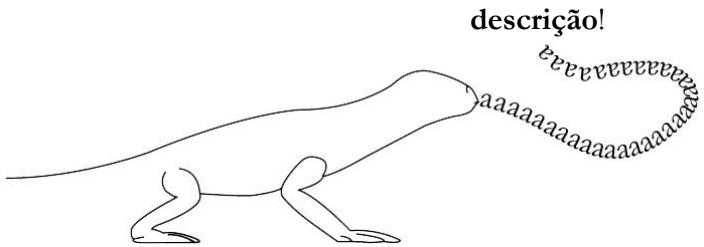
com linhas difusas que se entrelaçam navegando à deriva por um rodamoinho de fabulares vertiades inventadas que brincam de inventar e expandem seus pequenos devaneios pelos poros suados de um corpo em ação: A-ciona-o! A-fogado! A-travessado! A-fetado!

iii. Estratégia descritiva

Pesquimprovisação: um grande exercício fabular movimentando escrituras experimentais *biografemáticas* que surgem através das experiências de um corpo em jogo. **UFA!!**

Aos pousos parece que fica mais clara a proposta da tese. Como em uma improvisação teatral, em que os elementos vão aparecendo aos poucos, definindo o que significa o jogo em questão, engajando corpo, espaço, materiais que surgem, sensações, movimentos, retorno da plateia, respiração, ação!

Porém, como resultados biografemáticos que tem origem no corpo e em suas experiências plurais, as escrituras experimentais pedem uma estratégia muito específica em relação ao que elas exprimem enquanto Texto. Elas não pedem um procedimento que se proponha a analisar ou explicar explicitamente seu significado. Portanto, é com passos cuidadosos e lentos que me aproximo mais uma vez de Merleau-Ponty (2006, p.3) e como um lagarto que lança sua língua ligeira e certeira em direção ao inseto, capturo um elemento específico que ele me fornece:



A noção de descrição fenomenológica é fundamental para Merleau-Ponty como parte do método fenomenológico capaz de acessar a essência das coisas de forma precisa e orientada, através da redução fenomenológica. Aqui, porém, com minha língua reptiliana, aproprio-me especificamente da noção de descrição que Merleau-Ponty propõe, como inspiração e estratégia de pesquisa, já que, frente àquilo que meu corpo me sugere, percebo não ser possível

adotar uma postura analítica ou explicativa, mas sim descritiva! Porém, não pretendo vincular-me de forma rigorosa à descrição na perspectiva fenomenológica, pois a escritura que proponho vai além dela a partir do momento em que engaja corpo, improvisação, acaso e criação. Assim, ao aproximar-me de Merleau-Ponty, tomo como mediadora, Susan Kozel, pesquisadora e dançarina que, em seus procedimentos de pesquisa e criação, toma como referência a fenomenologia de Merleau-Ponty. Kozel (2007, p.50) sugere que a fenomenologia:

> começa com um conjunto de conceitos e um conjunto de pontos de partida que são fundamentalmente semelhantes à dança, ao teatro, à performance, e a outros processos dinâmicos de expressão. Ela existe "como um movimento antes de chegar à plena consciência de si mesmo como uma filosofia" (MERLEAU-PONTY, 1989, viii). Esta é uma maneira útil de reconhecer que o primeiro momento da fenomenologia se origina em fazer, mas que acompanhando este fazer está um entrelaçamento dentro e fora de uma linha de pensamento, uma linha de questionamento.[4]

O que mobiliza a expressão dessa tese de *pesquimprovisação* através daquela questão inicial, surge justamente em meu corpo e diz respeito às minhas experiências práticas como professor e biólogo através da improvisação teatral e do palhaço. E isso não significa que eu deva abandonar a cognição ou deixar de refletir sobre o significado dessas experiências, tentando também conduzi-los teoricamente, mas sim criar "uma nova forma de cognição para

---

[4] "The phenomenology begins with a set of concepts and a set of starting points that are fundamentally akin to dance, theater, performance, and other dynamic process for expression. It exists "as a movement before arriving at complete awareness of itself as a philosophy. This is a useful way to acknowledge that the first moment of phenomenology originates in doing but accompanying this doing is a weaving in and out of a line of thought, a line of questioning".

coexistir com a experiência interior e exterior"[5] (KOZEL, 2007, p.51).

É na constituição de uma estratégia que dê conta das necessidades de articulação entre minhas experiências próprias e as escrituras experimentais que Susan Kozel que vem em meu auxílio. Em seu livro *Closer: performance, Technologies, phenomenology* há um capítulo que ela dedica exclusivamente ao método fenomenológico na sua pesquisa sobre a dança. Ela diz que um método para a pesquisa em dança/performance tem sido caracterizado como tendo duas principais dimensões: um procedimento para acessar o domínio fenomenal e um meio para expressá-lo (KOZEL, 2007). A partir disso ela propõe um método fenomenológico baseado em alguns passos que dariam conta dessa necessidade. Ele pode ser dividido em dois momentos. O primeiro seria justamente acessar a dimensão fenomenal. Para tanto ela enfatiza a necessidade de atentar para o corpo e para o momento presente. A partir disso, a atenção se foca na relação entre o corpo e o que ele experimenta no momento. O que se vê, ouve, toca, sente, etc. Depois de um tempo nessa experiência, ainda sem a preocupação em tornar essas percepções pensamentos elaborados, ela sugere que se respire. O tempo da respiração é facultativo (um momento, um dia, uma semana, um ano...). Após esse tempo ela propõe que se descreva o que se experimentou. Essa descrição pode ser feita de diversas formas: notas, sons, imagens.... Sem a preocupação com estilo. Não há com o que preocupar-se, pois nesse momento memória e reconstrução imaginativa estão envolvidos. Após essa descrição vem um novo período de respiração (um momento, um dia, uma semana, um ano...). Como fica evidente, a atenção ao corpo é fundamental.

A partir desse momento ela propõe que se volte à descrição em busca de detalhes que pareçam significativos e que possam ser articulados com uma ideia teórica. A partir disso é que se começa a segunda parte, quando a experiência fenomenal é expressa através de um formato que deve ser escolhido de acordo com o contexto, pois

[5] "It is about creating a new way for cognition to coexist with inner and outer experiences".

"um documento fenomenológico pode variar do acadêmico ao mais poético"[6] (KOZEL, 2007, p. 55).

Nisso, que Susan Kozel sugere enquanto método fenomenológico para seu trabalho na dança, eu também decido lançar minha língua reptiliana e capturar alguns elementos interessantes, principalmente aqueles relacionados ao acesso à dimensão fenomenal e a como, posteriormente, realizar a descrição. Nas escrituras experimentais desenvolvidas aqui, tampouco segui uma metodologia precisa e rigorosa como ela pretende a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty, mas fiz uma captura parcial e transgressiva desses elementos que percebi ser interessante para a descrição do que meu corpo sugeria enquanto momentos de escritura experimental.

Assim, embora esse seja um documento acadêmico, acabou por tomar um formato poético. Cada uma das escrituras experimentais baseia-se em uma linguagem própria, poética e teatral, que se orienta pela lógica do corpo sem, contudo, pretender chegar a uma essência específica e direcionada, mas sim a caminhos dispersos e indeterminados que possam fluir como o jogo ideal que propõe Deleuze.

Perceber isso, inevitavelmente me lança em direção à noção de teatralidade. E mais, me faz entender que a partir da estratégia que utilizo nas escrituras experimentais, elas são continuamente atravessadas pela teatralidade. Quem inicialmente me apresenta a noção de teatralidade é, também, Barthes. Ele me diz que o teatro surgiu como seu primeiro interesse ainda na infância e depois, durante seus estudos universitários para permanecer sempre entre seus principais interesses. Barthes vê teatro em toda a parte. Ele sugere a noção de teatralidade em um texto sobre o teatro de Baudelaire (BARTHES *apud* BIDENT, 2010):

> A teatralidade é o teatro menos o texto, uma espessura de signos e de sensações que se edifica no palco a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias,

[6] "A phenomenological document can range from the scholarly to the more poetic".

> luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior.

A princípio pode parecer contraditório que justamente Barthes, que me apresenta a escritura e a noção de Texto, para pensar a teatralidade, dissocie-a do texto. Porém, não é exatamente uma ruptura o que ele processa, mas sim uma ênfase no gestus teatral (ideia que traz do teatro de Brecht quando ainda muito influenciado pelas ideias estruturalistas), daquilo que subjaz ao texto. Percebo que assim, Barthes procura evidenciar o corpo, a ação e o jogo em seu atravessamento pelo signo textual.

Com a apresentação de Barthes eu avanço pela teatralidade e percebo ser uma noção recorrente e plural no teatro, como evidencia Sílvia Fernandes (2011) em seu texto *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea*. É ali que encontro a leitura que Sílvia faz da noção de teatralidade para Josette Féral. Ela diz que para Féral a teatralidade se relaciona com a performatividade e "não é um dado empírico ou uma qualidade, mas uma operação cognitiva ou ato performativo daquele que olha (o espectador) e/ou daquele que faz (o ator)" (FERNANDES, 2011, p.17).

Eis que me vejo novamente frente à proposta de tese que aqui apresento e percebo que nesse exercício fabular movimentando escrituras experimentais *biografemáticas* que surgem através das experiências de um corpo em jogo, também me lanço, pela teatralidade, em um movimento performativo como a(u)tor, enquanto crio um espaço cênico-textual-performático engajando leitores-espectadores. E isso fica mais claro quando Sílvia Fernandes (2011, p.18) explora ainda mais a relação teatralidade-performatividade a partir de Josette Féral:

> Uma das principais intenções do estudo de Féral é considerar a teatralidade a resultante de um jogo de forças entre duas realidades em oposição: as estruturas simbólicas específicas do teatro e os fluxos energéticos – gestuais, vocais, libidinais - que se atualizam na performance e implicam criações em processo, inconclusas, geradoras de lugares instáveis de manifestação cênica. Por recusar a adoção de códigos rígidos, como a

> definição precisa da personagem e a interpretação de um texto, o performer apresenta-se ao espectador como um sujeito desejante, que em geral se expressa em movimentos autobiográficos e tenta escapar à representação e à organização simbólica que domina o fenômeno teatral, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso.

Vejo as escrituras experimentais como criações, que seguem no enlaço do questionamento inicial, e são atravessadas pela teatralidade ao engajarem aquilo que meu corpo propõe a partir de experimentações ativas envolvendo gestos, desejos, voz e movimento; como também pela performatividade, pois o que a descrição das escrituras experimentais traz é o resultado de um processo criativo em aberto. Essencialmente dinâmico e indeterminado. Sugerindo caminhos e possibilidades múltiplas de encontro e leitura.

Pois bem, nesse momento acredito que já possa apresentar sucintamente isso que desenvolvo na sequência, nessa volumosa cascata de letras que se embaralham em uma grande colcha de retalhos e dançam convictamente a minha dança: felizmente torta e desajustada! Sempre gostei de manuais de instrução. Lembro-me dos jogos de tabuleiro ou dos pequenos modelos de carros e aviões que gostava de montar quando criança e de como eu gostava de ler os manuais de instrução para entender como se jogava tal jogo, ou como se montava aquele modelo de carro da década de 1960... Eu gostava de compreender o funcionamento das coisas, embora geralmente depois de sabê-lo, eu transgredisse as regras de funcionamento e criasse outras, novas. É assim que pretendo apresentar um possível manual de instruções do funcionamento desse trabalho. Um manual de instruções que pode, por favor, ser transgredido segundo o desejo do leitor.

Manual de Instruções

Conteúdo:

4 Escrituras Experimentais em cores variadas
1 Carta sem resposta
28 pitorescas figuras-instantes

Preparação:

- Decida, voluntariamente, prosseguir a leitura;
- Respire profundamente pela boca sentindo todo seu corpo;
- Esteja no presente;
- Sente-se em um local confortável de seu gosto (Sugestões? Uma rede fixada sob árvores sibilantes, um banco de praça em vaivém de pombas, uma poltrona relaxada sob a luz de um abajur, uma mesa com espaço suficiente para amplos movimentos dos braços);
- Escolha um lápis de sua confiança e aponte-o a ponto de a ponta causar uma leve pressão no dedo ao ser pressionada. Tenha-o ao lado para possíveis ideias, anotações, lembranças;
- Esteja disponível para afetar-se;
- Leia com todo seu corpo;

Regras

Como no jogo ideal de Deleuze, lembro que não existem regras pré-estabelecidas. A sugestão é que elas apareçam durante o jogo.

Escolha seu narrador

Após a realização de todas as escrituras experimentais, percebi ser cada uma delas a escritura de um narrador diferente dentre a multiplicidade que me constitui, e isso certamente se expressa no texto: no estilo, na forma como a linguagem é operada e nos estratos do corpo que ela movimenta. São vários eus, ou dito de outra maneira

e ecoando Merleau-Ponty, são ***outros eu mesmo*** que se expressam e descrevem. Dessa forma, cada uma das escrituras experimentais traz um narrador diferente que se constitui por diferentes vividos aderidos ao meu corpo. Talvez essa diferença entre narrador-escritura reverbere na maneira pela qual o leitor é afetado em cada uma das escrituras. Assim, apresento os narradores e suas escrituras:

♠ Escritura Experimental "**.rastros de passado.**"

narrador: **o biólogo**

Foi a primeira escritura a ser realizada. É nela que toda constituição múltipla do questionamento inicial, e suas razões de ser se evidenciam. É com toda certeza a mais puritana e autobiográfica. Sendo assim, traz ainda certa formalidade e frieza em sua escritura. É a constituição das tessituras de uma cronologia de vida que se supõe ser a minha, mas que faz questionar quem verdadeiramente é, ali, narrado, pois, mesmo sendo revestida de uma formalidade fria, ela já se constitui em uma escritura experimental de *pesquimprovisação*. Como diz Costa (2011, p.31) fazendo ecoar Barthes, "mesmo nos escritos autobiográficos, o que está em jogo é menos a monotonia de um sujeito consciente que busca exprimir sua interioridade e mais aquilo que 'a assembleia viva de leitores e escritores lhe solicita'". É também um exercício de estilo, onde a linguagem grita por sua liberdade para a sequência das escrituras sendo fortemente influenciada pelo Barthes de *Roland Barthes por Roland Barthes* e por Cristóvão Tezza em seu *Filho Eterno*. O narrador responsável por essa primeira escritura experimental é o ***biólogo***. Inicialmente ele encontra-se ainda jogado em meio à sua formação acadêmica e tenta encontrar-se em meio às memórias que se extravasam pelos seus músculos. É ele quem pretende libertar-se de um ranço dicotômico que ainda o constitui. É ele que quer reconciliar-se com sua própria história. Nessas tentativas que prendem a pequenos lampejos de passado, aos poucos ele vai percebendo ser múltiplo. E é nessa multiplicidade que ele decide apoiar-se.

♥ Escritura Experimental "**.dos encontros indeterminados.**"

narrador: **o professor-pesquisador**

A segunda escritura experimental realizada. Aqui se processa o inevitável encontro explosivo entre o que está fora e o que vem de dentro. É o momento em que o corpo emerge com toda sua força à superfície do texto. Nesta escritura experimental, a liberdade de traçar concedida por Barthes ganha destaque. Apresenta um estilo diferente, inspirada na leitura de *Sinfonia em Branco* de Adriana Lisboa e apoia-se na tênue linha que divisa o verdadeiro e o falso, a realidade e a ficção, o jogo e a formalidade. Aqui se aprofunda o encontro com a improvisação teatral assentada em perspectivas teóricas. É, certamente, o maior biografema da tese, encontrando-se com as vidas de autores da improvisação teatral (Jacques Lecoq, Viola Spolin, Ariane Mnouchkine e a *Commedia dell'Arte*) que parecem ecoar nas experiências corporais com a improvisação teatral e o palhaço e brincando de ser uma revisão bibliográfica. Porém, é possível perceber nele outras dimensões atuando: o professor e o biólogo, justamente porque aqui, o narrador é o ***professor-pesquisador***. São eles que tentam angustiosamente evitar que um texto que se sugere como revisão bibliográfica caia em uma formalidade acadêmica e, encontram nisso a possibilidade de criar um biografema romanceado. Além disso, nessa escritura experimental a dimensão do jogo ideal inspirado em Deleuze opera convictamente. Isso porque em meio aos encontros com as vidas de autores da improvisação teatral, o texto é invadido e atravessado por várias dissecações. Elas parecem não ter relação nenhuma com o texto, no entanto, são o resultado de algo que será proposto e explicitado somente ao final da próxima escritura experimental. Ou seja, essa invasão promove também uma ruptura temporal e espacial na linearidade do texto. É a transgressividade do palhaço invadindo silenciosamente a lógica textual. As dissecações exploram, cada uma a seu modo, uma relação com o corpo e com vários aspectos que envolvem a presença dos **outros eu mesmo** que constituem o texto.

Ainda ao final desse grande biografema existe uma homenagem a Barthes e ao Professor Wladimir Garcia. Toda a pretensa revisão bibliográfica se choca com o relato biografemático corporal de improvisar-criar em um projeto de dança-teatro realizado por mim juntamente com três parceiros-colegas (Arthur Cabral, Amanda Leite e Renata Ferreira), com direção do Professor Wladimir Garcia, a partir do livro *Fragmentos de um discurso amoroso* de Barthes.

♣ Escritura Experimental "**.despedaços do corpo.**"

narrador: **o corpo**

A terceira escritura experimental realizada é um respiro. Talvez seja aquela que me trouxe mais prazer na escritura. É uma entrega à corporeidade. Escrita após o tempo do vazio que constitui um movimento comum durante a realização do doutorado, imersa em muito suor é nela que afloram as descrições minhas experiências de formação e exercício com a improvisação teatral como uma possibilidade de encontro com a noção de corpo proposta por Merleau-Ponty. Porém, como aqui já me percebo mais claramente como multiplicidade e sinto a necessidade de reconciliar-me com aquela biologia da ciência, surge, também uma descrição de minhas experiências enquanto estudante de biologia e com a noção de corpo desenvolvida nas ciências naturais. No embate entre o corpo fenomenológico da improvisação teatral e o corpo científico da biologia, o que resulta é uma reconciliação afetiva entre eles e o surgimento de um corpo inventado que promove uma dança cômica e se expressa em pequenos exercícios descritivos biografemáticos sobre o corpo que escreve: auto-dissecações. Embora as autodissecações tenham surgido aqui, elas foram disseminadas pelo texto, contaminando outras das escrituras experimentais. Uma única permaneceu aqui e ela estabelece uma relação fundamental com o palhaço, pois na comicidade desse corpo ficcional já é inegável a presença constante do palhaço. Aqui ele vai tornando-se mais presente e (des)educadamente assumindo seu espaço. Enfim, aqui o narrador é o próprio **corpo**.

♦ Escritura Experimental "**.proliferações de mim.**"

narrador: **o palhaço**

Na quarta escritura experimental exponho minha relação passional com o palhaço. É uma grande odisseia que segue sua peculiar lógica. São pequenos instantes pontuais e entrecruzantes, confusos e caóticos como é a lógica do palhaço. Sem uma sequência linear, mas completamente cheios de significância. Aqui também surgem pequenos exercícios descritivos biografemáticos amparadas nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Barthes. Em meio à relação passional estabelecida com o palhaço, surgem, como pétalas desgarradas de uma margarida em bem-me-quer, malmequer, os outros eu mesmo que me constituem. É aqui que enfrento quixotescamente a multiplicidade que me constitui (ator, improvisador, biólogo, professor, palhaço). Dessa forma, essa escritura experimental não poderia ter outro narrador que não o próprio ***palhaço***. Nisso, percebo também como embora eu tenha tentado situar o palhaço especificamente nessa escritura ele, em sua transgressão característica, inevitavelmente escapou e me acompanhou por todo o texto. É ele, com sua lógica, que toma conta de mim e faz cada uma das ilustrações aqui apresentadas, realiza pequenos volteios textuais que delicadamente e poeticamente escapam à lógica usual e tentam colorir com sua presença ingênua cada página que aqui se apresenta. Ou seja, é ele que vai tecendo a rede múltipla e diversa que me permite encontrar-me também múltiplo e diverso no questionamento inicial.

A carta sem resposta

Perceber a presença potente do palhaço insinuando-se transgressivamente com sua brincadeira de forma constante por entre o texto me fez enxergar e compreender alguns elementos fundamentais que constituem o todo da proposta de tese e isso trouxe a necessidade de um retorno afetivo para o palhaço. Esse retorno é a carta sem resposta.

NOTA:

A lógica da estrutura aqui apresentada não é textualmente linear. Ou seja, as escrituras experimentais não apresentam um encadeamento textual entre si em que uma determina necessariamente a leitura prévia da anterior para um pleno entendimento. É um jogo com múltiplas entradas e significâncias várias. Cada um das escrituras experimentais traz novas camadas que, aos poucos, vão constituindo de forma mais consistente uma possível resposta ao questionamento inicial. Certamente, a cada momento, essa possível resposta torna-se mais complexa, diferenciada e traz novas relações significantes. Existe uma linearidade cronológica que estabelece o ordenamento proposto. Além disso, como as escrituras seguem a lógica do corpo no movimento da improvisação, a cada momento a improvisação age de uma forma determinando relações específicas entre corpo-texto. Assim, embora não exista uma linearidade textual, existe sim uma linearidade na apresentação das escrituras a partir da maneira como a improvisação age no corpo, no momento em que cada uma delas foi escrita.

Nesse momento mantenho-me ereto.
....Pés no chão.... ....Olhos fechados....

....Respiro profundamente....
..e..
concentro-me em meu corpo
despertando-o
de lí
cada
men te....

Tudo começa a despertar...
....com a respiração....
concentrada.

Começo pelos pés.

Direciono minha intenção até eles e, sem movê-los, tento sentí-los tensionados! Aos poucos vou subindo... Os calcanhares, tornozelos, canelas. Agora estou nos joelhos, coxas, quadríl. Vou em direção ao abdômen, região lombar das costas, costelas e peito. Quando chego aos ombros, simultaneamente sigo em direção ao pescoço e desço em direção aos braços. Já estou no rosto – lábios, nariz, pálpebras e testa – e nos antebraços – pulso, palma e peito da mão e dedos.

Chego ao topo da cabeça e à ponta dos dedos...
É como...
...se meu corpo...
se tornasse
ativo e ativado e
M
í
l
h
a
r
e
s
de formigas!!

passassem a percorrê-lo intensamente.

O sangue move-se com **FORÇA** e **DECISÃO**.

A respiração....

....aprofunda-se.....

mais
++e++
mais.

O coração ganha um ritmo mais intenso

b e o
o b a d
m n

MAIS SANGUE!

O corpo vai despertando em contração.

Tensão prestes a agir!

Todo meu corpo parece emanar uma
Frenética energia.

Os dedos contraem-se e parecem ga rr as.

Sinto-me presente.
Nesse estado permaneço respir
an
do

Meu corpo começa a esboçar um
.....l.....e.....n.....t.....o.....
movimento!

Escritura experimental

rastros de passado

i. Formação em Biologia

Durante muito tempo em sua trajetória acadêmica aprendeu que uma pesquisa parte de uma necessidade. E que esta necessidade assenta-se em um problema, claro, sucinto, direto. "Há de existir um problema claramente estruturado para que se possa pesquisar", isso ele aprendeu... Ah se aprendeu... É óbvio, ele vem de uma formação em Ciências Naturais, Biologia. De laboratórios onde pouco entrou e de experimentos que pouco realizou, confessa - talvez um tanto acabrunhado - que nunca se permitiu vivenciar a Biologia plenamente, pois algo o impedia de fazê-lo. Mas se dessa experiência, que hoje também o compõe, algo ficou... Esse algo é a voz das paredes frias e escuras do Setor de Ciências Biológicas da UFPR: *"a pesquisa deve embasar-se em um problema definido. Em condições experimentais controladas e replicáveis. A análise deve ser objetiva e neutra. Não há espaço para subjetivismos. O pesquisador deve observar os fenômenos sem interferir em seu processo de funcionamento"*. Ainda hoje ele escuta sussurros carrancudos travestidos de dados de pesquisa oriundos daqueles corredores retangulares... Por algum tempo levou isso como algo natural e inconteste. Porém, o que o impedia de viver a Biologia plenamente, em determinado momento também passou a questionar esse ideal de pesquisa que por algum tempo sobreviveu solitário. O que o impedia uma entrega total à Biologia era a necessidade que se tornava cada vez maior nele de transgredir a pretensa objetividade neutra e misturar-se ao conhecimento de forma passional. Lambuzar-se nele e deixá-lo marcado de ele. Poder pensar com, junto e não a partir de. Criar livremente. E essa sua necessidade, embora possa ter surgido molecularmente, assentando-se em seus genes, determinando características e comportamentos específicos, ganhou força quando passou a nutrir interesse pelas artes, especialmente o teatro. Pois bem, eis um breve rastro de passado. Permeado de memórias incertas e momentos indeterminados.

ii. Lembrança em flashes

Em algum lugar do passado e de forma impensada foi a irmã que começou aquele pedaço da sua vida. Ele não lembrava bem daquele início, pois não o considerava significativo - como tudo na vida, aquele pedaço também havia começado de forma caótica, despropositada. Uma sucessão de puxadas, encontrões e lá estava ele. Em meio a algo em que nunca havia pensado, gostando. Demoraria a saber que aquilo passaria de mero acaso despropositado a algo necessário e prazeroso. Um fato: por muito tempo não saberia se aquele prazer era *realmente dele* ou apenas uma eventualidade agradável.

Mal sabia como agir. Era uma criança simpática. Os cabelos, ainda lisos naquela época, dividiam-se ao meio exibindo um inconveniente rodamoinho bem na franja, lado direito. O rosto de maças fartas recobertas de sardas e as mãozinhas suando frio pela timidez infantil. Os dedinhos roçando de leve nas costuras das calças para extravasar aquela ansiedade sem explicação. Deveria ter seus 12 ou 13 anos apenas. A Irmã, mais nova, teria 10 ou 11 e estava junto. O que ele lembra são flashes. O local era um sebo-espaço cultural. Uma iniciativa arrojada e pretensiosa para aquela época na fria Curitiba assepticamente vestida de um conservadorismo pueril. Ele via apenas os vinis corretamente organizados e alguns livros, sobre os quais ele não entendia absolutamente nada, em algumas prateleiras de madeira clara. Era uma imagem. Todo aquele espaço era, para ele, um menino ingênuo do bairro afastado na capital, algo novo. Gostava de chegar lá, embora não soubesse exatamente o que gostava naquilo tudo. Do primeiro grupo lembra-se pouco. A professora, altiva - não esquece seu olhar que voltaria a cruzar tempos depois. Olhar fundo e cansado, embora seguro e vibrante, algo nela era imponência e isso o assustava, respeitosamente. Algumas pessoas do grupo também ainda lhe povoam a memória, já misturadas a algo de inventivo, como devem ser as memórias para tornarem-se interessantes - vividos sentidos na carne, acariciados por imaginados, criados, ficcionados. A menina ruiva - sua pele esfarelava e ela tinha um cheiro bege, mas era bonita. Ele sentiu-se atraído por ela em sua inocência infantil. Sempre esperava encontrá-la subindo as escadas de madeira antigas que rangiam em um choro

convulsivo ao serem pisadas. Era um casteleto o prédio, no bairro histórico mais depreciado e anti-puritano de Curitiba. Ela mais extrovertida, pois ele sempre fora um garoto tímido. A outra menina, essa morena - dela ele só recorda a voz, pois as memórias para ele aderem e estão aderidas ao corpo. Ela tinha a língua presa e na montagem de final de curso deveria dizer somente uma frase. Momento de clímax, quase ao final, a plateia já imersa na mais profunda catarse (na realidade somente um bando de pais melosos com um sorriso orgulhoso na boca frente aos seus macaquinhos ensinados) e a frase vazava: "os jardins e as florestas, cresceram novamente". Talvez graças à menina da língua presa, e isso não pode ter certeza, ele tenha escolhido a biologia. Pois a frase que através do corpo dela - na insistência em prender aqueles erres - ficou marcada na memória do corpo dele - quando hoje repete a frase simulando a menina com precisão -, de certa forma traz elementos fundamentais da biologia. O ciclo ecológico, a botânica, que entre os desgostos da biologia, era o que mais gostava. Possibilidades. Também graças à menina, ele consegue lembrar ao menos uma frase de sua primeira experiência teatral. A intenção frágil, marcada, quase desenhando no ar a curva melódica da frase, misturada àqueles erres que insistiam em não querer sair da boca da menina morena e mantinham-se presos àquela língua, presa, são os únicos resquícios daquele primeiro texto que não interpretou.

Não conseguiu chegar ao fim do processo. Deveriam ser seis meses de curso, ou um ano. Não consegue lembrar-se. Talvez o problema tenha sido exatamente a dificuldade em encontrar naquilo algo que fosse realmente seu. Desistiu da apresentação poucas semanas antes. Uma desculpa qualquer bastava, era criança. Certamente a professora, diretora, saberia, mas ele não tinha capacidade para estas abstrações naquela época. Dissuasivo e já muito astuto nas suas desculpas conseguiu inventar problemas escolares e a necessidade de se dedicar mais aos estudos e facilmente conseguiu desistir de continuar ensaiando. É verdade que se arrependeu de ter feito esta escolha na apresentação - algo que lhe demonstrava que realmente tinha o desejo que estar naquele pedaço aberto pela irmã -, mas já não havia como voltar. No último dia de curso, a sala que servia para as aulas, organizada em palco. Cadeiras para os pais idiotas e orgulhosos de seus macaquinhos de um lado e do outro, o "palco"

com um pequeno aparelho de som - havia uma sonoplastia grotesca de fundo. Assistiu na plateia, contorcendo-se por não estar lá, no "palco". Ele ainda não sabia, mas o fato de ter desistido era muito mais complexo que somente esta negação da aceitação daquele pedaço aberto pela irmã. Também se misturava ali a dificuldade na exposição - nunca se esquecerá dos exercícios de enfrentamento de plateia em que sua mão insistia em tensionar-se, evidenciando o sofrimento e ansiedade ocasionados pela exposição sempre que encarava aqueles olhos deflagradores (somente as outras crianças do grupo mais a professora). Teria que enfrentar os olhos dos pais babando sobre os filhos. Não suporta orgulho despendido por terceiros. Ele nunca gostou de ter sucesso em suas coisas por ter que lidar com aquela lenga-lenga familiar de parabéns, abraços e cumprimentos. Desistiu. No dia da apresentação esteve presente odiando ter desistido. Odiava ser parabenizado, mas gostava de ser o centro das atenções. Naquela apresentação teria o papel principal - ridículo, falaria duas frases a mais, mesmo assim o primeiro protagonista. Depois da apresentação, do protocolo de agradecimentos, elogios aos macaquinhos para estimular os donos e toda a falação demagógica, ele queria voltar a fazer parte. Esforçava-se, como sempre, para mostrar-se conhecido em meio àqueles que não desistiram. Prestativo, ajudava a arrumar as coisas - sabia os lugares. Conversava e se dizia satisfeito com o resultado, abraçava a todo pequeno "elenco" tentando mostrar-se arrependido de ter desistido e esperando uma palavra de estímulo. Depois da apresentação o pedaço adormeceu, o teatro ainda não havia começado a existir (ARTAUD, 1999, p.97). Não teve ânimo para voltar no outro ano. Realmente convenceu-se da própria desculpa e fincou-se nos estudos - eles sempre foram uma boa desculpa e uma boa fuga de tudo, tinha facilidade.

iii. Dois mundos?

Foi nos estudos que ele focou sua atenção por algum tempo, até iniciar a faculdade de biologia. Não sabia muito bem o que seguir e a biologia lhe surgiu como a única possibilidade, resultado da sedução

de alguns professores que sabiam saborear o saber (BARTHES, 2007a, p.19). Já cursando a faculdade ele começa a perceber que na realidade o que o estimulou a cursar a biologia não foi exatamente a biologia, mas a maneira pela qual ela lhe foi apresentada. Ainda sem saber, já havia sido seduzido por outra coisa com muito mais intensidade e profundidade: os segredos do aprender, "a-pprenhendere", "prenhendere", agarrar, segurar, prender. O descortinar, a excitação da descoberta, do entendimento, uma urgência constante. Como diria Manoel da Barros, o transver o mundo (BARROS, 2009, p.75) pela sedução do aprender. A biologia era o meio, e isso ele ainda não sabia, para criar novas cartografias[7] nessa urgência do aprender, para outros horizontes. O momento de um novo aprender. Sem as amarras que tentam homogeneizar a educação secundária. A liberdade de escolha, os múltiplos caminhos de entrada, saída, novas relações sociais. Experiências. Tantas quantas fossem possíveis e elegíveis.

E um retorno. Ele ainda não sabia, mas aquele pedaço adormecido continuava lá. E novamente a irmã, e aquele pedaço novamente acordado. Ela, desde a época daquela apresentação infantil, continuava no teatro. Já era outro, não mais o sebo-espaço cultural, mas um "teatro de verdade", com palco, luzes, cadeiras, plateia de cento e poucas pessoas e uma cortina vermelha, acetinada. Ele havia desistido na infância, deveria dedicar-se mais aos estudos. Tinha ficado na plateia, estudado bastante, entrado na faculdade de biologia e desde então acompanhava a irmã. Ia às apresentações, nutria certo interesse, nada além disso. Na verdade já era visível que sua relação com o teatro e a arte não iria terminar naquela experiência infantil frustrada, mas isso ele não percebia. Sempre teve dificuldade para entender seu próprio comportamento, era de certa forma um estranho para si ou, desconhecia os outros que o compunham. Foi por isso que ele não soube explicar que motivo o

---

[7] Ao sugerir a criação de cartografias, proponho o encontro com um conceito que me permite estabelecer mapas, rotas, fugas e caminhos mil. Pois não são cartografias no sentido científico e geográfico, cujo objetivo é confeccionar e estudar os mapas e as imagens que orientam percursos e espaços, mas sim cartografias enquanto caminhos do conhecer, do aprender que abre mão da linearidade para vincular-se ao fluxo processual, à experimentação do presente que se oferece à experimentação.

levou certo dia, ao sair de uma apresentação da irmã, a decidir por matricular-se na mesma escola de teatro que ela. Ainda esperou alguns meses até a faculdade aliviar (sempre os estudos...) e nas férias, quando a irmã já havia desistido do teatro para não mais voltar, matriculou-se no curso de interpretação teatral. Aquela dificuldade em expor-se havia ficado em algum canto de sua adolescência e agora, já quase adulto e um pouquinho mais seguro, gostava de desafiar-se. Mergulhou de cabeça - eis uma característica sua, envolver-se completa e irrestritamente com algo a que se proponha - no teatro. Foi aí que começou a descobrir que era uma paixão com a mesma intensidade e profundidade do aprender. Era no teatro que ele podia transgredir a pretensa objetividade neutra e misturar-se ao conhecimento de forma passional. Criar livremente, mover seu corpo e conhecê-lo. Arriscar-se. Dessa vez não desistiu, e a faculdade. Várias peças, e a faculdade. Ensaios, e a faculdade. Envolvimento irrestrito, e a faculdade. E teve que fazer a primeira escolha séria em sua vida: o teatro ou a faculdade? Já gostaria de poder continuar com ambas, mas não era possível. Faltava-lhe tempo. Pensava, naquele momento, que a escolha que se sugeria era entre o racional e o sensível. A biologia era para ele o fechamento, a dureza, exatidão. Em contrapartida o teatro era a expansão, a abertura e a flexibilidade. Foi difícil quando decidiu escolher pela biologia e novamente deixou o teatro. Porque havia feito essa escolha? Talvez covardia? Ele já sabia que a arte exige uma coragem quase heroica. Via os colegas de teatro que viviam de arte. Talvez insegurança? Em nenhum momento sentiu-se capaz o suficiente. Gostava do teatro, mas não se sentia exatamente um ator, sentia que lhe faltava "talento". Talvez soubesse que a biologia ainda lhe reservava algo? A profundidade do aprender. A Academia, a formalidade do conhecimento instituído. Não conseguia livrar-se disso. Ainda não tinha a clareza de que a Academia não era **o** conhecimento, mas **um**. Um discurso, uma verdade, uma fatia do mundo frente a todas as outras. E sua devoção pelo saber, o fez escolher a faculdade. E o teatro outra vez adormeceu, e uma vez mais ainda não havia começado a existir (ARTAUD, 1999, p.97, p.97). Mas dessa vez ele sabia que não seria para sempre. Já havia sido novamente seduzido e seu aprender escorreu para o teatro. Lia teatro, estudava teatro e vivia com arte. Começou a entender que

não existiam os dois mundos, da ciência, razão, biologia. E da arte, sensibilidade, teatro. Mas apenas um, múltiplo. Era dele a tarefa de reunir os dois polos que, como o haviam ensinado, estavam em lados opostos.

iv. Encruzilhadas.

Ao terminar a biologia descobriu uma nova possibilidade da antiga paixão por aprender. Ao experenciar a docência e descobrir a educação, descobriu também o ensinar. Licenciado, e desejando ensinar a paixão pelo aprender, já não podia mais seguir sem aproximar suas duas paixões, o aprender e o teatro. Ainda não havia retomado ao teatro de fato. Apenas o cercava e flertava abertamente. O retorno aconteceu ao perceber que a sedução do aprender e da educação ele já não controlava. Iniciou o Mestrado em educação, educação ambiental. As leituras eram difíceis, estava acostumado com a objetividade das ciências naturais. Uma nova fatia de mundo se abria com novos discursos. Levava horas para ler um texto. Ele passou a entender diferentes formas de explicar o mundo e os fenômenos, os vários paradigmas, as diferentes possibilidades de pesquisa, metodologias. Aquele ideal inconteste de pesquisa que trouxera da biologia já estava superado. Ele agora entendia que a pesquisa não era neutra. Aquela objetividade que as ciências naturais tanto buscavam não existia de fato. Podia e interferia sim, subjetivamente, nos fenômenos. Maravilhou-se... Não precisava responder às coisas, obter resultados práticos, aplicados, podia simplesmente colocar em jogo ideias, confrontar possibilidades, era fantástico! Podia escrever em primeira pessoa! Sim, eu posso! Gostou dos novos caminhos. Mas como não deixaria de ser, agora precisava encontrar nessa nova explosão de possibilidades, qual (is) caminho(s) gostaria de seguir. Passeou por alguns, misturou algumas teorias e nessa mistura descobriu mais da fenomenologia. Foi seduzido. Ela permitia a ele fazer algo há muito desejado. Reunir os polos. Descobriu nos conceitos fenomenológicos que poderia trazer o teatro para junto da academia. Experiência primordial, corporeidade, experiência estética, mundo sensível... Eram conceitos

que permitiam uma aproximação intensa e trouxe. Ainda com algum resquício de conceitos críticos, conseguiu retornar ao teatro e descobriu também nele outros rumos. O teatro do oprimido, o social, político e o sensível. Novas encruzilhadas a partir de novos encontros. Constituiu um grupo de estudos e prática do teatro do oprimido e aquilo o animava profundamente. Nesse momento ele conseguiu dar conta das três dimensões que compunham sua vida. As aulas de Ciências que ministrava na escola particular, os estudos do mestrado em educação que estimulavam novas descobertas do aprender e o grupo de teatro do oprimido que alimentava os estudos do mestrado e as aulas que ministrava na escola. As três dimensões que eram, na verdade uma, interpenetravam-se.

v. Viver de arte.

Terminou o mestrado. E também descobriu que o caminho tomado era mais extenso do que imaginava. Teria que continuar. Não estava satisfeito. Não via a educação como um campo de possibilidades felizes. Não via potência na forma como o aprender era ensinado. Via falta de sentido e sentia a dureza e a teimosia constantes. Algo, naquilo tudo que ele havia vivenciado como educação desde a escola, que agora fazia enquanto professor e sobre o que agora também se debruçava enquanto conhecimento e pesquisa, não correspondia ao que ele gostaria de sentir como educação. Queria entender mais, pesquisar mais, seduzir-se ainda mais. Ele quis continuar. Começou a dar aulas na Universidade, professor substituto da disciplina de didática. Nunca tinha imaginado aquilo tão rapidamente. Sentiu medo. Peso de uma responsabilidade que não entendia muito bem e o peso da responsabilidade não é produtivo. Teria realmente algo de novo a contribuir? Ele, que tinha sido seduzido pela educação, agora deveria supostamente seduzir futuros professores a ensinarem. Como ensinaria estudantes a ensinarem a aprender? O que entendia por didática? Tinha ali uma possibilidade de experimentar outros caminhos, propor novas reflexões. E todos esses questionamentos?

Passou a gostar. Durante um ano estudou, arriscou e percebeu que tinha sim com o que contribuir. Em meio a erros, equívocos,

contradições, pode também movimentar pensamentos, provocar deslocamentos, propor alguns acontecimentos potentes. Ele ainda não sabia, mas também nesse momento, por fim, o pedaço adormecido, iria despertar com toda força e intensidade. Através de algumas pessoas no grupo de teatro do oprimido, foi apresentado à improvisação teatral e ao palhaço. Era um mundo novo dentro do teatro que ele já havia aprendido a gostar. E ele, que por resultado de certo orgulho inocente, durante algum tempo pensava-se já conhecedor em profundidade das artes da representação, agora se sentia, novamente, um completo ignorante. O teatro, agora, começava realmente a existir, a despertar nervos e coração de forma intensa (*id.* p.95) sentia-se restaurado, mas também sentiu medo. O que move, também amedronta, assusta. Um novo nascimento. Um atravessamento. "A teatralidade tem de atravessar e restaurar totalmente a 'existência' e a 'carne'", diz Derrida (1995, p.150) a propósito de Artaud e seu teatro da crueldade. Dois medos caminhando juntos nesse momento em sua vida. Um pelo caminho formal, professor da Universidade, ensinando a ensinar a aprender e aprendendo; e outro pelo não caminho formal, ator, palhaço, improvisador teatral e seduzido pelo que no teatro é educação, pois começava a sentir algo: aquilo que desejava para a educação, que buscava problematizar e criticar, na improvisação teatral e no palhaço já estava feito. O que ele desejava para o caminho formal da educação era condição de existência para a improvisação teatral e o palhaço do não caminho formal. E ele não percebeu isso em livros, compêndios, artigos e teses, mas sim na experiência, na sensação de potência em seu próprio corpo, e gostou. Foi nesse momento que viveu a paixão avassaladora pelo teatro. Profissionalizou-se como ator, decidiu que arriscaria abrir definitivamente o espaço desse mundo em sua vida. Continuaria como professor na Universidade, mas acabando o contrato, viveria da arte. Do teatro da improvisação e do palhaço. Aprenderia mais e mais sobre aqueles novos mundos que de tão simples e naturais, tornavam-se tão complexos e assustadores, ministraria oficinas, ensinaria a aprender o palhaço e a improvisação teatral. A educação e o palhaço e o teatro. O teatro e a educação e a improvisação teatral. Sim, estava decidido.

vi. Experiências múltiplas.

Mas existem momentos em que a vida parece acelerar e tornar-se mais dinâmica. Nesses momentos é difícil ter a real noção do que se passa. O fluxo é intenso, novas linhas são traçadas e aberturas propostas sem que haja muito tempo para escolhas. Confusão. O fluxo de possibilidades torna-se avassalador, gera-se uma cartografia intensiva que exige um entregar-se, simplesmente. É uma cascata de acontecimentos sem precedentes. A capacidade de reflexão é abalada, não há tempo nem espaço para decisões pensadas, mas um simples entregar-se ao espaço-tempo. Ou não... Esse momento, para ele, aconteceu. Quando estava decidido a viver de e pela arte e a conseguir fazer os dois medos tornarem-se um só em caminhada; mãos dadas, peito em riste e avante, uma ligação e uma página na internet iniciaram esse momento. Algum tempo antes havia prestado um concurso para professor de educação ambiental do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina (IFSC) e a seleção para o doutorado em educação na Universidade Federal de santa Catarina (UFSC), pesquisando aquilo que o havia seduzido intensamente. Prestou ambos de forma despretensiosa. Contra as expectativas, foi aprovado em ambos. Na página da internet da UFSC ficou sabendo do doutorado. Ficou feliz. Na ligação recebida ficou sabendo do concurso. "*Gostaríamos de saber se ainda tem interessa, mas a vaga disponível não é na educação ambiental, mas sim na biologia*". Ficou apreensivo. Retornar à biologia? Ainda mais em uma escola técnica? Já se imaginava ter fechado aquela porta em sua vida. A biologia foi passagem, havia frutificado de outra forma.

Enfim, um fluxo de possibilidades avassalador. Mudar de cidade, e o teatro? As aulas na Universidade, voltar à biologia? Viver de e pela arte, iniciar o doutorado? Não conseguia pensar em todos aqueles caminhos e entregou-se. Aceitou a proposta da vida. Entregou-se. Tornou-se doutorando do curso de pós graduação em educação da Universidade Federal de Santa Catarina e professor de biologia do ensino médio técnico do Instituto Federal de Santa Catarina e. Viver de arte? Viver de educação? Viver de ensinar. Viver de aprender. As experiências anteriores deixam mais evidente nessa nova fase, nas aulas de biologia que ministra, nas aulas do doutorado que assiste, a força daquilo que o teatro lhe trouxe: a improvisação teatral e o

palhaço. Não consegue adormecer novamente esse pedaço. O teatro havia começado a existir, já despertara nervos, coração, desejos, dúvidas, despropósitos e diferenças. E ele começa então a viver aquilo que é base da improvisação teatral, na sua educação. Na educação que ele faz, na sua biologia. No ensinar a aprender, na sedução. E nisso se questiona, será que não?

Não é a improvisação teatral, também, um processo formativo? Nesse caso, ele não poderia discutir a improvisação no ensinar a aprender, partindo do **seu** ensinar a aprender? Pois novamente, o que ele desejava para o caminho formal da educação era condição de existência para a improvisação teatral e o palhaço do não caminho formal que ele já havia experienciado. Ensinava a aprender a biologia de forma improvisada: lá estava a improvisação. Ensinava a aprender a improvisação e o palhaço de forma improvisada: lá estava a improvisação. Em ambos os casos, o que se geralmente produzia eram momentos alegres. Amplamente formativos e potentes - por mais que em algumas situações ele sequer soubesse a razão dessa potência formativa e alegre. Por outro lado, ele quase não percebia essa mesma potência na forma como o aprender era ensinado pela educação formal, principalmente na escola - agora que a acompanhava e vivenciava de perto e de dentro. Pelo contrário, frequentemente percebia a falta de sentido. O questionamento escorria de diferentes formas. Estaria ele equivocado com o que havia entendido sobre o aprender, o ensinar e o ensinar a aprender? Estaria sendo superficial em suas considerações e nas aulas em que movimentava os elementos da improvisação? Ou realmente contribuía positivamente quando propunha ativar esses caminhos um tanto experimentais e distantes daqueles já cristalizados como padrões no ensinar a aprender da educação formal?

O doutorado trouxe novas perspectivas e aprenderes que tornaram esse incômodo ainda mais vivo e pulsante na construção de sua pesquisa. Pois agora ele havia entendido que a pesquisa e sua escrita definitivamente já não precisam ser distantes e recalcadas como uma vez, na biologia, havia conhecido, - a linguagem não é neutra! Repetindo, não é neutra! (BARTHES, 2004, p.10). Havia aprendido que a pesquisa pode constituir um Texto, no qual cabe trabalhar nas palavras - que não são instrumentos, mas estruturas, nas quais aquele que escreve deve perder-se (BARTHES, 2007b, p.32). Também

descobriu que o Texto enquanto pesquisa, pode constituir não uma escrita, mas uma escritura que engaja e não traça roteiros, mas linhas de fuga, insuficiências, ficções e propõe-se a constantes derivas. E, além disso, que a escritura enquanto desejo, pode criar uma metodologia. Nela, ele pode jogar com seus pedaços, inventar e inverter seus valores. (Des)loucar-se. Ficcionar suas experiências e improvisar a discussão do seu ensinar a aprender improvisado. Fornecer estatuto de cidadania ao não formal do teatro, no formal e institucional da pesquisa e educação, afinal, tudo é texto e o texto se constitui como uma linguagem. E é nesse momento, em que a educação se torna desejo; a improvisação, linguagem; a ciência, ficção; a pesquisa, Texto e o Texto, escritura, que também o **ele**, se torna **eu** e pode fazer do incômodo acima um valor. Aceitá-lo como uma proposta de jogo. Um jogo verdadeiro e potente, que movimenta experiências, ficções e vontades e me faz dizer que sim! É possível iniciar uma pesquisa improvisando!

Escritura experimental dos encontros indeterminados

> Só se escreve com intensidade se vivemos intensamente. Não se trata de viver sentimentos mas de ser vivido por sentimentos. A escola muitas vezes nos "aconselha" a olhar o mundo através de uma só janela. E a acreditarmos que só é verdade aquilo que for sujeito ao veredicto da ciência.assim fechamos a nossa disponibilidade para outras verdades. Ficamos mais pobres, mais centrados no nosso isolamento (COUTO, 2005, p. 49).

i. Nas profundezes de nossos olhares

Aquele fim de tarde estava agradável para caminhar pela calçada que recebia ao seu lado a carícia suave do mar sussurrando serenamente. Era uma avenida tranquila que tangenciava a praia e servia para passeios despropositados, percursos esportivos e devaneios poéticos, dada a beleza que emoldurava a vista das montanhas vestidas de oceano ao fundo da baía. Eu caminhava tranquilamente e acredito que não era o único que pensava daquela forma, pois muitas pessoas faziam o mesmo, contemplando o por do sol. Enquanto cruzava por corpos desconhecidos a ir e vir pelo largo passeio, fui tomado de assalto por um pensamento: "o que define um encontro?". Esse pensamento sugeriu-se despropositado ao perceber que as pessoas cruzavam-se umas com as outras e comigo em um fluxo constante. Algumas movimentavam um grande fluxo de ar, pois estavam mais velozes, outras pareciam caminhar em câmera lenta. Algumas vezes, além dos corpos, também os olhos cruzavam-se silenciosos. Pareciam buscar algo nas profundezas uns dos outros. Por vezes, rapidamente percebiam que aquilo que se buscava não estava naqueles olhos fitados. Em outras, os olhos demoravam-se mais, em uma checagem mais íntima e minuciosa, mas parece que o movimento do corpo era mais forte e, ao não ser mais possível manter o encontro visual pela força dos passos que continuam percorrendo a caminhada, os olhares abandonavam-se. Em nenhuma das vezes o encontro foi intenso a ponto de fazer dois daqueles corpos que se cruzavam, pararem e aprofundarem a relação.

Continuei a caminhar tranquilamente, mas agora estava, junto com a caminhada, realizando um experimento. A cada par de olhos que eu percebia vindo em minha direção, direcionava um olhar certeiro e profundo. Esperando uma reação, algo que me indicasse que aqueles olhos haviam percebido meu olhar e haviam sido afetados por ele. Cruzei vários olhares insistindo nessa atitude. Por vezes percebi que o contato quase se estabelecia. Um rapaz apressado vinha na minha direção correndo e pareceu seguir-me com seus olhos corredores. Ele deveria treinar de forma disciplinada, pois seus passos eram definidos, exatos e pisavam medidas repetitivas. Ele aproximou-se de mim mais rapidamente, dada sua velocidade. Eu seguia fitando-o nos olhos quase hipnotizado por seus passos convictos e definidos. Seus passos aproximaram-se mais e eu segui no enlace de seus olhos. Quase face a face, percebi que seus olhos contavam os passos e nada além disso. Um encontro frustrado. Logo depois foi uma senhora. Passeava lentamente como se o tempo já tivesse, para ela, outra fluidez. Trazia como companheiro um pequeno cachorro que arfava e parecia, ele também, colecionar várias voltas em torno do sol. A senhora desde longe me pareceu simpática, embora nostálgica. Enquanto avançava em sua direção com meus olhos fitados nos dela, imaginava se ela vivia sozinha com seu cachorro ou se tinha alguém. De quais encontros ela teria saudades? Quando voltasse à sua casa com seu cachorro arfante após a caminhada, encontraria alguém? Ou somente o som silencioso de uma casa vazia? Quando ela chegou mais perto, percebi que seus olhos, embora estivessem olhando-me, não estavam de fato. Eles transpassavam-me, assim como ela. Percebi que ela olhava para sua nostalgia e seus olhos não viam nada para fora de seu corpo. Outro encontro frustrado. Continuei passando por diversos olhos, mas nenhum deles expressava muito além do que um breve cruzar vazio. Eu já estava desistindo quando um senhor mais idoso e altivo vinha em minha direção. Percebi que ele caminhava com convicção e logo passei a fitar seus olhos castanhos despejados em um rosto marcado por rugas e certa imponência. Ele estava um pouco longe, uns quinze passos, acredito. Permaneci na minha atitude e fomos nos aproximando aos poucos. Comecei a sentir-me desconfortável quando percebi que ele havia percebido há tempos minha atitude e silenciosamente também me fitava enquanto caminhava em minha

direção. Já estávamos há apenas seis passos de diferença quando pensei em desistir. Já havia percebido que meu experimento tinha tido sucesso, mas agora que a possibilidade do encontro se me apresentava claramente, eu titubeava e pensava como seria ridículo mencionar a ele a razão daquela atitude. Agora se tornava óbvio a razão pela qual os corpos caminham frequentemente sem uma atenção constante em direção aos outros corpos. Certamente quando se expressa uma atenção e uma possibilidade de encontro, há algo mais nessa atitude. Uma afetação[8] algo que nos faz ser tragado e de onde saímos já outro, justamente pelo entrelaçamento que o encontro provoca. O fato de aquele senhor vir em minha direção com seus olhos presos aos meus me empurrava para um lugar desconhecido. O que poderia haver nas profundezas de nossos olhares que se cruzavam pela primeira vez - completos desconhecidos?

Ao zerar o número de passos entre nós, pude perceber que o encontro havia ocorrido. Aquele senhor estava silenciosamente parado em minha frente com seus olhos fixos nos meus. Curiosamente eu também parei. Prostrei-me frente aos olhos dele e permaneci em silêncio absoluto, embora meu corpo estivesse internamente em um grito intenso de curiosidade, vergonha, e, ingenuamente, com uma vontade de expressar toda a explosão de sensações que aquele momento trazia. Permanecemos assim por algum tempo. Respirando e sentindo o silêncio que vazava dos olhos e dos corpos frente a frente. Quem falou primeiro foi ele, quando eu quase já não aguentava aquela situação curiosa, estranha e constrangedora:

---

[8] Deleuze pensa o os afetos como forças que nos atravessam a partir da arte. A arte é um bloco de sensações compostas por *perceptos* e *afectos*. Ela não traz sensações ou percepções inscritas, pois os *afectos* e *perceptos* não são de ordem interior, não estão no sujeito ou no objeto, mas se sugerem no encontro, no atravessamento. A partir do atravessamento tornamo-nos outra coisa: "Não estamos no mundo. Tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo." (DELEUZE, 2010, p.200). Os afetos são o próprio movimento de variação. O que está no caminho, no *entre*. "O afeto é uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas atingissem um ponto (embora no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação" (*Ibidem*, p.205).

> Começamos pelo silêncio, pois a palavra ignora, na maioria das vezes, as raízes de onde saiu, e é desejável que, desde o princípio, os alunos se coloquem no âmbito da ingenuidade, da inocência e da curiosidade. Em todas as relações humanas, aparecem duas grandes zonas silenciosas: antes e depois da palavra. Antes, ainda não falamos, encontramo-nos num estado de pudor, que permite à palavra nascer do silêncio, a ser mais forte, portanto, evitando o discurso, o explicativo. O trabalho sobre a natureza humana, nessas situações silenciosas, permite encontrar os momentos em que a palavra ainda não existe. O outro silêncio é o do depois, quando não há mais nada a dizer. Este nos interessa menos! (LECOQ, 2010, p.60)

Essa primeira fala dele foi muito significativa para mim. Meu pensamento se espaçou no tempo e.... blablablablablablablablablablablablablabla!!! Só consegui pensar no quanto falamos. O quanto se fala sem que se pense no que se fala, sem que saiba a raiz de onde a palavra saiu. O quanto existe de palavra que já nasce morta. Fez-me lembrar também de uma conversa sobre como a relação com o outro se estabelece, inicialmente no silêncio, na relação silenciosa com o outro. Antes que se compreenda a relação da fala, é fundamental a escuta silenciosa do outro (MERLEAU-PONTY, 2012). Silenciosamente também Mia Couto apareceu em mim através de um de seus personagens. Quando pensei no quanto falamos, tive vontade de ser Mwanito o menino do romance *Antes de nascer o mundo.* Ele diz que nasceu para estar calado.

> Minha única vocação é o silêncio. Foi meu pai que me explicou: tenho inclinação para não falar, um talento para apurar silêncios. Escrevo bem, silêncios, no plural. Sim, porque não há um único silêncio. E todo silêncio é música em estado de gravidez (COUTO, 2009, p.13).

Quantos de nós têm verdadeira inclinação para o silêncio e, consequentemente, para a escuta? Quase instintivamente pensei na

educação e no quanto ela tenta, a todo custo, ser explicativa, discursiva e não se deixa silenciar para tentar escutar e relacionar-se *com*. O silêncio não tem valor. Todos precisam de fato, falar, ter uma opinião. Ter um saber e expressá-lo:

> Para nós, a opinião, como a informação, converteu-se em um imperativo. Em nossa arrogância, passamos a vida opinando sobre qualquer coisa sobre que nos sentimos informados. E se alguém não tem opinião, se não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresente, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. E pensa que tem de ter uma opinião. Depois da informação, vem a opinião. No entanto, a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça (LARROSA, 2002, p.22).

Realmente aquele encontro que havia começado de forma despropositada, como um improviso, começava a frutificar para além da banalidade de uma brincadeira. Aquele senhor havia me cativado com seu olhar, seu silêncio e sua palavra. Eu queria saber mais! De que alunos ele falava? Que escola seria essa que tem como base da sua pedagogia o silêncio? Certamente não seria o mesmo tipo de escola como a que eu trabalhava. Eu queria saber mais, conhecer e entender mais. E depois do silêncio? O que viria? Havia algo mais? Ele já havia me cativado eu já estava com ele. Foi então que, após sua fala sobre o silêncio e o turbilhão de pensamentos que se passaram em lapso de tempo, sem dizer nada, somente indiquei com um gesto um banco sob uma frondosa árvore que estava ao nosso lado e convide-o a sentar-se. Ele esboçou um leve sorriso e assentiu com a cabeça. Havia serenidade naquele sorriso e isso cativou-me. Algo, que eu ainda não entendia bem, me fazia percebê-lo como alguém em quem eu poderia confiar. Descruzando nossos olhares, que desde aqueles quinze passos de distância permaneciam unidos, nos dirigimos, caminhando decididamente, àquele banco no qual iria se desenrolar uma bela conversa.

Figura-instante 1 – Na profundeza de nossos olhares

ii. Encontro com Jacques LECOQ

Após sentar ainda em silêncio, eu já não cabia mais em minha ansiedade e sem muito refletir tomei fôlego para inundar aquele senhor com todas as perguntas que já corriam pelas esquinas de meus pensamentos. Mas antes que eu pudesse devolver aquele fôlego para ele recheado de palavras, foi ele quem novamente quebrou o silêncio.

> Um processo teatral criativo que tenha por base uma pedagogia teatral que possa evidenciar as linguagens presentes no corpo do ator, pois o movimento trazido pelo corpo humano é nosso guia na viagem que vai da vida ao teatro. E o que alimenta a perspectiva da criação é a improvisação a partir de exercícios. (LECOQ, 2010, p.43).

Já evidenciando minha curiosidade que se exteriorizava em meu corpo e nos gestos desse ao sentarmo-nos, antes que eu pudesse perguntar qualquer coisa foram essas as palavras que ele disse. Puxa... Quantas coisas interessantes nessa simples frase. A criação, o corpo e, sobretudo a improvisação! Eram coisas que me motivavam muito ultimamente. Eu quis saber mais sobre aquela pedagogia teatral tão interessante e a primeira coisa que lhe perguntei foi sobre a improvisação. Como ela se processava? Que relação tinha com o corpo, com a criação e com a pedagogia que ele propunha?

O professor (pois decidi nesse breve tempo que deveria remeter-me a ele dessa forma) logo começou a me explicar todos os aspectos daquela grande proposta pedagógica que ele havia sistematizado. Ao perceber meu interesse pela improvisação, ele logo me alertou sobre a importância de diferenciar a *expressão* da *criação,* pois quem expressa não necessariamente está criando. Ao que pude perceber ele tomou criação como sinônimo de improvisação, o que para mim fez muito sentido, principalmente tendo por base a filosofia da diferença, pois

> "o ato de criação sendo uma singularidade, uma diferença, uma criação de possibilidades, deve ser distinguido de seu processo de efetuação (de repetição e propagação pela imitação) que faz dessa diferença uma quantidade social" (LAZZARATO, 2008, p.45).

Quando o professor continuou, o sentido se fez ainda maior: "No ato de expressão, interpreta-se para si mesmo, mais do que para o público" enquanto que em um processo de criação "o objeto criado não pertence mais a seu criador" (LECOQ, 2010, p.45), envolve o público. E novamente meu pensamento se encheu de pequenas explosões - mas será possível que tudo eu remeteria à educação? Enfim, pensei

Figura-instante 2 - Wearing Architecture (Alex Kaiser)[10]

[10] As ilustrações que acompanham essas dissecações são todas de autoria de Alex Kaiser. Arquiteto e ilustrador inglês. Mais sobre seu trabalho pode ser visto em: <http://apkconcepts.wordpress.com/> e também em: <http://alexkaiser.deviantart.com/>

novamente que se cria pouco em educação e se expressa muito, muitíssimo. Interpreta-se quase que exclusivamente para si mesmo, para seu ego, seu prazer ególatra. Enfim...

O professor continuava entre meus pequenos devaneios de pensamento e dizia que a improvisação na sua proposta pedagógica, não se interessava pelo mundo de dentro, mas sim pelo de fora. Ele dizia que o "eu" era demais e que era preciso "ver como os seres e as coisas se movimentam e como elas se refletem em nós" (LECOQ, 2010, p.45). Nessa relação, naturalmente a pessoa se revela e eu lembrei-me de como gostava de observar as coisas. As pessoas caminhando na rua, seus trejeitos, os pequenos detalhes que explodem aos nossos olhos, todos extremamente exigentes chamando nossa atenção. Lembrei-me de como gostava de olhar as cores do céu, o formato das nuvens, a maneira única como o vento derruba as folhas das árvores, e fiquei feliz. Quando mencionei isso ao professor, ele me respondeu que esse olhar é importante e mais, que perceber o movimento próprio das coisas é fundamental, "pois toda organização viva provém do movimento; uma subida, uma descida, um ritmo" (LECOQ, 2010, p.48). Ficou claro que sua pedagogia tem por base o movimento e que perceber isso faz parte da formação que ele propõe. Dessa forma,

> qualquer um pode dar um tema de

Confesso que estou ansioso.

A ideia de escrever simplesmente, sem ter elaborado nada anteriormente assusta. Parece que me faz ir até os espaços mais obscuros que guardo dentro de mim e que ao me aproximar, dirão que na verdade quem me preenche é o vazio.

> improvisação, o problema é saber o que se dirá depois! Não se trata de transmitir um saber automático, mas de tentar compreender junto, de encontrar entre o aluno e o professor um ponto mais alto, que faça com que o professor diga a seus alunos coisas que nunca poderia ter dito sem eles e, nos alunos, suscite, por meio da vontade, da curiosidade, um conhecimento. (LECOQ, 2010*,* p.49)

Ah... educação! Porque partistes de mim e da escola? E novamente meu pensamento recaía na educação. Eu, como professor, estava maravilhado em escutar aquele senhor falar sobre como construía a relação pedagógica com seus alunos. Como ele entendia que é fundamental que exista uma troca! Que o professor encontra, *com* os estudantes, a possibilidade de dizer coisas, pensar coisas que nunca pensaria fora daquele contexto. Isso me fazia também lembrar o conceito de dispositivo, em que um conjunto de fatores, regras, regimes de enunciação, modos de subjetivação, constituem um sofisticado aparato que possibilita que surjam, nele e através dele, acontecimentos potentes (FOUCAULT, 2007). Lembrei-me também do acontecimento. A aula como acontecimento traz essa dimensão da criação de novos possíveis e o estabelecimento de sua atualização. Novos possíveis e sua atualização na relação *com* os estudantes.

Quantos disparos em um simples diálogo! Quantas relações,

Mas eu avanço.
→→→→→→→→→→→
→→→→→→→→
↓

Nesse momento sentado na sala da Assessoria de Química e Biologia no IFSC. Em uma das muitas janelas entre um afazer e outro, me proponho a iniciar a escrita e já a iniciei. O sinal que soa me faz lembrar que estou em uma escola, com os tempos marcados e

entendimentos e conexões estabelecidas... Eu aprendia com gosto em uma conversa tão natural... Enquanto eu devaneava, o professor certamente percebia meu encanto com a descrição de seu curso, pois continuava me contando. Quando novamente me dei conta, ele dizia que a construção desse conhecimento com os alunos, exige que eles tenham, além de ideias e opiniões, a dimensão de como essas ideias e opiniões se ancoram no real, em uma ideia que surge no real. E é por isso que o professor considerava fundamental voltar sempre "à observação das coisas, ao mais próximo possível da natureza e da realidade humana [...], pois a partir de uma referência reconhecida, que tende à neutralidade, os alunos encontram sua própria posição." (LECOQ, 2010, p.49). Isso me levava a lembrar da descrição fenomenológica em sua busca por aproximar-se da essência das coisas através da percepção primordial. Era exatamente essa atitude que o professor tentava construir com seus alunos. Lembro-me de Merleau-Ponty falando sobre Cézanne e como ele se apropriava desse mundo primordial, fundo onde se ancora a base de toda percepção das coisas.

> Percebemos coisas, entendemo-nos sobre elas, estamos enraizados nelas, e é sobre essa base de 'natureza' que construímos ciências. Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar, e por isso seus quadros dão a impressão

cronometrados. Assim como o tempo da escrita, o tempo das janelas entre aulas, o tempo de reflexão, o tempo do corpo.
Todos esses tempos parecem me oprimir e me distanciar do presente. Ele me escapa constantemente em meio a tantos sinais sonoros, aulas, reuniões, entardeceres e amanheceres.

Qual o meu tempo?

Qual o tempo de meu corpo

nessestempostão

> da natureza em sua origem, enquanto as fotografias das mesmas paisagens sugerem os trabalhos dos homens, suas comodidades, sua presença iminente. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.128)

Aquilo me tocou profundamente. Levantei os olhos em direção ao fluxo de tudo que me rodeava. Impossível apreender a totalidade, mas sentia-me imerso naquele exato momento. Sentia a brisa escorrendo do mar e movimentando as folhas da frondosa árvore que era inundada por réstias multicoloridas de um poente sol. Os sons de pessoas passando apressadas, rindo, conversando, ofegando sobrepunham-se a alguns latidos orquestrados por louvores passarinhais que cantavam ininterruptos... Com muita naturalidade vazava-me dos lábios que sinto uma leveza muito grande quando penso fenomenologicamente. Ao ouvir aquela minha fala suspirante, o professor me disse que também se sentia pleno com essa ideia de neutralidade que é base para a criação, mas lembrou-me que junto a isso ele também considera o erro fundamental. É o erro - não o catastrófico que pode levar à destruição, mas o erro pequeno, pontual - que permite à vida continuar, orienta a sucessão das coisas. Ele dizia que o erro é fundamental em sua pedagogia! Sempre leva a criações fantásticas, pois a neutralidade absoluta é o repouso, e o repouso é a morte. Então, para que não haja morte, o erro é fundamental (LECOQ, 2010). E

precisos e definidos?

Essas perguntas, embora complexas, acompanham-me constantemente. O tempo da escrita também escorre e vaza pela folha desse caderno velozmente.......................
....
....
....
....
....

....
....
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
...As letras parecem

novamente eu pensava, relacionava coisas e percebia o quanto matamos as coisas ao exigir delas a neutralidade, o sucesso, a perfeição. O quanto impedimos que as coisas retirem sua potência do próprio erro. Essa ideia passava novamente pela educação (e pelas correções de provas em que o erro diminui a nota e o acerto a aumenta. Que falácia, pois depois de corrigidas as provas, é a partir dos erros dos alunos que o professor retoma o trabalho - ou ao menos deveria retornar), mas me levava ainda mais longe. Jogava-me no navio HMS Beagle, em 1831 junto a Charles Darwin. Com ele eu viajava ao redor do mundo. Conhecia diferentes culturas, diversas ilhas paradisíacas, mergulhava em meio à floresta tropical e participava das descobertas que viriam a embasar, alguns anos depois, a publicação do manuscrito de *A Origem das espécies*. Esse passeio histórico me traz novamente ao presente pensando no neodarwinismo, que se baseia na teoria evolutiva proposta por Darwin, somado aos novos conhecimentos da genética. Pensando na genética, lembro que a mutação genética é considerada um dos principais motores evolutivos. Justamente a mutação, o erro que ocorre nas moléculas de DNA, é uma das bases da evolução biológica ao permitir que os organismos apresentem modificações que os faça ter mais ou menos sucesso em relação ao meio em que vivem. Nessa digressão biológica Mia Couto

encontrar-se nesse tempo e cristalizam-se em um movimento definitivo. Parece ter

lógica?

Definitivamente eu não sei, mas tampouco importa. Meu braço dói, sinto meu corpo em meio a essas letras escorridas. Ele está sereno, a ansiedade diminuiu. Eu estive presente. Nessa escrita.

Agora.

também surgiu para me falar sobre o erro e fazer coro com meu pensamento:

> Temos medo de errar. Esse medo leva à proibição de experimentar outros caminhos, sufocados pelo cientificamente correcto, pelo estatisticamente provado, pelo laboratorialmente certificado. Deveríamos ser nós, biólogos, a mostrar que o erro é um dos principais motores da evolução. A mutação é um erro criativo que funciona, um erro que fabrica a diversidade (COUTO, 2005, p.122).

O erro como fundamento da vida. O erro como fundamento da arte. O mesmo erro que o professor valorizava em sua bela pedagogia. Ah, que maravilha! O acaso da improvisação do teatro, no encontro com o professor pelo olhar silencioso. E o acaso da improvisação da vida, na biologia viva do erro.

Mas eu gostaria de saber mais sobre como ele construía o processo de trabalho com base na improvisação. Estava ansioso por entender minuciosamente aquele processo. Muito cordialmente, o professor passou a explicar-me precisamente os mecanismos de sua pedagogia teatral baseada na improvisação, no movimento e na criação. Inicialmente ele me disse diferenciar duas dimensões diferentes na abordagem da improvisação: a reinterpretação, que ele considerava o ato de representar um

Segunda dissecação. Do jogo das partes de um corpo em jogo ao corpo-jogo

Hoje a tônica é o corpo.

Depois de muuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuito tempo,

fato, da forma mais simples e direta possível, sem exageros, sem preocupar-se com o público. E mais tarde, a interpretação que já se constituía na dimensão teatral, envolvendo a lógica de criação do ator, pois "consciente da dimensão teatral [ele] dá um ritmo, uma medida, uma duração, um espaço, uma forma à sua improvisação" (LECOQ, 2010, p.59). Bom, ele me dizia que é a partir dessa relação é que se inicia a pesquisa da improvisação, inicialmente com temas, como por exemplo, a espera. Nela, ele tenta fazer os alunos silenciosamente perceberem a relação interpretativa nos olhares. No olhar e ser olhado enquanto se espera. Seja uma fila de banco, uma entrevista de emprego, ou qualquer outra situação. Pois na vida esperamos o tempo todo. Então, tentar recuperar essa dimensão de observação da vida e dos contatos que ela proporciona é importante. Nesse momento ele me disse que o fato de estarmos agora conversando, tinha relação com isso. Ele me percebeu olhando-o em silêncio e a partir daí o que se estabeleceu entre nós foi um jogo vivo e orgânico, pois isso também é importante. A improvisação precisa ser viva, orgânica! Para tanto é fundamental diferenciar o andamento e o ritmo.

> O andamento é geométrico, o ritmo é orgânico. O andamento pode ser

volto a tonificar o corpo e, após isso, escrever. Rapidamente sinto a musculatura acionada, tensa e intensa. Todo o corpo ativo, em movimento e ajo[11]. Logo minha cabeça é destacada do corpo. Seguro-a nas mãos e balanço-a em uma dança monstruosa. Eis meu outro. Retirado assim facilmente, pelas minhas próprias mãos e exposto em minha frente. Uma cabeça que é minha. Destacada de meu corpo e ainda viva. Olho para ela, para meus olhos e inevitavelmente adoto uma postura enfrentativa. Quero que minha cabeça decepada fale.

Fala! Fala!

[11] Quando falo em ação durante as dissecações, estou me referindo à ação que surge a partir do impulso da escrita. Esta ação não se refere à um conceito específico, por exemplo, referente à ação dramática.

> definido, enquanto o ritmo é muito difícil de ser apreendido. O ritmo é a resposta a um elemento vivo. Pode ser uma espera, ou uma ação. Entrar no ritmo significa entrar exatamente no grande motor da vida. O ritmo está no fundo das coisas, como um mistério. (LECOQ, 2010*, p.64)*

E novamente eu me percebia biólogo, pensando que na vida tudo segue ritmos precisos. A batida do coração, o movimento rítmico dos membros enquanto nos movimentamos, o ritmo da liberação hormonal, das estações do ano, da sucessão ecológica, do crescimento dos seres, das asas de um pássaro... Ritmos, ritmos ritmos. A vida nunca deixa de ser ritmada, mesmo quando cessa. É um ritmo preciso que define o apodrecimento da matéria e sua reentrada no fluxo da vida. Do "eu biológico", preenchido pela ritmicidade orgânica, eu deslocava-me ao "eu professor", tendo que frequentemente responder a questões do tipo, "*como está o andamento do conteúdo?",* ou ainda "*precisamos atentar para o andamento do semestre*". Que organicidade rítmica ainda haveria na educação que eu fazia? - buscava chafurdar em minha cabeça. Não fui muito longe, pois enquanto eu tentava dar conta daquela questão, o professor me falou algo essencial "fique quieto, jogue, e o teatro surgirá" (LECOQ, 2010, p.68). Num átimo silenciei mentalmente para que talvez o teatro pudesse surgir e me responder às questões que eu me havia feito. Percebendo que talvez aquele

Eu ordeno. Mas por quê? Qual a razão dessa ordem tão desesperada? Onde está minha fala para que eu a exija de uma cabeça decepada? E mais, que fala é essa que eu exijo dela? Exigo, exijo... É com g ou com j? Com j de jogo. É a fala do jogo. Jogo com a minha cabeça decepada e quero que ela jogue comigo. Um jogo que engendra corpo e mente. Jogo que é múltiplo em sua unidade. O corpo em jogo. O corpo-jogo. Mas qual é o jogo do corpo?
Eis a verdadeira questão!

Qual o jogo de meu corpo?

J
J
J
J
J
J
J
J
J
O
O
O

silenciamento me exigisse muito para o momento, o professor começou a manipular lenta e cuidadosamente uma maletinha que trazia no colo. Era uma maletinha antiga, retangular e muito experiente. Deveria ter uns 45cm de comprimento e 25cm de largura. Recoberta de couro marrom, parecia já ter vivido muito e passado por muitas experiências junto ao professor, que a manipulava com muito cuidado e carinho. Passava o indicador de lado a lado retirando qualquer vestígio de poeira que pudesse empobrecê-la. Virava para um lado, para o outro, baforava sobre as dobradiças e as lustrava com a manga da camisa. Era minucioso. Eu já não sabia se ele havia esquecido completamente da minha presença ali, ou se interpretava aquela ação cenicamente para mim. O fato é que o professor entrou em uma relação pessoal e íntima com sua maletinha marrom. Embora eu estivesse achando aquilo curioso, não conseguia deixar de atentar para aquela ação, tão verdadeira e passional. Fosse o que fosse, era uma cena extremamente poética. Quando finalizou a inspeção ou o diálogo com a maleta, o professor novamente repousou-a no colo com muito cuidado e deslizou seus dedos para dois fechos metálicos que havia nela. Somente nesse momento fui assaltado pela curiosidade em saber o que havia lá dentro, tal a intensidade da relação entre os dois até então. Quando seus dedos manipularam os fechos fazendo a maletinha reclamar com um gemido

Jogo com ele um jogo infinito, mas pouco questiono que jogo é esse. E isso é perigoso. Há que jogar um jogo prazeroso, jogo verdadeiro. Jogo de limites ou jogo-limite.
Desejo saber qual o jogo-corpo de meu corpo. Jogo que separa suas partes como nos teatros anatômicos. Jogo que apresenta pedaços minuciosamente estudados e subtraídos de meu corpo.

de incômodo, eu percebi que o professor estava prestes a fazer uma autópsia ali mesmo. O que ele me mostrou foi o coraçãozinho da sua maleta, aquilo que o fazia ter tanto carinho por ela: uma máscara teatral. Era uma máscara neutra. Eu já havia visto algumas e elas me encantavam. A máscara neutra é uma máscara que busca neutralizar qualquer expressão da face. Aquela que agora eu observava, parecia imersa em uma neutralidade absoluta. Ela não sorria, não chorava, não expressava nada. Somente o molde de um rosto humano. O professor, repetindo a relação imersa em mistério e silêncio que teve com a maletinha, demoradamente namorou a máscara em silêncio, segurando-a entre seus dedos e olhando para ela fixamente. Depois de um tempo sussurrou para mim enquanto ainda a olhava com grande respeito: "o trabalho com a máscara neutra vem depois da interpretação silenciosa, mas, de fato, é o começo da viagem. A experiência me mostrou que com essas máscaras aconteciam coisas fundamentais, o que as tornou o ponto central da minha pedagogia." (LECOQ, 2010, p.68*)* A máscara logo me seduziu e passei a me sentir tranquilo e calmo, como deveria ser. Já que ela justamente servia para equilibrar o ator e orientar a sensação de neutralidade que precede à criação. O professor me explicava como a máscara tornou-se o centro de sua pedagogia ao proporcionar ao ator, a partir da improvisação, um estado de

Jogo das partes que se tornam todo em um corpo

ogado.

descoberta e de disponibilidade. E de como, além disso, ela permitia que se trabalhasse o corpo, já que retirava a ênfase do rosto, da expressividade facial que tanto nos escraviza. Logo me lembrei de um texto que dizia que "por sob a máscara, o meu rosto permanece impassível, inexpressivo, pois toda a expressão da máscara é, na realidade, dada pelo corpo" (FO, 2004, p.47). Pensei no trabalho com a máscara e me senti nu, completamente exposto e algo enojado com essa exposição minha a mim mesmo e aos outros. Pensei... Em que locais eu estaria com a máscara? Realmente, o trabalho com a máscara deve ser algo muito intenso. Agora eu entendia a relação do professor com a sua maletinha.

Aquele momento com a máscara havia deixado o professor ainda mais animado na conversa. Ele então pegou-me pelos braços, erguendo-os como se eu fosse um grande marionetes, enquanto enfatizava mais uma vez que a máscara possibilita que o corpo crie e trabalhe intensamente. Que ele improvise ganhando força e disponibilidade. Nisso me explicou duas propostas de trabalho para explorar o trabalho do corpo com a máscara. Eram temas de trabalho que relacionavam a máscara à natureza. Achei aquilo incrível. Novamente meu ser biólogo despertou. Quando criança - e ainda agora, já adulto - eu adorava estar em meio à natureza. Brincava pelos terrenos baldios, subia em árvores e explorava imaginariamente,

Terceira dissecação. Dos misteriosos fósseis das profundezas de si, ou os caminhos da superfície à profundidade

Hoje
é
novamente
pelo
corpo

que a escrita parece
querer brotar. Uma
coceira no rosto. O dedo
que vai decidido e certeiro
até o ponto que coça e em
"rrroc rrroc"

faz passar a sensação urgente que ali está. Isso me faz pensar.....??!!??!?!?!?.....:

quais as urgências de meu corpo enquanto vive?

Pois....

locais distantes e inabitados que se situavam logo ali, ao lado de minha casa. Quando o professor falou que um dos trabalhos fundamentais com a máscara era a *viagem elemental*, em que se faz um percurso corporal com a máscara, passando por praias, florestas densas, montanhas e desertos em todas situações limites que esses locais possibilitam, eu imediatamente me lancei à viagem. O objetivo dessa proposta era pedagógico, como o professor lembrava: "essas improvisações em situação-limite levam os alunos a viver situações pelas quais nunca passaram, a fazer movimentos muito difíceis que jamais realizariam em suas vidas, para que o corpo aja no limite dessas possibilidades, na urgência e no imaginário." (LECOQ, 2010, p.77), mas era inegável que ela apresentava uma riqueza imagética e lúdica, incrível - principalmente para uma "criança" como eu.

A outra proposta de trabalho era a identificação com os elementos da natureza, água, ar, terra e fogo. E nisso o professor se remeteu a um filósofo que se dedicou a pesquisar o imaginário relacionado a esses elementos.[9] A máscara permitia que o corpo estivesse calmo e disponível para aceitar melhor o fato de identificar-se com algo. Ele enfatizou que essa identificação não era uma identificação completa, mas interpretar o identificar-se. Percebi como essa proposta era interessante.

Quando é que essas urgências ganham voz e gritam?

Urgências...

Questionar sobre elas parece me fazer entrar em um espaço escondido que aqui dentro permanece esquecido... Quero chegar até ele, mas sair da superfície é tão difícil. Será que me falta vontade e força? Ora, porque fazer uma pergunta da qual já sei a resposta... Certamente falta força e vontade, pois ir fundo no corpo é difícil. Dói, machuca e mostra

[9] Cf. Gaston Bachelard 2001, 2002, 2003, 2008, 2012.

Logo me lembrei da dificuldade e insistência de toda uma tradição ambientalista em tentar fazer o ser humano perceber-se como parte da natureza. Aquela simples proposta de exercício teatral, extremamente poética e política, me parecia dar conta do recado muito mais facilmente. Era óbvio! Não significava "entender", raciocinar a relação com os elementos da natureza, mas sim vivenciá-la. Tornar-se ar, água, terra e fogo. O professor deu um exemplo em relação à água: "para identificar-se com a água, eles interpretam o mar, e também os rios, as poças, as gotas. Procuramos nos aproximar das dinâmicas da água, sob as formas, das mais suaves às mais violentas" (LECOQ, 2010, p.77). Devir-água, pois embora a proposta fosse tornar-se o elemento, o fato de tornar-se define um estado intermediário, instável em que se é e também não se é. Tornando-se continuamente outro, seja pelo aprofundamento ou pela superficialidade, o que subsiste é uma constante desterritorialização que torna esse corpo já múltiplo, potente em sua multiplicidade característica. Brinda-lhe da quase inaudita capacidade de variar de sua humanidade estática para um corpo que já não se caracteriza por ser. Está no entre-ser, na intensidade do instante.

> Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais

que somos feitos de camadas que, ao sobreporem-se, esmagam muitas sensações complexas. Ao escavar e trazê-las novamente à superfície, elas retornam como fósseis há tempos escondidos. Cheios de fissuras, quebras e alterações, mas ainda assim potentes para causar abalos à superfície.
Quando os primeiros fósseis surgiram, eles trouxeram importantes dados para que as teorias evolutivas se desenvolvessem no campo das ciências. Abalaram...
Quais abalos os fósseis que repousam em meu corpo serão capazes de trazer? Quero mesmo saber?

Hesitei...

Entre uma afirmação

.

e uma interrogação

?

> instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.55).

Devir-água escorrendo por pernas cachoeira balançando, por tórax gota encolhendo-se lentamente. Devir-ar rasgando a musculatura em vento sul raivoso, coreografando o pescoço em leve brisa. Devir-fogo crispando mãos em tremulação destruidora. Devir-terra firmando pés estáticos no solo. Realmente, a pedagogia do professor ensejava uma filosofia muito própria. Convulsiva e agregadora.

Isso demonstra que ainda meu corpo não sabe se realmente está disposto a explorar seu geológico subsolo. Mas se assim não for, como poderei acessar os dados corporais que me são importantes?

O professor ainda disse que o trabalho com os elementos da natureza é somente uma das possibilidades. Ela pode ser expandida para outras propostas como, por exemplo, uma árvore, um metal, papel ou coisas mais abstratas como cores, palavras, sons. Cada proposta traz um matiz interpretativo dinâmico que tem por base a improvisação, assenta-se no corpo e vai servir como material interpretativo sempre que o ator precisar dele.

> O principal resultado do trabalho de identificação são os traçados que se inscrevem no corpo de cada um, os circuitos físicos depositados no corpo, nos quais circulam paralelamente emoções dramáticas que, assim, encontram seu caminho para se expressar. Essas experiências que vão do silêncio e da imobilidade ao

> movimento máximo, passando por numerosas dinâmicas intermediárias, permanecem para sempre gravados no corpo do ator. [...] Pois, na verdade, a natureza é nossa primeira linguagem. E o corpo rememora! (LECOQ, 2010, p.81)

A maneira como ele descrevia todo o processo era imerso em uma poesia própria que fazia aquela descrição povoada de imagens e de uma vontade instantânea de atuar. Pensei que é exatamente isso que fazem os grandes professores. Instigam, povoam o conhecimento de imagens e potência. Seja no teatro ou em qualquer área. Quando resolvi falar, quase que pela primeira vez, para elogiar aquele mestre que me dava uma maravilhosa aula de forma despropositada, em um banco em meio a pessoas escorrendo para lá e para cá, foi ele quem mais uma vez me surpreendeu, ainda falando sobre a metodologia do trabalho com a máscara na improvisação:

> Quando os alunos fazem esse tipo de exercício, fico particularmente atento à qualidade dos movimentos que eles propõem. [...] o trabalho pedagógico consiste em chamar a atenção para os excessos de movimento, sem jamais indicar o que tem de ser feito. Devo deixar uma dúvida no ar: cabe aos alunos descobrir aquilo que o professor já sabe! O pedagogo, enfim, tem de questionar-se o tempo todo, encontrar o frescor e a inocência do olhar, a fim de evitar que qualquer clichê se imponha, por mínimo que seja.

A escrita do corpo. Faço-a! Movo meu corpo para escrever. Os músculos do braço me doem e movem-se vigorosamente. O restante parece repousar externamente, mas sinto meu coração bater, o ar entrar e sair e o sangue ser jogado pelos cantos.
Sim, a escrita do corpo se faz também pela superfície, ate que eu possa encontrar um local por onde iniciar

(LECOQ, 2010, p.85)

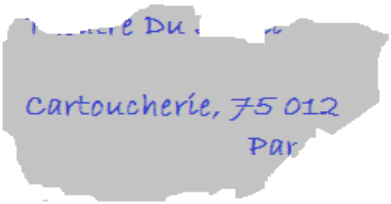
Percebi nesse seu comentário uma consideração tão intensa pelo ensinar a aprender que se refletia em minhas fibras mais internas e fazia diversas questões se embaralharem em meu pensamento. Comecei a pensar em como aquele senhor sentia prazer no que fazia e como cuidava daquele processo com todo o carinho e atenção. Relacionei isso ao meu trabalho enquanto professor. Eu também tentava de certa forma dar cor e cuidado ao meu trabalho, mas nem de longe chegava àquele ponto. Pensei também na improvisação e no quão generosa ela pode ser para aqueles que a experimentam. Quanto ela pode enriquecer e potencializar corpo, vida e pensamento nas vivências que permite. Também percebi que a condição essencial da improvisação é a fluidez e que justamente por essa característica, é praticamente impossível que, na vida daqueles que a experimentam, ela permaneça restrita aos espaços onde surgiu. Ela flui, escorre pelas pequenas frestas e sulcos, vindo pingar nas diversas dimensões da vida. Aquele senhor parecia exalar a improvisação e certamente muito do que ele construiu enquanto perspectiva de trabalho se baseava na experimentação da improvisação. Fiquei pensando em quantas vezes durante sua vida, até chegar aos seus cursos, ele não improvisara propostas de exercícios com base em estudos e vivências suas e

a.....busca.....
.....da.....
....
....
....
....
....
....
....
....
....
....
....
.. ..
.....
.....
....
....
....
....
....
....
....
....
....
....
....
.. ..
....
....
....
....
profundidade.

isso acabara se mostrando eficiente. Da mesma forma pensei em mim, na maneira como a improvisação, que havia surgido no ambiente exclusivo do teatro, havia vazado e tomado conta da minha vida em outros contextos. Minha experiência enquanto professor certamente trazia muito da vivência e prática da improvisação. Assim, muitas vezes eu me via criando propostas de ensino com a lógica "improvisacional": de acordo com circunstâncias e momentos específicos para, na sequência, manter isso como elemento de trabalho.

Quando eu percebi estava falando isso para o professor. Era meu corpo quem falava. Sentia nele as picadas do movimento interno gritando para sair e me levar à ação. Ele sorriu, aquiesceu de leve com a cabeça, como que aprovando o "trabalho", e levantou-se simplesmente. Em silêncio, com nossos olhos focados, da mesma forma que iniciou, aquele encontro se finalizava. O professor afastou-se, continuando sua caminhada. Eu fiquei observando aquele altivo senhor distanciar-se e desaparecer junto ao sol que agora baixava e ia esconder-se sob o mar calmo e espelhado. Quando ele sumiu, percebi que havia um papelzinho meio rasgado no banco. Havia algo anotado que parecia um código, mas não pude identificar pois faltavam algumas partes:

Figura-instante 3 – Stickmen (Alex Kaiser)



Teria o professor deixado cair aquele papel quando pegou a máscara para mostrar-me? Talvez já estivesse ali antes de chegarmos ao banco. Mas algo me dizia que o professor havia deixado aquele pequeno bilhete deliberadamente para que eu o encontrasse. Talvez tivesse percebido a vitalidade de meu interesse na improvisação e em toda a nossa conversa e tivesse deixado seu endereço? Quem sabe... O fato é que aquele pequeno papel me deixou intrigado. Voltei para casa pensando em toda aquela experiência. Sentia meu corpo mais pleno e calmo. Meus passos evidenciavam uma atenção aos movimentos e à forma como meu corpo respondia aos estímulos do ambiente e das pessoas que passavam. Percebia que minha caminhada era guiada por um ritmo intenso, baseado principalmente no encontro com o professor e a brilhante conversa-aula, além daquele papelzinho. Deixado ou esquecido...

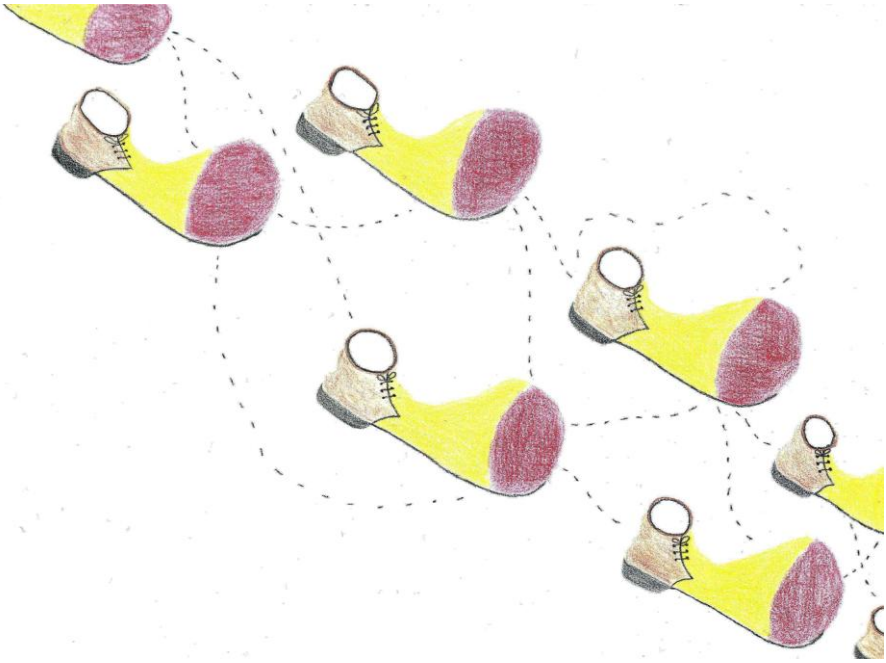


Figura-instante 4 – passos por descaminhos

iii. Letras intensas, insanas, desconexas

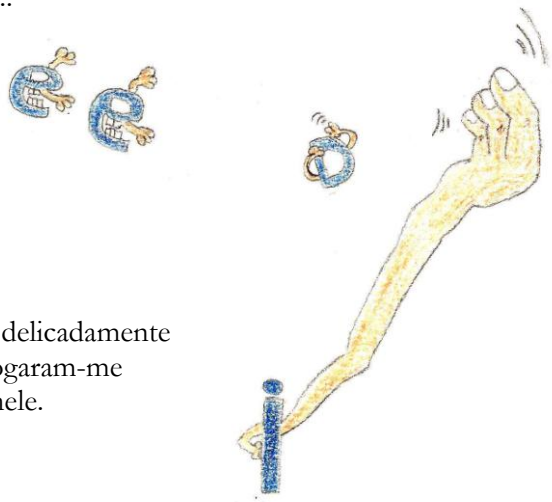
Chegando em casa não consegui fazer nada além de compulsivamente olhar aquelas letras e números obscuros traçados irregularmente à caneta no papelzinho rasgado:

e Du
Cartoucherie, 75012
Par

Seria um endereço? Meu ritmo mudara. Cada músculo de meu corpo era uma fruta murcha e pseudo apodrecida. Em outra ocasião isso bastaria para desmotivar-me, mas entendi que aquilo somente significava um novo estado e aceitei o jogo, era o mundo refletindo em mim pelas palavras do professor. Um endereço traça uma rota. Um caminho a seguir com o objetivo de chegar a um lugar específico. Mas naquele endereço não havia nada de específico, nem mesmo um objetivo. Eram somente letras unidas e jogadas ao acaso em um pedaço rasgado de papel. Deitei-me. Olhando para o pequeno papel, comecei a questionar. Talvez não fosse algo deixado pelo professor. Talvez um papel qualquer, abandonado por alguém que não precisasse mais daquele local. Um endereço que gostaria de ser esquecido, local de uma desilusão curada em um banco frente ao mar. Antes que essa ideia pudesse frutificar, algo começou a mudar. As letras começaram a passear pelo pequeno papel desfazendo aquelas palavras que, para mim, já significavam um endereço. Cada letra correu para um canto, formando um mapa de letras soltas.

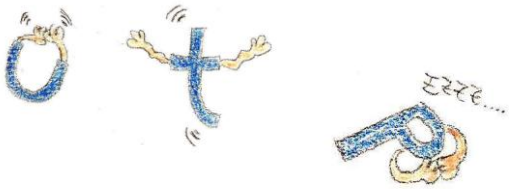
Uma cartografia intensiva sem rotas nem caminhos, apenas *intensidades letrais*. Letras intensas, insanas, desconexas.

Vestígios de qualquer significação. Aquelas letrinhas desencontradas puxaram-me para dentro do papel com suas mãozinhas gramaticais e...



...delicadamente jogaram-me nele.

Figura-instante 5 – letras insanas



Seria um sonho?

Não me permiti questionar,

mas somente vivenciar mais aquela experiência.

Meus olhos tornaram-se esbranquiçados no branco do papel e comecei a ouvir baixinho o som de uma voz que em eco foi se fazendo mais audível. … "Para a continuidade desse primeiro dia de aula, gostaria de dizer que 'Experenciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo. Dos três, o intuitivo, que é o mais vital para a situação de aprendizagem, é negligenciado'" (SPOLIN, 1987, p.1).

iv. Encontro com Viola SPOLIN

Fiquei curioso com aquela fala. Ela expressava justamente o que havia acontecido no meu dia e a atitude que eu estava tentando tomar naquele exato momento: eu gostaria de penetrar o ambiente daquele papel e experenciar o local para onde ele me levaria. Mas onde eu estava agora? Enquanto meus olhos readquiriam a capacidade de enxergar, comecei a perceber melhor aquele lugar. Não parecia, mas eu me sentia em um teatro, definitivamente. Era uma sala um tanto comprida, mas pouco larga. O chão, em sua maioria plano, apresentava um piso emborrachado, típico de salas em que ocorrem trabalhos artísticos. Em um dos lados, dois pequenos degraus delimitavam o que seria talvez uma plateia? Três níveis de arquibancadas almofadadas. Do outro lado apenas o piso, limpo, acabava em uma parede. Janelas nas laterais eram recobertas por cortinas amareladas e havia algo parecido a uma cabine de som por detrás de todas as arquibancadas. Sem saber como, eu havia chegado ali e sentava-me ao fundo, bem no canto de

Quarta dissecação. A linha vida que se tece, entretece e enternece entre o corpo, movimento e chão

Hoje ela me começa com um despertar.

uma das arquibancadas. Havia algumas pessoas na sala, sentadas em grupo, no piso emborrachado. Eram oito. Talvez nove. Todas descalças. As calças, em sua maioria pretas ou cinzas, camisetas brancas. Pareciam trajar um uniforme. Ou figurino. A voz que eu havia escutado, dirigia-se para aquele pequeno grupo e escorria da boca de uma senhora também sentada na arquibancada, mas nos níveis debaixo. Eu via seus cabelos encaracolados grisalhos e curtos. Ela parecia uma senhora despojada, trajando uma camisa larga e uma calça bem despropositada. Ainda não via seu rosto, mas não era necessário vê-lo, para perceber ser uma mulher serena e paciente, mas muito contundente e precisa, pois o grupo escutava-a atentamente. Os olhos vidrados nas palavras que saltavam daquela boca que eu ainda não identificara. Eu não estava entendendo muito bem o que aquilo significava, mas resolvi observar. Já estava curioso.

Experiência em todos os níveis com o ambiente? Novamente lembrei-me de Larrosa (2002) que também falava da experiência e de como ela nos é impossibilitada na vida acelerada, superficial e inchada de informações que vivemos. Larossa fala isso pensando em como a educação feita nas escolas deveria privilegiar o espaço para que ocorressem experiências, e acaba por fazer exatamente o contrário justamente pelos excessos - de informação, velocidade e trabalho. Era o primeiro dia de uma aula. Mas do

Em pé. Os pés firmes no chão. Cada parte do meu corpo, desde a base do pé até a ponta da cabeça, começa a despertar. Tudo parece tensionar-se em intensidade. Cada fibra muscular, cada espaço corporal se torna presente.

Nessa ação ainda estática o corpo começa a se movimentar. Não proponho nada. Ele impõe-se um movimento. Os braços-pincéis pintam o ar com leveza e precisão. É um movimento prazeroso. Quais movimentos são prazerosos cotidianamente?
Caminhar? Percebe-se o corpo-em-movimento ao caminhar, ao correr, ao sentar-se ou em um gesto, como acenar?
Nesse movimento que o corpo me propõe, há o prazer de seu deslocamento no espaço de suas variações de intensidade, tensão e deslocamento. Não há definição nem direcionamento, é simplesmente movimento.

que?

Após a fala dela, um breve silêncio. Realmente, entender a experiência como possibilidade de envolvimento com o ambiente em um nível tão profundo, exige no mínimo um pequeno espaço de introspecção... Resolvi aproveitar esse momento para descer e me unir ao grupo. Faria o papel de aluno atrasado ou sei lá o que. Na expectativa de que não me notassem como um completo estranho levantei-me. Imaginei que seria aquela a hora em que me perceberiam, mas não. Desesperado percebi que não me viam!! Enlouqueci? Morri? Já estava apavorado quando comecei a tocar e olhar meu corpo para checar se não estava invisível, transparente ou alguma coisa do gênero! Mas não, eu estava lá. Ou melhor, parecia estar, via e sentia meu corpo, embora ninguém ali se desse conta disso. Tentei chamar a atenção. Pulando pelas arquibancadas, desci em direção ao grupo, gritando e esperneando. Inútil... Nada os tirava o foco! Mas que brincadeira de mau gosto? Então resolvi radicalizar! Fui em direção às pessoas para tocá-las. Mais espanto! Elas também eram reais, carne e osso, matéria densa e quente. Sentia o suor grudando-lhes a pele e.... Nada! Pareciam não sentir meu toque! Eu estava paradoxalmente presente e ausente. Contraditoriamente visível e invisível. O que, naquele momento eu era, não estava inscrito naquele acontecimento. Que ótima novidade... Ao menos podia ver os olhos donos

Assim meu corpo vai pintando o espaço em seu movimento. A improvisação é pró-ação e ajo. Ajo em meu corpo aceitando e acatando suas propostas. Sou presente nele e generoso com suas intenções. A forma como, a partir do movimento, elementos surgem naturalmente é interessante. Inicialmente é um movimento. Simplesmente a ação física que o corpo institui: contrações, relaxamentos, explosão, contenção. Não há improvisação sem a presença do corpo em intensidade. Sou intenso enquanto movimentado pelo corpo, sou presente. É o presente que me constitui. O presente da movimentação. Não o futuro, nem o passado, mas o presente de posições, pequenas formas e deslocamentos em meu corpo.

Mas aos poucos o movimento, que antes só se constituía pelo corpo, ganha um elemento a mais. Aos poucos as formas, deslocamentos e

daquela voz e daqueles cabelos grisalhos encaracolados. Aproximei-me dela, que tampouco podia ver-me, e observei bem seu rosto. Já era uma senhora. Deveria ter entre 55 e 60 anos, mas exibia um rosto juvenil de ânimo revigorante. Os olhos infantis contrastavam um despojamento maroto com uma tranquilidade que somente muito conhecimento e confiança poderiam determinar. Era ela a dona daquela voz que dizia coisas sobre experenciar ser algo como envolver-se total e organicamente com o ambiente em vários níveis, desde o intelectual até o intuitivo... Aquela frase ainda reverberava em mim, afinal de contas eu me sentia completamente envolvido com o ambiente. Tão envolvido que estava prestes a desaparecer. Tornar-me ambiente. Organicizar-me ambiente. Meu envolvimento foi quebrado por uma moça em meio àquele grupo que a questionou: "mas Viola, isso é muito difícil! Somos educados pelos outros, o tempo todo, para entender tudo intelectualmente, nada intuitivamente! A senhora diz que ter uma experiência é algo individual que envolve mais do que somente o intelecto, pelo contrário, o mais importante é a intuição. É difícil, não acha?".

posições, vão determinando internamente algo que inicialmente não existia. Surgem sensações. Ainda são pequenas sensações internas que uma posição sugere. Serenidade, paz, raiva, medo, angústia, ressentimento, felicidade, preguiça. Pequenos momentos-sensações se estabelecem nos movimentos do corpo. Como eles surgem no movimento, são transitórios, fugidios, mas ao surgirem, levam o movimento para outro estado. O movimento passa a ter uma qualidade, uma cor que não vem somente dele, não é somente físico. Há algo mais.

Esse movimento-sensação torna-se mais intenso, encadeia novas possibilidades, estabelece uma partitura[12] em

[12] Embora teatralmente o termo partitura sugira um conceito amplo e com vários significados (em sua maioria relacionados com a possibilidade de, a partir do movimento improvisado, chegar a algo compositivo e repetível para a cena teatral), como bem evidencia Milton de Andrade (2003), aqui o termo surge, na escritura, a princípio livre de qualquer filiação teórica. Somente como uma palavra proposta pelo corpo para acoplar a experimentação do corpo-em-movimento com a posterior escritura.

Eu compartilhava das mesmas angústias que aquela moça, mas pelo menos uma já havia sanado. Aquela senhora se chamava Viola. Seria a Viola que eu imaginava? Depois de ouvir o questionamento ela respondeu com algo que me deixou mais curioso e interessado: "certamente é muito difícil, mas precisamos lembrar que a proposta da improvisação visa justamente à superação desta condição que a educação de certa forma impõe. Aqui, o estudante-ator, passa a ser o artesão de sua própria educação, aquele que se produz livremente a si mesmo. Pois a partir da sistematização que proponho a vocês, conseguimos substituir a noção de ator pela de jogador e a de sentir algo por fisicalizar algo. Ou seja, aqui as dimensões do jogo e do corpo ganham destaque frente ao ensinar e aprender baseado na dimensão da intelectualização. Justamente por isso a experiência é tão importante. É ela que permite o aprendizado. Ninguém ensina nada a ninguém. Aprendemos somente ao experenciar. E é nesse ponto que a intuição ganha destaque. A partir do momento em que não sabemos, entramos no desconhecido, e muitas vezes a resposta simplesmente 'surge do nada'. Quando na experiência surge essa resposta intuitiva do 'nada', significa que a pessoa não está somente no plano intelectual e está aberta para aprender" (SPOLIN, 1987).

Uauuu que explicação incrível! Além de eu estar em uma aula, era uma aula de improvisação. As letrinhas

contínuo fazimento. Uma partitura do momento que traz o movimento físico e a sensação estabelecendo rotas. E nessas rotas meu corpo em movimento-sensação, integra-se a algo mais. As posições que constituem, em movimento-sensação, uma partitura, trazem o que ainda não estava presente de mim. Agora junto a meu corpo em movimento-sensação, integra-se o pensamento, a criação mental que absorve os elementos que já estavam acontecendo. Surgem reminiscências de passado, futuro e ficções em imagens. O risco também aqui se estabelece. Risco de ir em direção a uma dessas imagens e perder o restante, o movimento-sensação. Risco de novamente se isolar no pensamento como cotidianamente acontece e esquecer o corpo. Risco de deixar-se levar por um caminho desconhecido, já que as partituras de movimentos-sensação e as imagens que se sugerem

desencontradas daquele papel esquecido supostamente pelo professor haviam me enviado ao lugar certo. Eu estava em meio a uma aula de Viola Spolin. A professora Viola. Uma das maiores pesquisadoras e sistematizadoras da improvisação teatral. Isso me jogava diretamente nos Estados Unidos, em alguma data entre 1950 e 1990, período em que Viola dirigiu companhias e ensinou grupos de atores. As palavras que ela falava ali me remetiam aos meus estudos em improvisação, à leitura de seus livros e à prática em diversos cursos. Além disso, eu percebi que seu trabalho tinha uma dimensão educacional muito grande. Aquilo tudo fazia muito sentido em relação à educação que eu pensava e tentava colocar em prática. E ela continuou: "também é importante o fato de que essa intuição, que certamente é um elemento fundamental na experiência, só ocorre no imediato. No aqui-agora da experiência. É nesse breve momento de presente. Nessa delicada pincelada de tempo que já passou. Local indefinível e misterioso. Nessa temporalidade única e absoluta, quando somos levados a responder a alguma coisa que não necessariamente sabemos bem de onde vem, é o momento em que criamos. Por isso é fundamental a espontaneidade, pois ela nos permite estar no presente. Além disso, ela"

> cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e a partir delas são completamente enigmáticas. Só se toma conhecimento delas quando já fazem parte de uma ação em ato. Sou ator e espectador de minha própria ação. Percebo-a na medida em que se faz. E sinto-a.
>
> Para onde isso me leva? Quem sou eu enquanto improviso? Sou eu ao improvisar? Sou. Ser.
>
> O corpo arqueia-se, joelhos quase dobrados, braço esquerdo apoiado no joelho esquerdo. Uma figura quimérica que caminha. Aparenta ter muitos anos e carrega nesse corpo uma amargura intensa que o faz pesar os passos sobre o caminho. "Vou me diminuindo". Repete essa frase ininterruptamente enquanto o corpo aceita o fato propagado pela língua e aos poucos se vai diminuindo em direção ao chão. Em uma posição de mistura ao solo, à terra, esvai-se em diminuição, com os braços estirados perpendicularmente ao corpo.
>
> Vai tornando-se um

> informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descoberta de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico (SPOLIN, 1987, p.4)

Ao ouvir essas palavras eu me senti tendo uma experiência. Como eu havia chegado naquela aula e onde eu estava não tinha a menor importância. O que me importava era simplesmente sentir e experenciar aquela oportunidade. Por mais que parecesse absurdo, naquele momento eu estava imerso em um presente estático em que tudo fazia sentido de forma ampliada. Isso me levou a alguns entendimentos sobre o tempo. A dimensão do tempo presente havia ganhado, para mim, pelo menos duas materialidades.

Primeiro, eu percebi que vivenciar o presente não significa entendê-lo enquanto presente, mas sim experienciá-lo no corpo. O presente é a ambiguidade entre corpo e mundo. E isso me remetia à fenomenologia.

Segundo, eu entendi que o presente é o tempo do acontecimento, uma duração. E o corpo é o que é atravessado pelo acontecimento e, nesse atravessamento ganha potência de atualização. E isso me remetia à filosofia da diferença.

A improvisação, a espontaneidade e seus tempos. Na mistura dessas duas materialidades temporais, cada palavra

murmúrio. Do murmúrio surge um movimento. A cabeça muito próxima ao chão. A boca quase lambendo o piso sujo. O corpo em fechamento. Caminha sobre os joelhos em posição de concha. As mãos se aproximam da boca, como se estivessem manuseando um detalhe na frente da boca que lambe o chão. É uma criança que brinca. Um mundo só dela. Só há aquele pequeno detalhe, naquele pequeno espaço, naquele pequeno chão, naquelas pequenas mãos, naqueles pequenos murmúrios que saem daquela pequena boca. A criança aos poucos cresce, já caminha com os joelhos elevados pelo espaço. O brinquedo nas mãos se torna outro, uma longa linha que a criança brinca de estirar e recolher de uma mão a outra. Esticando os braços, percebendo a tensão na linha e até onde essa tensão se permite chegar.

Já é quase adulto. Brinca de amarrar a linha pelo pescoço e simular um

ressoava em mim e me enchia de vontade de agir, de improvisar. Desejava pular no palco com aquele grupo e criar. Ao mesmo tempo esse desejo me levava para a porta de uma sala de aula como professor. Como essas materialidades temporais aconteciam na sala de aula? Na experiência que eu estava tendo era claro, mas e em uma sala de aula de uma escola, enquanto professor de biologia? Em aulas que, segundo a tradição, devem ser bem planejadas e estruturadas de antemão... O presente se experienciaria no corpo? Haveria espaço para o acontecimento em uma aula assim? Como seria vivenciar essa experiência do aqui-agora intuitiva e espontânea em uma aula enquanto professor de biologia? Existiria a possibilidade de uma aula surgir espontaneamente explodindo técnicas, teorias estáticas que arrastam um passado desgastado? Seria esse desejo, dessa forma, muito audacioso e irracional? Eu não conseguia perceber nesse segundo desejo, espaço para a espontaneidade, para essa organicidade que Viola sugeria. No desejo de pular no palco eu sentia a presença da espontaneidade.

Percebi a imagem desses desejos congelar-se e ser arrastada para algum lugar quando comecei a ouvir outro aluno do grupo perguntar: "mas então esses exercícios que estamos fazendo pretendem nos ensinar como ser espontâneos e agir intuitivamente? Às vezes eu não entendo muito bem qual o

enforcamento. A linha é puxada pelas duas mãos (braços abertos), e quanto mais puxada, mais o nó se ata, dificultando a respiração. Quando na eminência do estático, pela falta de ar, as mãos relaxam, relaxando o nó e permitindo que o ar entre. Continua a brincadeira esticando a linha pelo chão. Estica-a e forma um caminho com essa linha. É um caminho reto, preciso. Ele pode ver o caminho à distância. De uma ponta a outra da linha-caminho há uma vida.

A linha-vida está toda esticada. O desejo agora é equilibrar-se sobre a linha-vida e seguir por ela. De uma ponta a outra. É arriscado esse caminhar. Um passo em falso e saiu-se da linha-vida. E ele avança com precisão, intensidade e vontade. Consegue seguir pela linha-vida, equilibrado. Isso o emociona. Equilibrou-se pela linha-vida. É um valor. Segue-a com determinação, passo após

sentido de algumas coisas propostas pela senhora a nós."

Eu consegui entender o questionamento do aluno, pois às vezes parece meio paradoxal se ensinar e aprender a ser espontâneo. Ora, a espontaneidade parece não prescindir de nenhum método ou linha de construção específica. Por outro lado, até onde eu sabia, Viola Spolin havia sistematizado uma estrutura muito precisa para o treinamento e "aprendizado" da improvisação teatral. Fiquei em dúvida, mas ela não respondeu. Pelo contrário, propôs um exercício ao grupo (SPOLIN, 1987, p.56):

"Divididos em dois grupos, vocês devem jogar cabo de guerra com uma corda imaginária. A corda é o objeto entre vocês. O ponto de concentração é dar realidade a esta corda invisível."

Eu queria tanto jogar... Assumi esse desejo e também lancei-me ao jogo. Escolhi um dos grupos e, mesmo naquela situação contraditória de presença-ausência, resolvi jogar. Lancei-me ao cabo de guerra, ainda sem entender bem qual era a proposta daquele jogo. Posicionei meu corpo. Pés firmes no chão, braços esticados e mãos prendendo o que para mim era um cabo grosso de sisal. Começou o jogo e Viola nos orientava continuamente com instruções específicas: "Tentem sentir a corda ao máximo!", "Sintam a textura e a grossura!" "Percebam a força necessária

passo, eminência de desequilíbrio, retomada, segue.

Percebe algo novo. Traçou uma linha para sua vida. Pretendeu equilibrar-se sobre ela e só. Isso se torna um peso, uma dor, uma infelicidade de não ter vivenciado outras linhas, outros caminhos. Passa a viver a dor, ainda na caminhada pela linha-vida. Uma caminhada mais lenta, preocupada. Está chegando ao final do que havia traçado, o que virá depois? O que virá depois? Hein, o que virá depois? O fim da linha pressupõe o fim? Não sabe. Não quer. Tem medo. Sofre. Percebe-se traído pelo que ele mesmo propôs para si. Um caminho estático, estanque. E a determinação por equilibrar-se nele. É isso mesmo?

Arrepende-se. Não quer vivenciar o fim daquela linha-vida que propôs para si. Começa a retornar, volta por sobre a linha. Já não se preocupa tanto com o equilíbrio. Ao retornar vai recolhendo a

para puxá-la!". Meu grupo parecia mais cético e não percebia ser uma proposta coletiva. Os que permaneciam mais atrás não observavam o movimento daqueles que estavam à frente. Eu era o último. De qualquer maneira, fazíamos muita força naquele cabo!! O outro grupo parecia exercer um movimento mais coordenado, então estavam ganhando... De alguma forma, alguns mais a frente no nosso grupo, perceberam a necessidade de perder e, envolvendo seu corpo, foram como que levados em direção ao outro grupo. Esse momento foi lindo, pois intuitivamente quando aqueles mais à frente foram levados em direção ao outro grupo, parece que todos percebemos que havíamos perdido e fisicamente chegamos a quase cair um por cima dos outros! Nisso ela finalizou o jogo.

linha, desfaz aquele percurso pré-traçado. Recolhe a linha com pesar e com peso. Cada passo, um momento daquela linha é recolhido. Volta lentamente, vivenciando essa dor. O corpo dói equilibrando-se na linha que está no passado. Já está quase chegando ao ponto inicial. Um último passo, recolhe o último tanto de linha ainda esticado e suspende-a. O que ocorrerá ao soltá-la? Para onde vai? Soltar aquela linha-vida determina um fim? Uma perda? Um novo início?

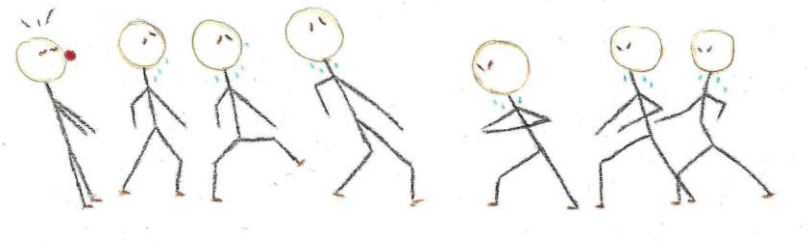


Figura-instante 6 – cabo de guerra

Cansados e ofegantes, sentamo-nos no chão. Foi então que Viola perguntou: "porque vocês estão cansados?".
Suando e esbaforidos, respondemos que o jogo havia exigido força, que era cansativo tentar puxar uma corda, que o outro grupo era muito forte, que eles não gostavam de derrota e fizeram de tudo para ganhar, etc. No ânimo do momento também comecei a falar, mas logo percebi que ninguém me escutava e voltei à posição de ouvinte atento, mas frustrado... Foi então que Viola retrucou: "exatamente! Vocês criaram intuitivamente a experiência de jogar um cabo de guerra, pois em nenhum momento existia uma corda entre vocês. A realidade que vocês construíram espontaneamente, através de vários elementos, fez com que estivessem puxando a corda de verdade! Quando conseguimos ver para além do que existe, ou seja, ver o invisível, significa que existe verdade. Se existe verdade, existe a espontaneidade e a entrega ao momento presente, em que todas as dimensões, não só a intelectiva, estão presentes".
Ver o invisível... Isso me lembrava novamente da fenomenologia, claro! A minha relação ambígua visível-invisível, presente-ausente junto àquela explicação me remetiam intensamente à fenomenologia!

Não sabe. Durante um tempo permanece nesse estado ambíguo. Não quer e não pode mais avançar, a linha traçada desfez-se por seu próprio punho. Porém, não sabe o que virá ao soltá-la. Permanece estático. Na ambiguidade. Sobrevém-lhe um resquício de força. Talvez de uma lágrima, de um passo, de uma lembrança ou de um desejo. Em um movimento rápido e preciso, a mão esquerda que suspendia a linha, abre-se e solta-a. A linha cai. O corpo cai junto. Vai ao chão e mistura-se a ele.

> As comparações entre o visível e o invisível [...] não são comparações [...] significam que o visível está prenhe do invisível, que para compreender plenamente as relações possíveis [...] é

> preciso ir até à relação do visível com o invisível... [...] É preciso dizer: o Ser é esta estranha imbricação que faz com o que meu visível, se bem que não seja sobreponível ao outro, abra para ele, e que ambos abram para o mesmo mundo sensível – e é a mesma imbricação, a mesma junção à distância, que faz com que as mensagens dos meus órgãos [...] se conjuguem numa só existência vertical e num só mundo (MERLEAU-PONTY, 2009, p.200).

Onde eu estava para padecer daquela estranha capacidade de ser vidente e **in-**visível? Aquilo contradizia o que eu entendia dessa relação fenomenológica, mas pude perceber o mundo invisível da corda de cada um, sobrepor-se num só mundo. Nesse momento passei a perseguir mais um objetivo além de vivenciar mais aquela experiência. Eu queria fazer-me visível nela, conjugar-me àquele mundo que se desenrolava com minha presença-ausência.

Nessa tentativa de me fazer visível, Viola continuava explicando: "eu propus esse exercício, ao invés de responder à pergunta sobre a razão de algumas coisas que fazemos, pois não desejo ensiná-los a fazer alguma coisa, mas sim auxiliá-los a experenciar coisas, para que aprendam pela experiência própria. É nisso que consiste minha proposta pedagógica. Na construção de um sistema que permita ao indivíduo acessar essa capacidade criadora, intuitiva e experiencial a partir da espontaneidade, que é o elemento fundamental que nutre a improvisação,

Figura-instante 7 – Anatomy - Stickmen (Alex Kaiser) - editado

pois 'a improvisação só pode nascer do encontro e atuação no presente, que está em constante transformação' (SPOLIN, 1987, p.18). Eu baseio a espontaneidade em sete princípios básicos, sendo eles o fundamento de todos os exercícios práticos que compõem o sistema de treinamento e prática na improvisação. E são exatamente esses exercícios que fazemos aqui. Então, não vale que se explique como fazer algo e a razão detalhada de porque o fazemos, pois isso certamente faria com que vocês já direcionassem a ação tendo por base a intelecção, o que não queremos. Portanto, não é necessário que tudo se explique, mas sim que façamos. Nossa base não é a verbalização, mas a ação. A solução dos problemas que aqui são colocados em grupo, se necessário com a criação de outros problemas. Isso porque 'nossa preocupação é manter uma realidade viva e em transformação para nós mesmos, e não trabalhar compulsivamente por um resultado final'" (SPOLIN, 1987, p.19).

Realmente.... Como eu gostaria de, às vezes, poder guiar as minhas aulas simplesmente pelo desejo de manter a realidade viva. Sem ter que matá-la, enquadrá-la em planos, rotas e caminhos tão desgastados que já se tornaram trincheiras profundas do mesmo: resultado final. Que incrível seria não precisar ensinar meus alunos, mas possibilitá-los experenciar situações e momentos para que a força da experiência frutificasse neles, da sua

Quinta dissecação. Perfurar o chão, criar raíz, tornar-se árvore e cravar-se no mundo

forma, com as suas cores. Como eu gostaria que o processo fosse mais valorizado e tivesse, de vez em quando, centralidade nas práticas pedagógicas que eu fazia. Não que eu não tentasse fazer isso intencionalmente, mas parecia existir uma força rondando toda a prática pedagógica que eu fazia, a prática da escola. A força da tradição, da lógica linear, do certo e definido. Do que não estimula os problemas, mas cala-os, mata-os. Como eu gostaria de encontrar a potência do invisível que está por trás dos ditos e é guiado mais pela ação e espontaneidade do que pelo planejado e já completamente visível e devassado. Onde haveria espaço para alguns daqueles elementos tão ricos e pedagógicos que Viola propunha dentro da educação que eu trabalhava? Mas no fundo era outra dúvida que mais intrigava. Como fazer-me visível para extravasar ali, fosse improvisando, jogando ou mesmo falando, todos aqueles disparos que a aula de Viola me possibilitava? E ainda mais, como Viola havia conseguido sistematizar um processo que permitisse acessar a espontaneidade? Quais eram os sete princípios que ela havia definido? Tentei mais uma vez perguntar: "Viola, eu aqui...atrás! Tenho uma pergunta. Consegue me ver?" Nada... Balançava compulsivamente os braços, gritava esgoelando-me, mas ninguém sequer piscava em resposta a meus rompantes... Mas será que ninguém perguntaria? Comecei a ficar aflito com aquele silêncio. Minha ansiedade

Hoje eu realmente não sei mais por onde iniciar. É estranho. Poucos segundos antes de iniciar a escrita, havia algo que desejava ser escrito. Mas esse algo foi levado

e

arrebatadora começava a descontrolar-se!

"Ahhhhhhhhhhhhhhhh!!!!!!!!!!!!!!"

No desespero de ter a ansiedade apaziguada, passei a cutucar as pessoas do grupo. Talvez elas me sentissem, perguntassem, se movessem, enfim... Graças aos céus e não às cutucadas, minha angústia foi contemplada por uma garota que ainda se recuperava do cabo de guerra. Entre um gole de água, um ofego e outro ela perguntou exatamente o que eu queria saber: "Viola..., pelo que eu entendi..., talvez minha pergunta seja uma dessas... que não vale a pena verbalizar..., mas sim experenciar. De qualquer forma... sou muito curiosa e queria saber... qual a base desse seu sistema para acessar a espontaneidade..., pois é tão difícil conseguir acessá-la... Até mesmo na minha vida cotidiana..., eu sempre me sinto dentro... de padrões de comportamento e ações... não espontâneos. Não acredito que seja impossível... agir de forma espontânea..., mas é muito difícil, não é?"
Sim sim! Era isso, eu também era muito curioso e estava pensando justamente naquilo! Era uma contradição muito grande estruturar um sistema precisamente construído para acessar algo que essencialmente me parece tão natural quanto a espontaneidade... Com um beijo não sentido nas bochechas suadas agradeci a garota e me voltei a

agora somente meu pé coça. Ele está frio, pois antes de escrever, estive com ele diretamente em contato com o chão, revestido pelo azulejo gelado.

É uma sensação estranha o frio de encontro ao pé. Algo se desprende de meu corpo em direção ao fundo da terra. É como raízes saindo em direção às entranhas do mundo. O pé que coça que sente frio que leva ao chão que se torna raiz.

Enraizar.

Eis que chego até a palavra que parece surgir desse movimento. O enraizamento é um ato importante no teatro. Estar de fato firme no chão ao deslocar-se, manter os pés cravados no solo do mundo.

Esse simples movimento conduz o corpo a uma

Viola, que por uns instantes pensou sorrindo e para minha alegria falou: "eu entendo...".

Foi nesse momento que senti uma urgência incrível em improvisar... Imerso em minha contraditória invisibilidade passei a mover-me lentamente. Entregando-me... Desloquei-me lentamente até posicionar-me entre o grupo, que agora se tornava plateia para mim, e Viola, que pelas minhas costas, seguiu dizendo: "realmente a espontaneidade exige uma entrega muito própria e saber como acessá-la é instigante".

Mesmo sem ser visto comecei a brincar com o fato de estar invisível. Olhando meus braços, pernas e estranhando-os. Viola continuava: "mas lembre-se que aqui estamos dentro de um contexto artístico. A espontaneidade, como definida aqui, diz respeito à prática dentro do contexto teatral. Não que o treinamento não tenha relação com a vida extra-teatro, mas em determinadas situações certamente a espontaneidade não é a melhor resposta. Acredito que agora possa responder à sua pergunta, pois já vivenciamos a experiência da espontaneidade no exercício que fizemos hoje. No cabo de guerra eu

e
s
t
a
bilidade importante.

Limpa os gestos, torna as ações significativas. Inunda de decisão qualquer ato que se faça. Enraizar no chão. Ligar-se ao mundo intensamente. E lembro-me de Merleau-Ponty: ser mundo, carne do mundo. Fazer parte dele. Reencontrar, no corpo, aquilo que está marcado nele e que ainda desconhecemos.

Talvez daí venha a plenitude do gesto teatral[13], improvisacional: quando o corpo de fato enraíza-se.

Lembro-me também do exercício de enraizamento com Carlos Simioni[14]...

[13] Gesto teatral não se refere a algum conceito específico, mas surgiu durante a descrição da experiência de movimento-corporal que deu origem à escritura e aqui se relaciona à gestualidade intensa e expressiva do corpo durante o ato teatral.

[14] Carlos Simioni, juntamente com Luís Otávio Burnier é um dos fundadores do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (LUME). Simioni é ator-pesquisador e coordenador do LUME. Em 2009 ministrou em Curitiba a oficina "Da energia à ação", na qual apresentou e exercitou alguns dos exercícios utilizados pelo LUME no treinamento e pesquisa de seus atores.

percebi a espontaneidade, pois caso ela não estivesse presente, dificilmente veríamos a corda como vimos e nem vocês responderiam à minha pergunta como responderam, ou seja, não teríamos tanta verdade. Então, o que esteve presente no exercício que fez com que vocês agissem de forma espontânea? O primeiro princípio fundamental é o jogo...".

Comecei a mover mais rapidamente meus braços e pernas ainda estranhando-os, mas agora era como se fossem prolongamentos de um fantasma! Sem pensar, comecei a grunhir como fantasma em meio às palavras de Viola que continuou: "ele é um elemento natural do grupo que, quando presente, possibilita envolvimento e liberdade para a experiência. O ato de jogar desperta o indivíduo para a espontaneidade, pois movimenta e exige ações no próprio momento do jogo. 'Todas as partes do indivíduo funcionam juntas como [...] um pequeno todo orgânico dentro de um todo orgânico maior que é a estrutura do jogo. Dessa experiência integrada, surge o indivíduo total dentro do ambiente total, e aparece o apoio e a confiança que permite ao indivíduo abrir-se e desenvolver qualquer habilidade necessária para a comunhão dentro do jogo' (SPOLIN, 1987, p.5). O segundo princípio diz respeito mais a como eu conduzo o trabalho, mas se baseia no cuidado em relação à aprovação e desaprovação".

Aquele fantasma tomava conta de mim,

Afundar os pés:

dos dedos ao calcanhar,
ffffffffffffffffffffffffffffff
f
f
f
f
f
f
f
urar o chão e cravar-se. Plena e intensamente. Energia. Ser chão. Ser com o chão. Ser colchão e afundar confortavelmente. Então lembro-me também de como gosto, desde menino, de afundar os pés na areia da praia enquanto as ondas fazem minhas canelas irem cada vez mais fundo. Fui.

meus movimentos tornaram-se mais leves e passei a saltar em direção a cada um do grupo em palavras de fantasma, com uma voz aguda que vinha do meu estômago e não parecia minha:

Sexta dissecação. A calma e outras condições intensamente contraditórias

"Buuuuuuuuuuuuuuuuu Ahhhhhh HouHouHouHouu.Bllllhhhéééééé..."

Pelas minhas costas Viola seguia: "a base para o jogo é a liberdade pessoal, a partir do envolvimento com o mundo e com a auto-expressão criativa que dele surge. Porém, somos 'qualificados como 'bons' ou 'maus' desde o nascimento (um bebê 'bom' não chora), nos tornamos tão dependentes da tênue base de julgamento de aprovação/desaprovação que ficamos criativamente paralisados. Vemos com os olhos dos outros e sentimos o cheiro com o nariz dos outros' (SPOLIN, 1987, p.6). Torna-se difícil estabelecer o envolvimento com o mundo e ter uma experiência de fato quando nela interfere a autocrítica que surge pela sensação de aprovação ou desaprovação dada por aquele que conduz o trabalho. E da mesma forma, o julgamento feito pelo professor-diretor do trabalho, impede que ele próprio vá além do que já sabe. Isso acaba por limitá-lo aos ensinamentos de rotina, fórmulas e conceitos padronizados que prescrevem o comportamento dos alunos. É

Hoje a proposta foi dançar com uma bolinha.

o

Jogar com

o

ela corpo.

e

A bolinha torna-se parte do corpo e movimenta-se com ele. Esse jogo é divertido e me preenche com muita energia e agilidade. A caneta não está boa. Ela trava a

possível definir uma experiência como certa ou errada, boa ou ruim? Somente existem formas diferentes de tentar resolver um problema proposto..."

Eu me sentia liberto. Um fantasma pela primeira vez liberto no mundo. Meu corpo sentia o ambiente ao redor. Cheirava o ar e girava os olhos fantasmagoricamente em uma dança imprecisa de movimentos fantasmáticos entre o grupo, que ouvia Viola seguir dizendo: "como terceiro princípio, temos a expressão de grupo, pois em nosso trabalho teatral o grupo é fundamental, ainda mais no teatro improvisacional, em que o material de trabalho emerge da relação entre os jogadores. O trabalho no grupo alimenta a competição natural, orgânica, na tentativa de resolver os problemas, isso potencializa a todos. Relacionado a esse princípio, a plateia surge como o quarto princípio fundamental na constituição da espontaneidade. Muitas vezes ela é menosprezada no teatro, por simbolizar uma ameaça de crítica ao trabalho, mas ela é fundamental quando vista como parte do grupo com o qual se compartilha uma experiência que, no caso da improvisação é uma experiência única. 'A plateia é composta de indivíduos diferenciados que estão assistindo à arte dos atores (e dramaturgos) e é para todos eles que os atores (e dramaturgos) devem utilizar suas habilidades para criar o mundo mágico da realidade teatral'" (SPOLIN, 1987, p.12).

O fantasma em mim ganhava força em

agilidade que eu gostaria de ter na escrita. Mas tudo bem, pois consigo perceber ago interessante nisso.

Por mais que o corpo esteja intensamente ágil, potente e pleno de energia, é interessante saber reconduzir essa energia para não extravasá-la de forma vazia, sem uma intenção-ação signifocativa.

E mais uma vez trago fundamentos importantes da improvisação... Hoje escrevo em companhia da música do "The Chemical Brothers". É uma música também intensa, forte, mecânica. Incita o corpo a mover-se. Ansioso. Sou ansioso. Sou intenso. Durante algum tempo isso me prejudicou na improvisação.

Simplesmente agia, levado por meu ritmo natural, como a música, sem sequer entender e sentir o que fazia.

Explosão! Rapidez! Intensidade! Não são

sua dança de reconhecimento e saltava, quase descolando-me do chão, planando pela sala. Passava de um lado para o outro com seus prolongamentos fantasmáticos. Em meio às pessoas e acima delas. Todos haviam, sem perceber, se tornado plateia para o fantasma. Eu já quase não o controlava e Viola seguia dizendo: "o quinto princípio, diz respeito às técnicas teatrais. A improvisação não se constitui como técnica teatral, mas certamente se utiliza de técnicas teatrais. Porém, a diferença se baseia na forma pela qual nos apropriamos das técnicas. Uma técnica automatizada e estática é uma técnica morta. Pelo contrário, uma técnica que serve para a comunicação e que não surge como referência única da prática, mas como um elemento possível para que essa prática se constitua, é útil. A técnica para a improvisação é fundamental 'quando o ator realmente sabe que há muitas maneiras de fazer e dizer uma coisa' (SPOLIN, 1987, p.13) e não quando a técnica é a única forma de falar e dizer uma coisa".

ações significativas essas... Elas trazem a força em um átimo, mas logo se esvaziam. Vazias, fracas e despotencializadas.

Somente a muito custo aprendi a respirar. Acalmar. Sentir ao fazer e perceber ao vivenciar. Não sei se de fato aprendi, mas sei que já tive belos momentos de calma e lentidão... E eis que inicia a música que iniciava o espetáculo que dirigi: "História da Ciência em Cena". Foi difícil, mas conseguimos.

Montamos, em grupo, um belo e intenso trabalho. Com calma, intensidade, rapidez, plenitude e várias outras contradições... Ser professor de Biologia e diretor de teatro...

Onde sou intenso? Onde sou. Intenso. A plenitude de estar em cena é minha intensidade que paradoxalmente acalma a ansiedade...

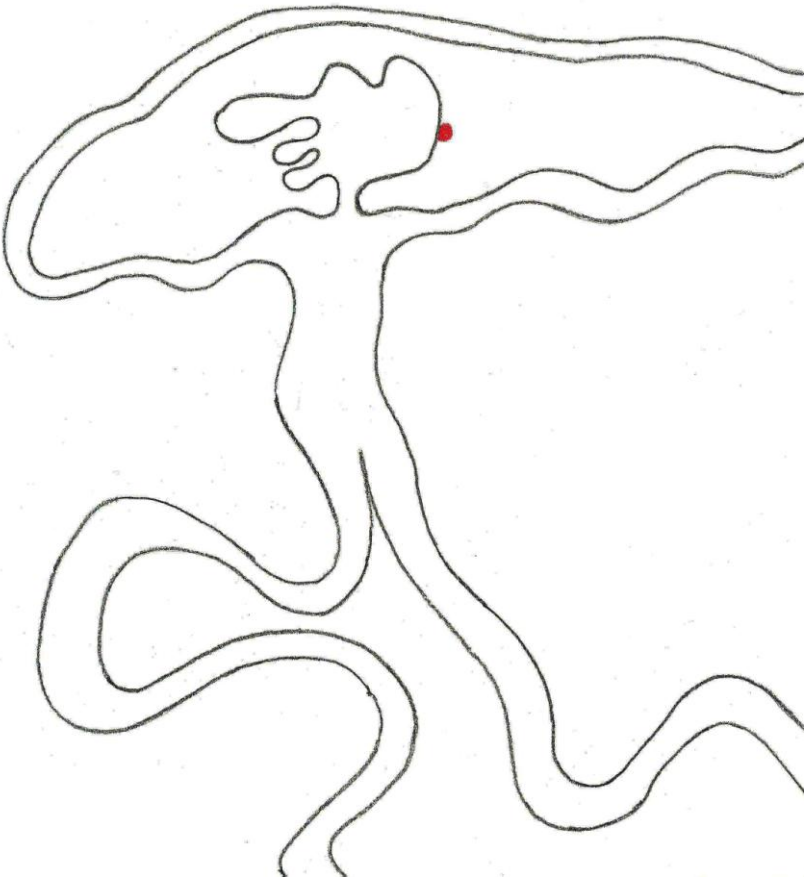


Figura-instante 8 – o fantasma

O fantasma agora diminuía de velocidade. Embora tivesse me deslocado em dança fantasmagórica por toda a sala, não me sentia cansado. Pelo contrário, meus músculos pareciam tremer encharcados de energia. Ele agora se movia lânguido e se dirigia quase ao fundo da sala, no alto das arquibancadas, por trás de Viola e todo o grupo. Eu sentia minhas pernas movendo-se lentamente, mas com uma consciência corporal que era novidade. Os movimentos do fantasma, que eram meus, fluíam limpos e leves, enquanto Viola seguia dizendo: "como sexto princípio, temos a

transposição do processo de aprendizagem para a vida diária. A espontaneidade como base da improvisação, nasce da capacidade em perceber os acontecimentos que ocorrem durante a cena ou trabalho como naturais. Para tanto, é fundamental ter muito material de trabalho disponível, pois é dele que surge toda possibilidade de criação.

> Quando o aluno vê as pessoas e as maneiras como elas se comportam quando juntas, quando vê a cor do céu, ouve os sons no ar, sente o chão sob seus pés e o vento em sua face, ele adquire uma visão mais ampla do seu mundo pessoal e seu desenvolvimento como ator é acelerado. O mundo fornece o material para o teatro, e o crescimento artístico desenvolve-se par e passo com o nosso reconhecimento e percepção do mundo e de nos mesmos dentro dele". (SPOLIN, 1987, p.13)

Depois de um tempo estático em respiração intensa, o fantasma agora impulsionava meu corpo em um salto avassalador. Percebi meu corpo lançar-se ao ar sem meu consentimento, sendo guiado pelas forças de sua musculatura em contração e relaxamento. Projetava-me no ar, em direção à Viola. O choque era óbvio. Nossos corpos iriam chocar-se em poucos segundos, mas e minha condição de invisibilidade? Desafiaria aquela lei clássica lei da física mecânica que diz ser impossível dois corpos ocuparem o mesmo lugar no mesmo momento?

Eu já iniciara o voo e Viola seguia: "para finalizar o nosso encontro de hoje, o sétimo princípio eu considero essencial, pois ele propõe uma abordagem que define todo o trabalho do ator/jogador durante o trabalho: é a fisicalização. Isso significa dizer que todo material é apresentado durante o treinamento em um nível físico e não verbal, ou seja, é uma abordagem que se opõe a uma perspectiva psicológica e intelectual. Isso permite um relacionamento experiencial e concreto com a prática. O objetivo é sair da dimensão da sentimentalização pessoal e trazer todo trabalho para a dimensão da expressão física e sensorial. 'A realidade só pode ser física. [...] A vida nasce de relacionamentos físicos. A faísca de fogo numa pedra,

o barulho das ondas ao quebrarem na praia. A criança gerada pelo homem e pela mulher. O físico é o conhecido, e através dele encontramos o caminho para o desconhecido, o intuitivo'" (SPOLIN, 1987, p.14). Eu via as costas de Viola enquanto ela finalizava a última palavra e abria as portas do silêncio. No ar, meu corpo fantasmático aproximava-se dela. Eu já sentia os fios de seu cabelo roçando-me a face, mas nesse momento o choque não aconteceu. Pelo contrário, a força que havia me projetado no ar, me fazia invadir o corpo de Viola. Eu penetrava-lhe as entranhas e vestia-me com sua carne.

Não sei como aquilo estava acontecendo, mas era como se Viola me emprestasse o físico. Naquilo que iniciara como uma improvisação, eu havia, de fato, me tornado fantasma e agora passara a exercer soberania sobre o corpo dela. Ironicamente me havia feito, de alguma forma, visível. Eu mantinha minha consciência intacta, embora conseguisse sentir a roupa roçando-me a pele dela, era uma sensação minha e ao mesmo tempo não minha. Talvez minha pele fosse agora ambiguidade entre mim e ela. Assim como meus olhos. Eu enxergava o grupo, a sala e os detalhes como já os conhecia, mas as cores ganhavam novas nuances e o foco também se alternara. Era outra visão. E agora? O que fazer? Embora assustador, eu sentia vontade de experenciar aquela nova condição. Como seria mover-me por outro corpo? Comunicar-me por outro ser? Brotavam-me desejos obscuros e desconhecidos, mas por outro lado, eu entendia que aquela situação demandava-me também uma atitude ética com o outro que agora eu havia me tornado. Lembrei-me da fenomenologia: "é preciso que com meu corpo despertem os corpos associados, os 'outros', que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me frequentam, que frequento, com os quais frequento um único Ser atual [...]" (MERLEAU-PONTY, 2008, p.14). Nesse turbilhão de pensamentos e sensações agora eu percebia que o grupo me olhava já estranhando a duração daquele silêncio. Eles esperavam de Viola, ou de mim (essa definição me confundia) que retomasse a palavra. Elaeu (decidi por hora chamarmos assim) havia parado de falar subitamente e, embora desde nossa acoplagem tivessem se passado poucos segundos, naquele momento eles já pesavam. Euela me sentia incomodado por ter aqueles olhos demandando mais, já que também me sentia

incapaz de seguir naquela aula tão precisa e rica. Dessa forma, enquanto minha língua parecia readquirir a capacidade da fala, só consegui balbuciar: "assim encerro, hoje ficamos por aqui. Boa noite pessoal".

v. Era uma avenida movimentada

Aquela situação toda havia me deixado tonto e confuso... Viola, que agora se confundia comigo, havia propiciado uma aula belíssima e muito coerente. Eu ainda pensava em tudo que havia escutado em sua aula antes da união ocorrer entre nós. Era uma proposta pedagógica toda baseada em princípios tão logicamente estruturados... Obviamente, Viola tinha construído um sistema pedagógico. Ela sempre esteve atenta e interessada em usar o teatro na educação, a improvisação na educação. Agora eu, que também sempre tivera meus interesses pedagógicos e teatrais imbricados, imbricava-me nela. Sem, contudo, homogeneizar-me completamente, pois, por outro lado, eu sentia certa reserva quanto à necessidade de sistematizar, quantificar e definir tão precisamente um sistema para trabalhar com o espontâneo e improvisado. Parecia-me contraditório. Seria possível que o espontâneo surgisse daquela rigidez? Ainda não saberia dizer, mas via como a lógica de trabalho tocava os alunos que entendiam o processo muito mais na ação que na intelecção. Dessa forma, embora agora fôssemos a mesma pessoa, eu sentia como aquele sistema pedagógico estava tão próximo e ao mesmo tempo tão distante de mim. Percebia-o claramente em minhas práticas teatrais quando como aluno ou ator, mas enquanto professor, na biológica sala de aula era muito fácil eles escaparem-me. Por vezes eu tentava, mas era muito difícil conseguir propor jogos, eles sempre acabavam sendo engolidos por representações estáticas. Definidas pelo crivo preciso da ciência e da técnica. Como sair, em uma aula, da perspectiva da aprovação-desaprovação e basear o ensino em experiências próprias dos estudantes, em que não existe certo e errado, quando todo o contexto exige essa atitude? Como ser espontâneo, livrar-se dos esquemas rígidos e determinados em sala de aula? Ou ainda, como atentar para a fisicalização quando o corpo na sala de aula

praticamente inexiste? Agora eu fazia parte de Viola, mas parece que isso não bastava para responder-me ou confortar-me em relação a todas essas questões!! Era como se por um lado, cada um dos elementos daquele sistema, inevitavelmente levasse-me para um questionamento preciso e, por outro, para um desejo de agir teatralmente, movimentando meu corpo. E euela balançava o corpo no ar.

Só dei-me conta da estranheza do que fazia, quando em meio a minhas divagações e com a finalização da aula, alguns dos integrantes do grupo cercaram-me com cadernos de anotação perguntando mais algumas coisa pontuais. "Como se chama aquele exercício?", "Como trabalhar isso com crianças?", "Quando vamos focar mais no trabalho corporal?", "Onde eu posso ler mais sobre a improvisação e espontaneidade?", "Por que tenho tanta dificuldade em improvisar?". Muitas daquelas perguntas eu constantemente me fazia ou já me havia feito. Portanto eu conseguia responder algumas com minha experiência e isso me deixou orgulhoso. Usando as carnes de Viola Spolin eu respondia com minhas experiências próprias! Quanta honra... Percebi que ao longe estava uma das moças do grupo. Eu já a tinha percebido durante os exercícios. Parecia ter bastante familiaridade com a improvisação, pois em todas as propostas destacou-se no grupo. Na medida em que eu respondia as questões do pequeno grupo, ele tornava-se menor e ela se aproximava. Quando todos se foram e ela estava sozinha comigo falou: "professora meu nome é Juliana e eu queria te contar sobre uma experiência incrível que tive. A senhora teria tempo para um café?"

Ahh mas e agora? Estava apreensivo. Será que deveria aceitar? Talvez fosse algo íntimo que ela gostaria de compartilhar somente com Viola. Como agir? E se eu negasse? Não estaria distanciando aquela garota de Viola? Sendo ríspido? Meio intuitivamente respondi que sim. Foi então que ela começou a dizer: "eu voltei há duas semanas da França. Passei quase um mês em Paris realizando um estágio teatral fantástico! Quando cheguei, vi que seu curso estava com as inscrições abertas e não tive dúvidas, me inscrevi. Agora, nas suas aulas eu percebo como seu trabalho tem relação com o que desenvolvi em Paris. Isso me deixou muito animada! Eu gostaria de

contar-lhe tudo sobre essa experiência que tive por lá! Tem um café aqui perto eu te convido!"

Minha curiosidade enxotou rapidamente os receios! Aquela breve narrativa tinha me instigado! Que estágio seria esse na França? Deveria ser algo interessante pela intensidade com que Juliana me falava dele. A partir daquele momento decidi assumir e seguir os caminhos que aquela nova identidade me possibilitava. Seria o híbrido de mim e Viola de forma ética e responsável, tentando agir em relação àquilo que se demandasse de Viola, da melhor forma possível através de minhas experiências e conhecimentos do teatro e da improvisação teatral. Foi assim que pude assentir positivamente com um sorriso e dizer: "ótimo Juliana, vamos ao café que fiquei curioso, digo, curiosa com seu curso em Paris. Além disso, essa troca é riquíssima, conhecer novas propostas e novos caminhos. Esse diálogo que transcende a aula e frutifica em cafés e encontros inusitados, é altamente pedagógico e por vezes até mais proveitoso que aquele restrito à sala de ensaio". Deixei que ela fosse à frente, pois eu havia sido jogado naquele local e não sabia bem onde estava, embora fosse claro ser algum lugar do passado. Percebia isso pelas pessoas, pois ao finalizar a aula, o grupo começou a vestir-se e conversar mais livremente. Foi aí que percebi influências típicas da década de 1970. Os homens do grupo pareciam sair dali direto para os embalos de sábado à noite. Quase todos de salto alto, calças justas de cintura alta e paletós com grandes lapelas. Já as mulheres com muito brilho, saias longas de estilo cigano, estampadas. Percebia algumas roupas artesanais, materiais naturais e tinturas caseiras, prenunciando um estilo meio hippie. Enquanto se vestiam entre vários gostos diferentes, cantarolavam ABBA, "*You can dance, you can jive, having the time of your Love…"*, falavam de Paul Simon, Carpenters e até uns ruídos que lembravam Bob Dylan, "Knockin' On Heaven's Door" surgiram.

Quando Juliana abriu a porta da sala de teatro fiquei encantado. O prédio tinha uma arquitetura típica de filmes americanos da década de setenta. Tijolos à vista. Portas grandes com maçanetas douradas arredondadas. Eu olhava para tudo enquanto descíamos em um elevador antigo estilo gaiola. Foi quando percebi também que o prédio era alto, embora nossa sala de ensaio estivesse no quarto andar. Ao sairmos em direção à rua, percebi que a fachada externa

também era recoberta por tijolos à vista e havia uma escada de incêndio. Era incrível, eu estava vivenciando uma viagem no tempo! Agora sabia que estava na Los Angeles dos anos setenta. Justamente onde Viola Spolin concentrou seu trabalho oferecendo cursos e consultorias teatrais durante esse período[15].

Estava entardecendo quando passamos pela grande porta que dava acesso à rua. Era uma avenida movimentada. Pessoas caminhando em ambas as direções, cruzavam a calçada. Percebia o tempo passar diferente. Embora tivesse grande movimento, tanto as pessoas quanto os automóveis pareciam deslizar com mais preguiça. Seria uma característica dos anos setenta ou daquela viagem no tempo que me instalara dentro de Viola? O clima estava agradável, uma brisa constante que soprava o sol em direção a um anoitecer friozinho. Minha percepção do frio parecia ter-se alterado na acoplagem com Viola. Sentia um frio mais intenso e doído, principalmente nas pernas. Aquilo ainda era estranho e amedrontador. Preferia ainda não pensar em como acabaria ou, se acabaria...

Confesso que nunca havia imaginado minha primeira viagem aos Estados Unidos daquela maneira, mas estava satisfeito. Além de viajar, viajava no tempo, na identidade e no conhecimento. Estava aprendendo muito desde que chegara e vivenciara uma aula com Viola Spolin. Agora sendo Viola eu aprendia mais com Juliana, uma moça radiante que parecia ser apaixonada pelo teatro e pela improvisação teatral. Enquanto caminhávamos eu observava tudo. Cores, cheiros e sons. Tudo explodia no corpo de Viola que se misturava ao meu. Juliana falava comigo, mas nesse momento pouco eu absorvia de suas palavras. Simplesmente sentia tudo que me atravessava. Após alguns quarteirões entre pessoas escorrendo para lá e para cá, Juliana me indicou o café que parecia ser um lugar confortável. Era um típico "american coffee", extremamente limpo. O piso acarpetado com cores escuras. As mesas fechadas pelas poltronas em quase cubículos que possibilitavam um espaço íntimo e aconchegante. À frente das mesas, grandes janelões que se abriam para a rua. Sobre a mesa dois jogos americanos um em frente ao outro e dois cardápios.

---

[15] Cf. Viola Spolin Biography - http://www.spolin.com/violabio/

Sentamo-nos e pedidos dois cafés com chessecakes de framboesa. Juliana parecia não conseguir conter sua vontade de me contar sobre sua experiência teatral em Paris! E eu, tentava manter uma atitude condizente com Viola, mas tampouco aguentava esperar para saber mais sobre aquele curso que ela havia feito. Fiquei feliz quando ainda antes de nossos pedidos chegarem, ela voltou a falar: "é difícil acostumar novamente com os cafés daqui depois de voltar de Paris Viola, mas deixa eu te contar sobre meu estágio. Bem, foi uma experiência incrível com Ariane Mnouchkine no 'Théâtre Du Soleil'. Você os conhece Viola?"

Eu nunca tinha ouvido falar deles e espero que Viola também não, pois respondi negativamente para que Juliana me contasse mais! E ela continuou falando: "eles são um grupo fantástico com um trabalho teatral lindíssimo". Enquanto falava, os olhos dela muito tenuemente expressavam intensas variações. Ora brilhavam profundamente radiando feixes de sol, ora gotejavam pequenas lágrimas de emoção em uma intensidade comovente. Eu estava conectado àqueles olhos pelos olhos de Viola e enquanto ouvia atentamente, disse: "estou adorando a intensidade dessa sua vivência! Conte mais sobre seu estágio e o trabalho desse grupo!"

Ela animou-se ainda mais com meu incentivo e continuou: "Ah Viola, é difícil de narrar! Mas posso dizer que essa experiência mudou meu entendimento sobre teatro, arte e até mesmo sobre a vida. Bem, vou iniciar do início. Após ouvir de um amigo que vivia na França, histórias lindas sobre os espetáculos do Soleil, eu fiquei com muita vontade de conhecer mais sobre aquele grupo. Foi então que há quase um ano eu escrevi uma carta a eles contando sobre minha trajetória no teatro. Sobre a vontade de conhecer pessoas e lugares para dar continuidade à minha formação de atriz, sobre meus incômodos com alguns aspectos do teatro, sobre como eu havia trabalhado por dois anos economizando praticamente todo meu dinheiro para poder ir atrás dessa formação e da resposta para esses incômodos, etc. Na carta eu perguntava se eles realizavam cursos ou alguma outra atividade formativa, pois queria muito conhecê-los e conversar com eles. Fiquei muito surpresa ao receber, depois de alguns meses, uma resposta muito atenciosa da própria Ariane, diretora do Soleil"

Querida Juliana,

Sua carta muito me instigou. É revigorante perceber sua decisão e coragem em perseguir um sonho e um desejo tão intenso de formação. Identifiquei-me muito com sua história, pois eu também saí de Paris em 1962, logo após finalizar meus estudos e separar-me de meu grupo Atep (Association Théâtrale des Étudianrs de Paris). Fui em busca de respostas para meus questionamentos em relação ao teatro. Dentre eles, talvez meu questionamento mais inflamável fosse: "Como dar forma a uma paixão? Como exteriorizar algo sem cair na exterioridade? Como pode ser feita a autópsia do coração?"[16]*. A minha formação até então não havia me permitido encontrar algo que se aproximasse de uma resposta a essas questões. Então decidi sair e procurar pelo mundo. Sobretudo no Oriente (Cambodja, Japão) e no teatro oriental. Voltei depois de dois anos, reencontrei alguns dos antigos integrantes do Atep, e fundamos, em 1964, o Théâtre Du Soleil. Em 1968, a partir dos acontecimentos políticos, decidimos passar a viver de forma comunitária - como uma trupe - e refletir mais profundamente sobre o sentido da atividade teatral. Inclusive a partir de um posicionamento político, um desejo de compreendermo-nos em relação à história sem definir, para isso, uma teoria elaborada. Nossa relação de trabalho é igualitária - todos os integrantes recebem o mesmo salário - e baseada em criações coletivas.*[17] *Percebo na vontade expressa em sua carta muita dignidade, convicção, confiança e a mesma angústia que me inflamava quando decidi sair antes de constituir o Soleil. Pois bem Juliana, vou ofertar um estágio entre março e maio do próximo ano. Eu não gosto de chamar os estágios de cursos. Eu os ofereço generosamente em favor dos atores e do teatro. E também, porque me preocupa muito o futuro da interpretação no teatro. Percebo a proliferação de linguagens, possibilidades, mas a prática da interpretação está em vias de extinguir-se. Assim, esses estágios são minha pequena contribuição.*

Em face de tudo que expressei acima, acredito que você teria muito a contribuir e proliferar a partir do estágio. Portanto, ficaríamos lisonjeados em tê-la conosco no próximo ano na Cartoucherie.

Saudações,
Ariane Mnouchkine
&
Théâtre Du Soleil

---

[16] FÉRAL, 2010, p.70.
[17] FÉRAL, 2010, p.15.

vi. Encontro com Ariane MNOUCHKINE.

Sétima dissecação. Do círculo à linha pelo fio de Ariadne na improvisação do corpo

"Viola, você não imagina quando recebi a carta. Entrei em êxtase! Em março eu estava voando em direção a Paris com o desejo de paralisar o tempo para aproveitar aquele momento intensamente. Já cheguei emocionada ao entrar na Cartoucherie, a sede do Théâtre Du Soleil, e ver os enormes galpões que antigamente haviam sido fábricas de armamentos e agora abrigavam o grupo. O local parecia uma vila bucólica do século passado: o Bosque de Vincennes com seus lagos e árvores florescendo a primavera francesa, o silêncio tranquilo e sereno que emanava daquelas antigas construções e caminhos ainda sem asfalto, criavam uma atmosfera que na mesma medida em que me emocionava, me jogava de forma plena, até os últimos poros, naquela experiência. Naquele ano, éramos quase 200 no estágio. Atores, atrizes, bailarinos, acadêmicos de vários locais do planeta. Era muito bonito e impressionante ver aquela diversidade unida através da arte, do teatro."

Juliana falava e eu criava toda a cena em minha mente. A história seguia e parecia brotar do corpo deda e plasmar-se ali no café, naquele exato instante. Ela continuou dizendo: "logo no início Ariane recebeu a todos seriamente e estabeleceu, em uma voz calma e contundente, algumas regras que se traduziam em uma importante ética. Os horários devem ser rigidamente

Uma caminhada. Simples.

respeitados, assim como o palco, as máscaras e o silêncio na sala de ensaio. A princípio aquele rigor excessivo me assustou e contrastou com a carta que eu havia recebido, mas decidi acatar. Somente ao final do estágio entendi que toda essa rigidez não era excesso de uma disciplina autoritária - como a princípio parecera -, mas expressava algo verdadeiramente belo, muito mais profundo e inerente ao sentido do teatro para Ariane: o respeito à dimensão sagrada do teatro. Aquilo ficava claro nas entrelinhas, quando ela falava sobre sua experiência com o teatro oriental e toda perspectiva ritualística que ele engendrava."

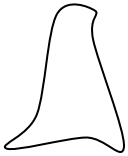
Hoje foi ela quem me deu início. Eis que surge uma bolinvisível entre as mãos. Bola flexível, dinâmica.

"Durante aqueles dias, em tudo eu percebia a devoção e o respeito de Ariane pelo teatro. Realmente é algo que emociona saber que durante um espetáculo o público vivencia intensamente um pouco dessa devoção pelo teatro. Antes de iniciar cada espetáculo, as pessoas são recebidas cerca de uma hora mais cedo pela própria Ariane. É servido um jantar com bebidas e ela mesma ciceroneia as pessoas enquanto os atores se preparam com maquiagem, figurinos, etc. Tudo feito em camarins acessíveis ao público que pode observá-los em seu ritual" (FÉRAL, 2010).

Eu não sei se Viola faria isso, mas não pude deixar de dizer para Juliana: "isso é fantástico! Permitir às pessoas que experienciem a aura mágica do teatro. Todos os ritos e rituais compartilhados. Eu me lembro de perceber essa magia

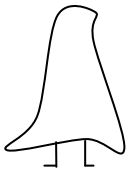
Aos poucos, sendo moldada, torna-se uma capa.

em relação a meus antigos professores Juliana. Enquanto eu, ainda menina, estava na sala de aula, eles não eram humanos comuns, mas professores. Era difícil vê-los fora do contexto da sala de aula. Mas se isso ocorria por acaso, como, por exemplo, encontrá-los comendo em um restaurante, eu ficava encantada pensando 'Uauuu!! Meu professor também come, bebe, tem uma família!! Que incrível!'. Imagino que as pessoas devam sentir mais ou menos isso ao ver os atores se maquiando, ou a própria Ariane, diretora do Théâtre do Soleil, recebendo-os. Realmente Juliana, isso é muito mágico!"



uma capa que jogada sobre um corpo, recobre-o como um todo. Somente os pés, na base, estão descobertos.

Ela sorriu para mim compartilhando da minha empolgação e continuou: "sim Viola, e voltando ao estágio, a devoção de Ariane também se expressava no foco dado ao trabalho. Acompanhando todas as nossas atividades sentada na primeira fila, no trabalho individual de cada aluno, quando ela constantemente e de forma muito generosa buscava em toda e qualquer ação a centelha de teatro que fizesse o trabalho brilhar. Algumas vezes ela agia de forma dura, mas seu julgamento sempre era justo, sem complacência, seu olhar preciso, sua atenção intensa" (FÉRAL, 2010).



"Todo seu trabalho, Viola, se baseava na tentativa de fazer o teatro existir naquele momento com/em cada um de nós a partir da improvisação. Era uma paixão pelo teatro e também pelo ensinar a aprender teatro a cada um de nós. Muitas vezes ela dizia que não

tinha construído um sistema formativo de interpretação, mas que havia percebido coisas, entendido algumas leis fundamentais, misteriosas e fugazes que escapam quando se tenta olhá-las face a face, mas que é preciso sempre voltar a reencontrar. E que justamente nessas leis é que se escondem elementos essenciais para o ator. O interessante é que, embora Ariane nos provocasse com pistas dessas leis e elementos essenciais, nós é que tínhamos a função de descobri-los na observação e principalmente na ação. Um processo pedagógico muito rico e intenso, embora doloroso e confuso que sangrava continuamente em lágrimas e desilusões, pois se estabelecia pela e na experiência da ação e da observação dos outros em ação. Eram provocações simples e diretas como uma flecha zunindo que nos atravessava sem erro. Fáceis de entender e dificílimas de colocar em prática na ação. Vejo que muitas delas também fazem parte da sua proposta de trabalho Viola. Elas diziam respeito à escuta. À aceitação das propostas que estavam ocorrendo durante a improvisação. À humildade para imitarmos boas criações vindas de outros. A evitar cair na ideia, ou seja, buscar o verdadeiro. Ao encontro da personagem completa. A encontrar a poesia de estar em cena. À imaginação. Ao tempo. Às Pausas. Ao Ritmo. A viver a ação, o corpo. À relação de estima e amor com as máscaras."

"Eu sinto que, embora a grande maioria

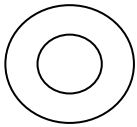
E são eles que caminham. Em círculo. O corpo todo recoberto pela capa, rígido, acompanha os pés. Passos curtos, pernas inflexíveis. Uma frente à outra. Movimento é duro. Marcado, rígido. Aos poucos ele vai definindo uma lógica.

A lógica da dureza.

É a dureza de um corpo que não pertence ao local em que está.

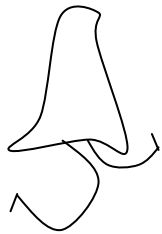
Monológico.
Não consegue sentir o que o cerca e nele está.

Simplesmente atende aos estímulos de uma passada dura, precisa, circular e cíclica. Segue, caminhando, em círculo, com dureza.



de nós entendesse claramente o que significava cada uma daquelas provocações no sentido interpretativo que elas propunham ao nosso trabalho de ator nas improvisações, pouquíssimos conseguiam realizar a ação tendo-as como base. Essa sensação muito me intrigava. Por qual razão tínhamos tanta dificuldade em executar na ação algo que havíamos entendido claramente? Ou ainda, porque nosso corpo, nossa interpretação continuava tão falsa, inexpressiva quando sabíamos o que precisávamos fazer para torná-la mais intensa e poética? Sei que muitos também sofriam com essa dúvida, mas existiam momentos em que um ou outro conseguia superar essa dicotomia e executar na ação aquelas propostas tão 'simples'. Quando isso ocorria, experienciávamos momentos teatrais únicos de tal intensidade e poesia que nos emocionava a todos. Hoje, em seu curso, eu percebo que intuitivamente meu corpo tem mais facilidade de colocar em prática algumas de suas propostas que se relacionam às provocações que Ariane nos fazia. Isso me faz entender que talvez nossa dificuldade de agir com base naqueles conselhos fosse legítima e se relacionasse com a dimensão pedagógica da improvisação e do teatro de Ariane. Somos ensinados na escola, praticamente a vida toda, a aprender somente com a dimensão cognitiva. Não há um esforço integral do indivíduo para que entenda pela

Mas aos poucos surge algo a mais. Uma perna percebe ganhar um espaço baixo à capa. Já se desloca com mais fluidez. Os passos pisam e firmam o chão. Ganham potência em cada pisada. O movimento circular se intensifica. O corpo já se torna menos duro, a fluidez ganha espaço dentro dele. Segue os passos, em círculo, mas com mais autonomia. Os pés, as pernas e o corpo vão ganhando mais dinamismo. Movimento.

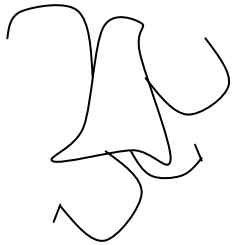


Perdem o peso, ganham a leveza. Ainda em círculo. Leves, passos maiores, o corpo acompanha o movimento.

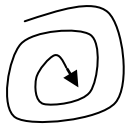
experiência, basta entender a lógica de funcionamento dos processos cognitivamente. Percebo isso, pois entendíamos facilmente o que Ariane explicava, sabíamos que aquilo era evidente e certamente faria diferença em nossa ação teatral, mas quando precisávamos colocar em prática aquele ensino não pela dimensão cognitiva, mas sim pelo nosso corpo integralmente envolvido na ação, não conseguíamos. Algo nos faltava. E esse algo era justamente a experiência da ação e outro saber, muito mais sutil, fugidio e misterioso que o cognitivo. O saber da experiência (cf. LAROSSA, 2002). A forma como tornamos nosso aquilo que nos acontece, como integramos ao nosso ser as experiências que nos passam. Isso não poderíamos ter de outra forma que não através do envolvimento com a experiência de ação que levasse em conta aqueles conselhos."

"Hoje você iniciou sua aula falando justamente isso Viola, como a experiência pressupõe envolver-se total e organicamente com o ambiente. Quando você falou isso, muitas coisas se encaixaram! É justamente esse o ponto. Precisamos nos envolver na ação, no ambiente, no mundo vivencial que experienciamos para poder 'aprendê-lo'. Quando se improvisa, essa dimensão torna-se ainda mais potente, pois improvisar já demanda que se entregue completamente ao novo, ao que se propõe, naquela ação, naquele ambiente com todas as suas dimensões,

Os braços já não mais rígidos e estáticos junto ao corpo. Cortam o ar, intensificam as possibilidades. O corpo ganha voz. Quer falar. Sua presença não cabe nos passos.



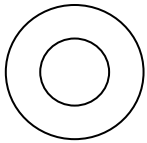
Sugere. Um rodopio naquele movimento circular? Por que não? E rodopia. E o todo gosta.



no exato momento presente. Assim como você, Ariane certamente sabia que seus conselhos e aquilo que ela havia entendido pelo vasto saber se suas experiências, seria de difícil 'compreensão' para nós, mas que o fato de disparar à deriva esses conselhos significa o compartilhamento de possíveis caminhos, de potentes projéteis que orientam encontros e desvios que poderão, ou não, frutificar em algum momento. Entender isso Viola, me fez perceber também o tamanho da generosidade de pessoas como você e Ariane, verdadeiras professoras devotadas a ensinar o aprender. Sim, generosidade extrema, pois mesmo sabendo da dificuldade, vocês compartilham suas experiências. Ou seja, aquilo que é de difícil explicação, teorização e até mesmo entendimento para vocês. E fazem isso na tentativa de nos permitir acessar algo que possa despertar nossas próprias experiências. Eu fico pensando, como é difícil transmitir e compartilhar aquilo que é vivencial, que está nas profundidades do corpo, algumas vezes inacessível conscientemente."

"Agora eu já consigo acessar razoavelmente esse entendimento enquanto estou na ação, improvisando, mas ainda tenho muita dificuldade ao traduzir isso em algo que seja reflexivo e me permita entender os caminhos que tornam possível que essa ação aconteça. Muitas vezes parece-me algo primitivo, ligado às raízes instintivas do animal que habita em meu interior. É o instinto

Volta ao círculo.



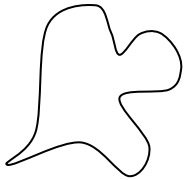
Novo movimento, mão que serra o ar. Junto ao corpo. Todo conjunto vai.

da sobrevivência na cena, na improvisação que guia meus passos enquanto ajo. Claro, tenho consciência de que essa ação instintiva se apoia em muito treino e técnica, mas quando estou agindo, isso tudo desaparece no fundo da própria ação. Como diz Ariane, 'há o instante, há um encontro e tudo está ali.'" (FÉRAL, 2010, p.100).

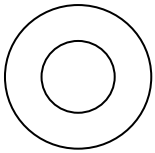
Quando Juliana silenciou sua extensa e bela narrativa, extasiado passei a refletir sobre como o ser humano esforçou-se por tentar distanciar-se dos animais. Inclusive a biologia, durante muito tempo direcionou seus esforços para propor maneiras de classificar a vida de forma a separar o ser humano de tudo que seja animal, primitivo. Das secreções, dos sons, dos comportamentos instintivos. Porém, hoje já se percebe como essa separação é artificial e prejudicial. Pois tentamos calar comportamentos fundamentais de nossa constituição biológica e animal. Somos primitivos. Nisso me veio à memória o trecho de um romance de Mia Couto (2012, p.88) que entre lendas, fábulas e realidade, discute questões históricas e sociais a partir do ataque de leões que aterrorizam uma aldeia em Moçambique. Em determinado momento Mariamar, que crê sofrer metamorfoses com uma leoa, diz:

> A minha escola, de facto, nasceu antes: aprendi a ler foi com os animais. As primeiras histórias que escutei falavam de bichos selvagens. Fábulas me ensinaram, a vida inteira, a distinguir o

Nova proposta, a cabeça para baixo. O todo vai.



Assim começa um grande jogo de possibilidades. O corpo propõe, todo o resto acompanha. E segue no movimento circular.



Mas é tão leve, tão sutil e prazeroso.

> certo do errado, a destrinçar o bem do mal. Numa palavra, foram os animais que começaram a fazer-me humana.

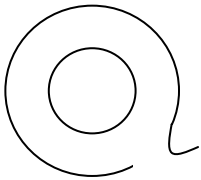
Eu via naquilo que Juliana acabara de me falar, esse movimento primitivo e selvagem de descoberta, aprendizado e instinto. E também ela via em si esse primitivismo animal agindo no desenvolvimento da sua improvisação.
Eu escutava a narrativa de Juliana em plenitude e mergulhado em infinitos questionamentos. Um deles que agora ganhava força era imaginar como Viola se sentiria ao saber que seu trabalho tocava outros delicadamente em tantos aspectos. Percebi que Juliana esperava que Viola, no caso eu, falasse algo sobre toda aquela narrativa até ali. Ainda me sentia desconfortável, pois de certa forma eu parecia estar ali ocupando um lugar que não era de fato meu e expressando ideias que não eram de Viola. Mas após um inspirar profundo eu consegui dizer: "é muito belo esse seu relato Juliana. Fico muito feliz que tenha conseguido acessar esse entendimento. Isso é um grande passo formativo não só no sentido profissional como atriz, mas também na possibilidade de ensinar a aprender o teatro e a improvisação. Acredito que no teatro e, principalmente na improvisação, somente podemos ensinar aquilo que nos toca pela experiência, como você bem pontuou. Logo poderá estar ensinando o aprender com muita propriedade, tenho certeza! Agora, acho incrível perceber

É assim que a improvisação acontece. Algo já está acontecendo antes dela. Existe alguma coisa em circulação. Um estímulo, um disparo, uma potência. Inicialmente ela parece sem sentido, ou já totalmente significada. Nada a acrescentar a um movimento circular. Mas será que realmente nada? Nada é tanto... Talvez o nada a acrescentar seja mais resquício da falta de um desejo do que da falta simplesmente. E eis que surge. Desse pretenso nada. Quando preenchido pela presença e pela entrega, passa a tornar-se campo aberto tudo. Nele vão se acrescentando mais, mais e mais. E ele já se torna outro. A improvisação é a diferença constante que se estabelece em um ciclo de acontecimentos. Surge na repetição, e torna-se diferença e diferença e diferença e difere e já é outro, mas outro que traz o anterior nele. É um acúmulo que não distorce, não é excesso. A

como o teatro assenta-se em fundamentos essenciais que são compartilhados seja onde for." Quando acabei fiquei surpreso! Eu havia dito aquilo tão naturalmente, aqueles pensamentos pareciam ter brotado e fluído de forma tão leve, embora eu pouco tenha me esforçado para construí-los. Fiquei instigado! Será que mesmo eu tendo me apossado do corpo de Viola e estar agora, sentindo, agindo e expressando-me por ela, ainda havia algo de sua consciência que se expressava através de mim? Quanta confusão! Antes que eu pudesse ir além nessa tentativa de entender, para minha felicidade Juliana seguiu falando.

"Sim Viola! É o que Ariane também insiste em dizer. Seu trabalho consiste na tentativa constante de capturar e entender essas leis fundamentais, como diz ela, que precisam ser sempre redescobertas, pois são muito fugazes e misteriosas. É por isso que Ariane baseia a formação do Soleil em alguns princípios que priorizam a prática teatral a partir dessas leis fundamentais e claro, na improvisação, que é base da criação. O primeiro princípio pelo qual Ariane tem verdadeiro apreço é a busca pela teatralidade da interpretação oriental. Ela tem convicção de que o teatro é oriental e de que o ocidente não criou nenhuma forma teatral, a não ser formas realistas, dominadas e definidas pelo texto. Já as formas orientais, ela percebe que permitem ao ator encontrar a interioridade e exterioridade, o mito e a realidade de

improvisação se estabelece no entre. Entre aquilo que já foi dado e o novo dado que está não se sabe onde. De onde ele surgirá? Do outro, de mim? Do mundo? Qualquer possibilidade é bem vinda. A improvisação é abertura.



Generosidade do mundo que se permite doar a um evento e sujar-lhe com algo de si. Quando improviso? Quando não tenho o que dizer, fazer, ser. Talvez.

forma a construir a teatralidade. Ela dizia algo lindo sobre como na tradição oriental o ator cria metáforas e sua arte consiste em contar o interior do ser humano. Explodir o homem, não para mostrar suas vísceras, mas para por suas partes em perspectiva, disponibilizá-las em signos, formas, movimentos e ritmos (FÉRAL, 2010). Nossa Viola, eu realmente percebo no teatro oriental uma intensidade corporal. O corpo é como veículo para a criação de tudo que possa surgir no teatro. É um rasgar-se tão intenso..."

"Nesse trabalho corporal Ariane também aprendeu a utilizar as máscaras. Principalmente da C*ommedia* d*ell'Arte* e balinesas. Elas eram tratadas com muito respeito, pois faziam parte dessa dimensão sagrada do teatro. Ariane dizia que cada máscara possuía uma alma completa e que deveríamos experimentá-las para aprender o que elas nos diziam (FÉRAL, 2010). O trabalho com a máscara era fundamental para Ariane também por permitir explorar essa relação com o corpo Viola. E hoje eu fico pensando, quanta potência deixamos de produzir quando, no teatro ou na vida, nos esquecemos de que o corpo é a base..."

Eu senti que ali deveria falar algo e lembrei-me de um texto que há pouco li e resolvi colocá-lo na conversa: "é Juliana, o corpo é a substância primordial... Isso me faz lembrar um texto que li há pouco de Valère Novarina (1999, p.19), você conhece? Em determinado momento ele

Figura-instante 9 – Dymanic – Anatomy
(Alex Kaiser)

ironicamente sugere que 'será preciso que um dia um ator entregue seu corpo à medicina, que seja aberto, que se saiba enfim o que acontece ali dentro, quando se está atuando'. É de extrema importância perceber como um trabalho corporal que envolva a disponibilidade do corpo para a atuação é base para potencializar o trabalho do ator, principalmente na improvisação."

Oitava dissecação. Quando a poesia do corpo brincante em-cena

"Pois é Viola, eu entendi isso quando comecei a perceber que Ariane, da mesma forma que você, baseia todos os princípios de seu trabalho nessa dimensão corporal e no jogo! Ela praticamente deixa a representação de lado. O que importa é o corpo em jogo, o jogo dramático. É nele que reside o teatro, e não na representação. Por exemplo, outro princípio que Ariane enfatiza e se relaciona com esses, é o de entender os personagens como mensageiros da narrativa. Ela sempre falava da alma e das paixões das personagens e não de sua psicologia. Assim, os atores devem criar seus personagens para contar uma história que exterioriza signos e não para desenvolver sua psicologia, pois isso reduz sua interpretação e distancia-o da teatralidade (FÉRAL, 2010). Além disso, na improvisação é muito mais evidente o surgimento de metáforas, signos e formas pelo movimento da ação do que o surgimento de construções psicológicas aprofundadas. É tudo jogo."

De onde vem a felicidade que surge quando me proponho a encenar uma ação qualquer?

Por exemplo, essa escrita mesmo.

Iniciada após um trabalho corporal de movimento intenso e prazeroso, ela começou com uma proposta encenada:

"E é incrível Viola, como esses princípios e relações estabelecem outra

O caderno,

lógica para o trabalho teatral. No ocidente estamos muito habituados a todo o trabalho partindo da criação psicológica, baseada na memória emotiva para construir os personagens. Quando comecei a trabalhar e pesquisar a improvisação tive muita dificuldade! Como iniciar a criação psicológica e acessar emoções quando a ação se estabelece no momento presente? É impossível! Agora, depois dessa experiência com Ariane e com você Viola, percebo que a centralidade não está nessa construção, mas sim na intensidade da entrega ao trabalho corporal. Ariane trabalha isso quando nos explica que devemos encontrar a situação. Ela trabalha estados, situações e não emoções. E isso tem uma razão que me fez todo o sentido. Ela diz que não tem como fixar as emoções. Elas vêm depois, quando ocorre o encontro do ator com o espectador. Primeiro devemos encontrar uma situação verdadeira e criar um estado conectado a essa situação. Ela diz que as situações são simples, pontuais. Os detalhes nos quais é possível encontrar a verdade. Lembro-me de uma fala dela dizendo que é 'nas pequenas atitudes precisas e verdadeiras, que a personagem vai adquirir sua força de existência e que a emoção vai nascer' (FÉRAL, 2010, p.42). O valor no detalhe, no pequeno... Podemos criar pequenas intensidades que são aptas a potencializar emoções, mas não são caminhos definidos e definitivos, são linhas desencontradas partindo de uma pequena explosão

a caneta
e o celular,

para marcar o tempo.

Todos precisamente segurados pela mão que cenicamente levava-os para o local onde escrevo (o chão, tapete).

Aos poucos o corpo, de forma improvisada, ensaiou e criou uma pequena cena.

Toda a preparação para iniciar a escrita. O corpo deitando-se e os movimentos das pernas e braços acontecendo lentamente, de forma improvisada e bela. Gostei. Já executei a cena imaginando-a em parte de um espetáculo.

significante: uma situação. Parece tão simples, não é? Basta encontrar a situação... Mas como eu tive dificuldade Viola! É tão difícil perceber a potência dos pequenos instantes onde ocorrem acontecimentos extremamente sutis e que por vezes estão repletos de multiplicidades e micro-situações. Quando encontramos a situação e percebemos a potência de determinado instante em uma improvisação, por exemplo, certamente estamos criando possibilidades, inventando! Lembro-me de uma frase sobre a invenção, significando esse encontro com um fluxo intenso e múltiplo de possibilidade que acorrem em uma direção ao encontro de uma situação: 'A invenção é [...] sempre um encontro, uma hibridação e uma colaboração entre uma multiplicidade de fluxos imitativos (ideias, hábitos, comportamentos, percepções, sensações), mesmo quando acontece dentro de um cérebro individual'" (LAZZARATO, 2006, p.45).

Mas de onde vem esse prazer?

"Ariane também tinha conselhos para que encontrássemos a situação. Sentada em sua cadeira, à frente do trabalho, ela não se cansava de dizer que a imaginação é fundamental! Lembro perfeitamente da imagem dela dizendo: 'A imaginação é um músculo [...] para ser cultivado, alimentado' (FÉRAL, 2010, p.43). É Viola, mas muito mais difícil que ter imaginação, é conseguir fazer uma coisa de cada vez, com calma... Ahhh se é.... 'Dar espaço à respiração, a inscrever pausas, a aceitar

Sinto prazer ao encenar.

a imobilidade' (FÉRAL, 2010, p.44). É tão difícil lidar com o tempo Viola. O tempo de cada coisa... O tempo para entrar em um estado... O tempo de uma situação... O tempo de parar e de agir... Da velocidade e da lentidão. Somos habituados a tanta ansiedade, a passar pelo tempo em uma corrida desenfreada. E quando temos que dançar em ritmos variados com o tempo, como ficamos? Perdidos..."

Juliana falava e eu a olhava com ternura, vendo-me naquelas palavras... Como era difícil dançar em ritmos variados com o tempo... Eu me lembrava do livro *A Lentidão*, de Milan Kundera (2011, p.8). Um trecho, especificamente, me vinha à memória:

> Por que o prazer da lentidão desapareceu? Ah, para onde foram aqueles que antigamente gostavam de flanar? Onde estão eles, aqueles heróis preguiçosos das canções populares, aqueles vagabundos que vagavam de moinho em moinho e dormiam sob as estrelas? Será que desapareceram junto com as veredas campestres, os prados e as clareiras, com a natureza?

Em meio a esse meu pequeno devaneio, Juliana seguia falando angustiada: "eu dificilmente consigo livrar-me da velocidade em cena, Viola... E na vida... Quando consigo ter um segundo de lucidez para perceber-me, estou passando pelas situações sem deter-me em nada, tal a ansiedade de agir, atuar, viver... Percebo que muito disso é pela necessidade incessante de ser eloquente.

Gosto de travestir-me de ficção e brincar abstratamente com as possibilidades e ações de meu corpo. Elas, inevitavelmente, levam-me para um sentido.

Enquanto brinco e improviso com as ações brincantes de meu corpo, sou ambiguidade.

Ator e plateia.

Ajo e observo em um ciclo que pode não ter fim.

E se um dia eu não parasse?

Acertar, ter sucesso, enfim... É uma grande contradição Viola... Porque na verdade, pelo que percebo toda sua proposta e também a de Ariane, tentam deixar de lado tamanha eloquência que insiste em nos perseguir, para deixar-nos mais livres. Não é necessário a todo o momento ser eloquente, saber, entender o que se passa e explicar as coisas com o devido entendimento de causa. Às vezes basta ser atravessado por algo ainda não entendido, mas que movimente algo lá dentro. Pouco compreendido, pouco confortável, mas prenhe de um movimento potente."

Juliana suspirava. Parecia haver cansado de tanto entender e compartilhar aqueles entendimentos profundos. Enquanto nos banhávamos naquele silêncio após sua fala, com o olhar perdido ela deslizava calmamente o dedo pelas bordas da xícara de café já vazia. Completava o círculo e voltava a iniciá-lo com um suave rumor trepidante. Era um movimento sutil, mas que me capturou a atenção. Ali eu a via fechando ciclos em sua vida. Ativando as memórias vividas na percepção de seu corpo, ela conseguia compartilhar isso comigo. Que belo momento. Eu contemplava-a carinhosamente. Era irônico que ela tenha iniciado essa conversa com Viola por admirá-la como mestra, e na realidade quem estava aprendendo era eu, através de Viola, que somente era o meio para que aquele encontro acontecesse. Eu segurava minha xícara pela asa e nela ainda havia café, já frio.

Seguisse pelos caminhos de minha atuação eternamente?

Brincando de tudo.

Seria ainda Feliz?

Ou o que dá prazer é agir cenicamente e saber ser uma brincadeira transitória que logo acabará, como agora?

O silêncio começava a pesar. Os olhos curiosos e intensos de Juliana agora se ligavam aos meus e eu sabia que ela esperava que eu retomasse a conversa. Senti-me impelido a falar sem ter o que falar. Mas lancei-me ao diálogo como a uma improvisação: "Ah Juliana, é um processo longo e realmente difícil em meio às atribulações da vida, sair desse ritmo frenético e anestesiante no qual vivemos... Como deixar que esse estado cotidiano não nos afete quando estamos em cena, no trabalho teatral? Algo que me parece essencial e sempre prezo muito é o presente. O aqui-agora da ação, como falei hoje para vocês. Não preocupar-se com nada além de que ocorre no exato momento da experiência." Novamente senti que havia algo de Viola comigo naquelas palavras.

Já escrevo sentado. Rosto sério e natural. Mas a sensação da brincadeira permanece em meu corpo. Assim como todas as sensações de todas as brincadeiras que já realizei. Sou eu. Coletânea de inverdades brincantes que se movem embaladas por música de circo.

Juliana pareceu preencher-se de energia e em um sobressalto disse: "o presente!! Quando ouvi você falando hoje durante a aula, sobre estar no aqui-agora, eu percebi como isso é algo difícil de que se esquece facilmente. Novamente percebi como você e Ariane compartilham muitos princípios... Ela coloca muita importância no fato de *estar no presente,* no instante. Lembro-me dela cruzando serenamente os dedos ao dizer que as narrativas sempre acontecem no instante do encontro entre atores e espectadores. Isso é muito difícil! Sempre acabamos por nos concentrar no que vai acontecer ou no que aconteceu, mas nunca no instante do acontecimento. Assim, perdemos

facilmente todas as possibilidades de encontrar a situação, criar, improvisar e atuar verdadeiramente. Renunciar ao que se previu e apreender o que se apresenta. A verdade demanda que estejamos no presente e acreditemos naquilo que acontece. Assim como você Viola, Ariane nos ensinou muito sobre como crer naquilo que representamos, no que somos e encarnamos em cena. Ela enfatizava muito que para isso, é fundamental saber olhar, escutar e compreender (FÉRAL, 2010, p.46). Estar no presente demanda esse importante aprendizado. Uma pausa para reencontrar ações que são facilmente esquecidas em nossas vidas atribuladas. É a busca do efêmero. Algo que acontece no exato instante em que acontece, e só." Cada vez mais eu percebia que Juliana havia entendido em profundidade o que Ariane Mnouchkine e Viola Spolin tentavam ensinar com suas experiências e que se tocavam em inúmeros pontos. Eu também conseguia sentir que aquele entendimento enraziava-se fundo nela através de muito esforço, dedicação e persistência. Embora eu a tivesse conhecido há poucas horas, isso me fazia admirá-la profundamente. Talvez porque meu objetivo também sempre fora percorrer o caminho que ela estava trilhando, mesmo que no meu caminho existissem diversas outras rotas e desvios. Nessa admiração eu precisava esforçar-me para fazer com que ela também se expressasse em Viola da maneira que eu imaginava que Viola

Nona dissecação. A tensão é outra in-tensidade entre as intencionalidades

Hoje eu percebo algo perigoso antes de iniciar!

(sorte que foi antes)

Percebo a minha tentativa quase involuntária – só não o é, pois percebo ser um jogo baixo de minha cabeça pensante – de manipular a escrita. Iniciá-la por algo precisamente definido e com a intenção de constituir um texto que eu queira escrever.
Essa não é a minha intenção aqui. Intenção. Intencionar algo. Lembra-me tensão. A tensão é algo fundamental na escrita, no teatro, na aula. E novamente eis que um fundamento surge. Incrível as linhas intercruzantes que estabelecem as

sentir-se-ia naquela situação. Nesse momento o garçom veio até nós perguntando se gostaríamos de algo da cozinha, pois estavam fechando. Foi só aí que percebi quanto de presente havíamos tido naquela conversa. O tempo não passava e agora eu percebia já ter escurecido completamente e isso me deixou apreensivo.

Não pude aprofundar-me, pois Juliana também se sobressaltou: "nossa Viola, eu estou falando demais... Mas é que voltei dessa experiência realmente transformada. Estava um pouco difícil retomar a vida e deixar, como um momento no passado, tudo que aprendi com a dinâmica formativa de Ariane no *Théâtre do Soleil*. Foi aí que iniciei seu curso! E novamente fui nutrida pela mesma intensidade que fez turbilhonar meu corpo e meus pensamentos em ideias e possibilidades de continuar com a pesquisa e o trabalho mesmo que eu ainda não saiba muito bem por onde! E isso foi outra conquista desse efêmero período de aprendizagem. No Soleil, cada ator do grupo faz sua própria formação[18] Quando não estão em turnê, nem ensaiando um novo espetáculo, cada um constrói seu caminho para buscar formação. Isso é fantástico!

cartografias que unem esses conceitos tão significativos para meus interesses.

São encontros casuais que se processam intensamente de forma despropositada. Como a colisão entre as moléculas que vibram de forma avassaladora na água em ebulição. Encontros explosivos. In-tensos. Também preenchidos pela tensão. Tessssssssssssão!

Eis que ela regressa, no círculo significante que se constitui em texto. A tensão. Estar tenso significa manter o corpo ativo, presente. Estar disponível a perceber intensamente o espaço e o outro. Tensão que se processa na escuta, nos movimentos com determinação. No entendimento e sensação

[18] Em 2012 tive a oportunidade de realizar o curso intensivo de férias *O Ator Performer – Dramaturgia do Desejo (*cf. Capítulo III*)* com Silvana Abreu. Na turma também estava matriculado o ator francês Sebastien Brottet-michel que veio para o Brasil ministrar oficinas e também realizar alguns cursos. Sebastien trabalha há mais de 10 anos no Théâtre Du Soleil. Durante o curso ele nos contou muito sobre o processo de trabalho no grupo, a forma como Ariane conduzia as atividades e como cada ator realizava sua formação durante os intervalos entre produções. Além disso, nos brindou com uma generosidade e talento incríveis, realizando cenas belíssimas durante os exercícios.

Poder formar-se para compartilhar essa formação e engrandecer o trabalho do grupo. É o verdadeiro objetivo do conhecimento: compartilhar! Algo que só poderia acontecer em uma trupe que assume seu desejo plenamente! Vejo-os constantemente motivados e animados a seguir continuamente e coletivamente. Eles estão em constante encontro uns com os outros, trocando. Ariane diz que: 'é amor pela relação. [...] Não é trabalho, é vida'" (FÉRAL, 2010, p.109).

"É uma mudança significativa entre trabalho e vida, você não acha Viola? Sinto-me mais fortalecida para continuar minha formação em aberto, sem rotas precisas e caminhos definidos ao sentir que construo minha vida. Estou disposta a assumir o não saber, o arriscar e o errar. É esse o caminho que, por agora, pretendo tomar. Seu curso, Viola, está dando uma ótima sequência em minha rota e estou disposta a aceitá-la como continuidade dessa experiência fantástica. Vamos fechar o café?"

Em meio à formação em aberto, arriscar, errar, foi aquela última frase que havia ganhado destaque. Fechar o café... Foi somente nesse momento que percebi ter anoitecido e agora? Para onde iria? Eu estava Viola. Para onde me levava? Iria para sua casa? Quando acabaria aquela experiência? Agora depois de todo um dia de aprendizado e vivências estranhas e incríveis, eu começava a sentir medo. E se não voltasse mais? Permaneceria até quando em Viola? Como agir dali pra frente? de que há, de fato, algo mágico e misterioso ocorrendo. E esse algo, embora eu não saiba de fato o que significa, exige um comprometimento pleno de todo meu ser para que possa passar da simples possibilidade, para a efetivação. A palavra me faltou. Por breves instantes levantei os olhos, respirei e percebi como meu corpo mantinha-se tenso nessa escrita intensamente intencional.

Estive ausente do diálogo final no pagamento, Juliana fechou a conta e perguntou: "Viola, você está bem?" Eu respondi que estava cansada e deveríamos ir... Saímos em uma noite já fria e vazia de pessoas na rua. Juliana tomou o caminho de sua casa despedindo-se de mim quase em frente ao café. Ainda admirei seus passos convictos e rasgando a penumbra com alegria e força. Eu já sabia que com aqueles passos ela iria até o outro lado do mundo. Se cruzasse com ela pela rua, buscando o encontro e seus olhos, certamente ela aceitaria minha proposta assim como o professor Lecoq aceitou.

Quando ela desapareceu, tudo ao meu redor agigantou-se. Eu estava sozinho, e nada me fazia sentir aconchegado, tudo era estranho, inclusive o corpo que me servia de "casa". Tomado pelo medo, sozinho no corpo de Viola decidi começar a caminhar sem rumo. Havia chegado até ali por conta própria e agora assumiria aquela situação. Cruzava ruas desconhecidas, virava em esquinas inexistentes. Andava observando os prédios altos que sumiam na escuridão, o chão, marcado por passos invisíveis e o vento soprando nas árvores secas pelos sopros invernais. Quase não passavam pessoas àquela hora da noite por aqueles caminhos. O corpo de Viola começou a cansar-se e já não conseguia responder plenamente aos comandos que eu tentava. Caminhei um pouco mais em busca de um lugar para sentar e parei em uma praça "*Grand Central*

Décima dissecação. A dança, a confissão de um retorno e o encontro do ritmo

Hoje realmente eu me senti iniciado. Como várias vezes, escolhi uma música, fechei os olhos em pé, comecei a respirar e a ativar meu corpo, tornando-o presente. Ativando cada região e fazendo-o

Vibrar.

Presente. Eu só queria

Park". Foi então que me sentei em um dos bancos com bastante dor nas pernas e muito frio. Passavam alguns carros velozes, levando um pouco da noite com eles. O que iria fazer? Dormir naquele banco com o corpo cansado de Viola? Aquilo me assustava... Estiquei as pernas que estavam encolhidas pelo frio e levantei a cabeça para frente buscando no olhar, um caminho que me tirasse daquela situação. Para minha surpresa vi uma escadaria e, ao lado, um trilho iluminado que parecia subir em direção ao céu em meio à escuridão. Com esforço levantei-me e cruzando a rua vazia, fui até ele. Havia uma placa grande e iluminada que dizia "*Angels Flight Railway*". Ferrovia Voo dos Anjos. Nada mais apropriado para mim naquele momento. Uma ferrovia que me levasse aos céus... Talvez nessa viagem eu conseguisse ascender e sair daquela situação. Parecia ser uma alternativa a subir vários degraus de uma ladeira íngreme, em direção à rua da frente. Era um alívio para pernas cansadas como as que eu vestia agora. Aproximei-me do trem para observar melhor pelas janelas. Internamente era muito charmoso. No vagão, bancos de madeira almofadados e forrados por veludo verde dispunham-se nas laterais. Ao lado do vagão, havia outra placa menor, com um texto sobre a ferrovia. Dizia que o pequeno trecho de ferrovia havia sido construído no início do século passado, em 1901, por um rico industrial e após algumas décadas, o

ficar parado. Não desejava fazer nada. A música me embalava em executá-la simplesmente. Porém, de forma independente, o movimento começou.

Os braços esticados como se convidassem alguém a uma dança. Circular. Olhos nos olhos. Por que eu me deixar levar pelo meu corpo? Talvez para não ter que propor nada, simplesmente acompanhar. Sou assim. Sim, minha generosidade é uma constante quando existem propostas em circulação. Mas quando sou eu quem deve propor, sinto o peso da responsabilidade... E se? Ah... Como seria a vida não fossem os "e ses" que nos pulam da boca e cabeça hesitantes... E se eu não for aceito em minha proposta? Essa frase foi uma farsa!! Admito. Voltei. Eu não lembrava por onde o texto ia na página anterior e voltei. Eu não segui o fluxo presente... Retornei em busca de um passado para dar continuidade ao meu texto do agora. Mas que

governo havia assumido seu controle[19]. Detalhes históricos. Eu continuava apreensivo. Poderia aquele trem vagão que subia em direção ao céu, me levar de volta à vida em meu corpo? Ele parecia fora de operação. Talvez pela hora, pois já passava de meia noite. Tentei entrar, mas a porta estava trancada. Sentei novamente. As pernas de Viola gritavam para que eu sentasse seu corpo. Como entrar naquele vagão? Estava determinado. Sentia que deveria entrar nele.

Tive que levantar novamente o corpo cansado de Viola. Vamos, somente uma vez mais Viola... Em pé, seu corpo havia aceitado me acompanhar e agora com convicção parecia guiar-me em direção a uma das janelas do vagão. Chegando lá percebi que estava destravada e foi fácil erguê-la abrindo caminho para os céus. Entrei no vagão espremendo o corpo de Viola pela fresta na janela. Talvez aquela houvesse sido uma atitude impensada e inconsequente! E se alguém me visse ali, ou tivesse visto aquele corpo já idoso espremendo-se por uma janelinha no meio da madrugada? Além disso, era óbvio que o vagão não andaria sozinho, sem o técnico responsável. E porque falha...

Ele deixou de ser presente. E se agora novamente o é, é um presente contaminado de passado. Presente que já nasceu velho. Presente progeriano[20]. Não sei como continuar.

É justo então que eu traga o que já se insinuava desde a dança e que não consegui traçar, pois o presente antes era excesso. Trago, então, o ritmo.

É o ritmo que a dança me fez encontrar hoje. Quando retornei à página, transgredi o ritmo presente do texto que se constituía e agora tenho ritmo.

Ah, o ritmo é também um fundamento.

---

[19] Mais sobre Angels Flight Railway disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Angels_Flight

[20] Progeria ou Síndrome de Hutchinson-Gilford é uma doença genética da infância extremamente rara, caracterizada pelo envelhecimento acelerado em cerca de sete vezes em relação à taxa normal. Uma criança com progeria tem uma expectativa média de vida de 14 anos para as meninas e 16 para os meninos. A morte precoce geralmente é causada por complicações cardíacas. Essa doença acomete 1 entre 8 milhões de recém-nascidos e a inteligência dos bebês não é afetada.

cargas d'água aquele trem iria fazer-me voltar ao meu corpo? Todo ânimo e otimismo haviam desaparecido... Deram lugar a mau-humor e negatividade. Sentei-me derrotado em um dos confortáveis bancos revestidos por veludo verde e permiti que a cabeça de Viola tombasse entre suas mãos já enrugadas. Que ironia... Eu tinha ficado tão animado e orgulhoso com aquele encontro que me permitira ser Viola Spolin... Mas agora me sentia preso em uma vida e um corpo que não eram meus. Algumas lágrimas começaram a brotar no canto dos olhos de Viola, conduzidos por mim. Elas embaçavam seus olhos e tiravam de dentro deles alguma coisa de mim.

Nesse momento alguma coisa aconteceu. A iluminação do vagão tornou-se mais forte, suas engrenagens passaram a gemer agudamente e ele começou a mover-se rumo ao céu negro da madrugada. Permaneci sentado, algumas lágrimas ainda escorriam pelos olhos que eu agora mantinha fechados. Enquanto o vagão subia eu rememorava aquele dia intenso. Lembrava-me da aula de Viola, do encontro com Juliana e de sua experiência com Ariane. Mais aliviado pelo vagão ter começado a mover-se, embora ainda sendo Viola, comecei a pensar em sua perspectiva no ensinar a aprender a improvisação teatral e de como ela se aproximava em muitos aspectos à de Ariane. As duas preocupavam-se essencialmente com a formação em teatro tendo por base a

Décima primeira dissecação.
Sobre uma incursão no tempo e espaço anatômico

A sensação que as lembranças trazem é confusa e indescritível. Algo que eu sinto em meu corpo. Se parece a um sufocamento, oriundo da quantidade de memórias que insistem em vir à superfície. Todas ao mesmo tempo. Todas igualmente

improvisação e eu percebia como se entregavam àquilo plena e apaixonadamente. Tentava imaginar se também eu me entregava apaixonadamente no ato do ensinar a aprender. Era evidente a forma como Viola e Ariane vivenciavam aquilo que ensinavam. Não distanciavam o que falavam daquilo que propunham. Certamente isso demandava delas uma energia tremenda, mas tornava o ato educativo riquíssimo de potência e movimento. Nada estava desunido, descompassado. Falavam pouco e propunham quase tudo o que gostariam de falar, em ações e vivências promotoras de experiências intensas. Certamente elas sabiam ser isso que define o aprender. Gestos pontuais. Gestos significantes baseados na corporeidade. Isso me remetia à percepção do outro, da fenomenologia. Viola e Ariane possibilitavam com suas práticas pedagógicas embebidas em movimento, ação corporal e presente, a criação de espaços compartilhados intersubjetivos. Os alunos podiam aprender a despertar seus corpos e aqueles a eles associados. Escutar outros que os habitam e que permitem o reencontro com materialidades suas desconhecidas. Como sugere Merleau-Ponty (2012, p. 221) "é no mais íntimo de mim que se produz a estranha articulação com o outro". As experiências propostas nas aulas acessavam esse secreto colocando os alunos frente a outros seus ainda desconhecidos. Certamente isso significativas e plenas de mil sentidos, sensações, vontades, nostalgias...

Estou no Setor de Ciências Biológicas da UFPR. No Departamento de Anatomia. Experienciando novamente este lugar que guarda tantos momentos meus. O local é o mesmo. O piso frio e cinza. As salas nas laterais dos blocos que sobem em três andares e o vão central que inevitavelmente lembra um presídio. Que hoje me traz a liberdade. Memórias há tempos guardadas ganham vazão em meu corpo. Sinto a ausência das pessoas com quem compartilhei esse lugar e essas memórias e isso me machuca. Mas é bom estar aqui. As lembranças têm cor.

Murmúrios vêm da sala de aula atrás do banco frio onde estou sentado. É o laboratório de anatomia humana. Suponho que seja uma aula. A mesma que eu tive onze anos atrás.

Corpos despedaçados

animava a ato de aprender, pois os levava a conhecer espaços novos e potentes e não somente repetições estáticas do mesmo, já definido, significado, evidenciado.
Realmente, eram propostas artísticas e pedagógicas muito potentes que me faziam questionar: será essa intensidade no trabalho pedagógico restrita ao ensino das artes? Não poderiam elas enriquecer também as práticas pedagógicas em áreas científicas, humanas? Eu havia retornado daquela experiência ainda mais estimulado e instigado. Eu queria movimentar e fisicalizar minha educação, propor, arriscar e problematizar enquanto professor de biologia, improvisador, palhaço e ator. Ter e oportunizar experiências e ver para onde aquilo tudo me levaria. Aos poucos, meus pensamentos começaram a se embaralhar com o cansaço no corpo de Viola, fui cedendo ao balanço do vagão que subia lentamente acompanhando pelo som do roçar dos cabos de aço e... Dormi.

sendo estudados por corpos trajando guarda-pós brancos. Um aviso na porta da sala chama a atenção: "indispensável o uso de guarda-pó durante as aulas práticas." Os corpos despedaçados talvez sejam os mesmos que eu estudei onze anos atrás. Aqueles com os guarda-pós mudaram.
Não são os amigos que compartilharam essa experiência comigo. Hoje, aqui, embora esteja na companhia de minhas infinitas e intensas memórias, estou só. Não é o mesmo sentir, nem a mesma sensação. As salas são as mesmas, os espaços iguais, mas tudo é diferente. Eu sou diferente.
Diferença.

vii. O ritmo era diferente

Acordei sobressaltado com uma freada brusca sem saber o que acontecia. Já havia amanhecido, pois os primeiros raios de sol ofuscaram meus olhos que não viam nada. Eu só ouvia um som movimentado, uma feira parecia ter se instalado nas proximidades de onde eu estava. Eram negociações no quilo das frutas, acompanhadas por ofertas urrando para os cortes de carne, flautas agudas que gemiam alucinadas em meio ao som de vozes berrando

em conversas alteradas, som de metais crispando e gritos pela última chamada para a apresentação dos guerreiros e suas armas. Tudo era grande, exagerado, mas até então parecia comum. Meu corpo doía muito e eu não havia despertado completamente. Foi só na "apresentação dos guerreiros e suas armas" que tudo voltou como um flash! O encontro como professor, o papel esquecido, a aula de Viola.... Seu corpo! Muito rapidamente olhei aflito para minhas mãos e passei-as pelo rosto. Eu havia retornado!! Era meu velho e querido corpo, "a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos" (MERLEAU-PONTY, 2004, p.14). Fiquei feliz por isso e ainda aturdido, lembrei tudo que havia passado e vi que não estava mais no vagão, mas sim em uma velha carroça puxada por dois cavalos. Para onde a Ferrovia Voo dos Anjos me havia levado? O que seria aquela nova experiência? Não estava tão preocupado, ao menos havia retomado meu corpo. E Viola, teria retornado? Antes de pensar mais sobre isso, meus olhos retomaram o foco e pude ver que estava em meio a uma feira medieval. Era exatamente isso que parecia aquele cenário auditivo. Levantei-me da carroça para observar melhor e o que vi foi uma imensa feira totalmente caótica que se dispersava a perder de vista e parecia saída da Europa renascentista. Ainda não sabia onde era aquele lugar, mas parecia que eu havia voltado ainda mais no tempo...

Diversas barracas montadas com pedaços de madeira bruta e recobertas por panos escurecidos espalhavam-se pelas ruas oferecendo os mais diversos produtos: conserto de armas, sedas coloridas, comidas estranhas, frutas, especiarias comuns como azeitonas, temperos e sal. Pessoas desconhecidas que pareciam saídas de fábulas desfilavam modelos excêntricos, túnicas, capas, vestidos e até armaduras. Alguns pastores passavam com suas ovelhas. Crianças corriam por entre as pernas dos adultos atrás de frutas doces que rolavam pelo chão. Artesãos fabricavam ali mesmo seus produtos e logo os estavam oferecendo à multidão em suas barracas. Flautistas acompanhados por tamboristas e cantores acompanhavam o fluxo e recebiam algumas moedas, que percebi não serem a corrente. Trovadores narravam pequenos contos e historietas para aglomerações pelos cantos. Alguns monges e o que parecia ser jesuítas circulavam observando e vez ou outra paravam perto de alguma barraca ungindo-a com água. Era uma situação no

mínimo estranha. Com a agilidade recuperada, pulei da carroça para ver melhor o que era aquilo. A cidade toda parecia ser renascentista. Os carros não circulavam mais, apenas carroças levando animais, feno, etc. Os prédios haviam ganhado fachada de casas clássicas com madeiras aparentes, paredes e vidros grossos, o asfalto das ruas tornara-se pedras encaixadas. Nada lembrava a cidade que eu estava no dia anterior ou a que eu vivia, mas um local saído de livro de história ou filme de época. Comecei a pensar no que significava aquela situação? Estaria ainda dormindo? Mas aquilo era tão real... Encontrava-me ali, sentia os cheiros, cores e sons intensamente.

O ritmo era diferente. Embora houvesse o tumulto daquela feira, parecia que interiormente tudo se movimentava lentamente em um ciclo tranquilo. Os afazeres e os espaços tinham uma essência própria que os tornava serenos e sedutores. Embora fosse muito diferente de tudo que eu já havia vivenciado, eu estava gostando de daquela energia e cotidianidade arcaica. Sempre tive atração pela história antiga. Parecia haver legitimidade em tudo. Mas comecei a pensar, por que estava ali? Lembrei-me do dia anterior e das situações também estranhas pelas quais havia passado. Seria mais uma? O que poderia surgir daquele cenário novo?

Foi então que caminhando entre as ruelas formadas pelas barracas estendidas naquilo que parecia ser a rua, comecei a ouvir bem ao longe risadas abafadas pelo som de alguns instrumentos que pareciam tamborins. Aquilo me chamou a atenção e comecei a perseguir o som. Tentando manter-me em caminho até o som fui virando pelas ruelas, cruzando barracas e transeuntes estranhos com suas vestes de farrapos, tecidos, chapéus e armaduras até o som tornar-se mais audível. Quando consegui me aproximar mais percebi grande grupo observando o que parecia um espetáculo que se desenrolava no local onde existia uma pequena praça com algumas árvores e mais espaço aberto. Ainda não conseguia ver o que era e tampouco entendia muito bem o que falavam, mas percebia que os outros entendiam, pois havia muito riso. Abrindo espaço consegui chegar mais perto e observar o que acontecia.

viii. Encontro com a Commedia dell'ARTE

Era um espetáculo de *Commedia dell'Arte* acontecendo ali, na minha frente! Era incrível poder ver um espetáculo daquele sendo feito no próprio tempo em que surgiu. Eu conhecia aquele gênero teatral. Havia lido diversos textos. Também chamado de cômicos, a *Commedia dell'Arte* havia surgido aproximadamente no século XVI na Itália e depois, até o século XVIII, se dispersado para toda a Europa (FREITAS, 2008) revolucionando o teatro por sua originalidade e espetaculosidade. Isso porque eram trupes itinerantes que atuavam pelas ruas, praças e locais populares satirizando os acontecimentos cotidianos da vida dos grupos populares e também da burguesia da época (FO, 2004). As companhias eram fixas assim como os personagens existentes, que eram definidos por máscaras específicas. Existia a máscara do *Arlecchino*, do *Capitano*, do *Dottore*, do *Pantalone*[21] entre outras. Cada máscara define um tipo com características próprias. Por exemplo, *Arlecchino* é um servo desajeitado e que está todo o tempo pensando em comida e se metendo em confusões. Já C*apitano* mostra-se como um valente soldado, explorador e lutador, mas na verdade é um grande covarde mentiroso. Cada um

Décima segunda dissecação. Do caos a queda, da queda ao chão do chão ao corpo do corpo aos cinco devaneios

Ca(ir). Queda. Ir abaixo. Ru(ir). Caída. Destru(ir). Dirig(ir)-se ao chão. Sucumb(ir). Ao solo. Sol(ar). Eu preciso-te dizer que estou em queda. Abrupta? Não, deixe-me pensar. É abrupta, mas também suave. É uma queda contraditória. É abrupta e imprevista. Por vezes inesperada. Mas não deixa também de ser suave. É suavidade enquanto ato de ir abaixo. Ir ao encontro do solo. Sol(ar). Uma folha em queda, chispando o ar em dança. Minha queda também é dança. Enquanto caio vou ventilando e dançando as experiências que me constituem, articulando-as em novos giros significantes e fazendo-as caos. A queda é o caos. É o

[21] Decidi manter os nomes das máscaras no original, em italiano. *Arlecchino* é conhecido por *Arlequim* também conhecido por *Zanni*. *Dottore é* o Doutor. *Capitano* é o Capitão e *Pantalone* é o Pantaleão. Cada um apresenta uma máscara típica.

desses tipos exige um corpo específico que se molda às características do tipo e relaciona-se a um animal. Eu sabia que na *Commedia dell'Arte* as máscaras eram zoomórficas e remetiam a animais domesticados e comuns, como perus, galos, porcos, macacos, etc., pois representavam e ridicularizavam tipos populares, ou seja, a baixa corte da época. Cada ator interpretava sempre o mesmo personagem com sua máscara, porém, todos os atores se responsabilizavam por tudo nas trupes:

> todo o jogo teatral se apoia em suas costas [do ator]. [Ele] é autor, diretor, montador, fabulista. Passa indiferentemente do papel de protagonista para o de 'escada"[22] improvisando, esperneando continuamente, surpreendendo não só o público, mas inclusive os outros atores participantes do jogo (FO, 2004, p.23).

Mas existia um elemento que me interessava profundamente na *Commedia dell'Arte:* o fato de a improvisação ser a base de toda a construção teatral. As coisas que surgiam, "os pequenos efeitos ou achados alardeados sem rigor nem método" (FO, 2004, p.24) eram exploradas com convicção e acabavam por criar a densidade cômica das cenas apresentadas. Historicamente foi esse o primeiro momento em que a improvisação se constituiu como elemento central em um gênero teatral.

improviso do caos. Uma xícara que cai esmigalhando-se em pequenos caquinhos de porcelana e esparramando todo café com leite pelo chão. Caótico. É o máximo estado de desordem entrópica que constitui o equilíbrio mais provável. Abruptamente a xícara vai do ar ao solo. Ao solo. Em voo solo. Só. A queda é sempre solitária. No caos da minha queda solitária, rasgo novas possibilidades de encontros entre meus pedacinhos de porcelana e café com leite derramado.

Mas seria a queda, desastre? Não. Preciso-te dizer também que a queda é um valor. Muito além do ruir, do destruir e do sucumbir, o ir. O ir do cair. É ele que me interessa. O deslocamento. Deslocar-se. Desloucar-se. Desejo o deslocamento do cair. Mas então não seria a queda, mas o caimento. O ato inevitável de, quando se cai, cair até chegar ao fim da queda. Assim como Alice, quando se enfia na

[22] Chama-se de escada o ator que, em sua performance serve de suporte para o protagonista. É ele quem faz as piadas e os jogos do protagonista ganharem força e ritmo.

E agora eu via um espetáculo daqueles ocorrendo ao vivo, na minha frente. Sentei-me e passei a experenciar aquele momento único.

Eu percebi ser um grupo razoavelmente grande. Eles tinham uma carroça adaptada e nela guardavam todos os elementos necessários para a cena que constituíam. A carroça era revestida por panos que escondiam seu interior que estava para trás. Deveria ser na carroça que o grupo percorria locais apresentando-se. No momento em que cheguei havia dois atores em cena. Um deles interpretava *Pantalone* e outro o *Arlecchino*. Eu percebia seus corpos movimentando-se em gestos precisos e marcados. Cada um com uma marcação individual. *Pantalone* tinha a bacia deslocada para frente, costas arqueadas, e parecia um velho, embora por detrás da máscara eu percebesse que o rapaz que o interpretava era jovem. Já *Arlecchino* movia-se com o ventre para frente e os glúteos para fora. Isso o impunha a necessidade de realizar uma dança contínua, salto e trote (FO, 2004). O enredo era algo relacionado a um pedido feito por *Pantalone* à *Arlecchino*, para que este trouxesse uma poção feita por uma feiticeira que lhe proporcionaria mais vigor e ímpeto sexual, pois *Pantalone* tem um encontro marcado na sua casa e teme passar por um vexame sexual. Ambos discutem sobre a melhor forma de adquirir a poção[23]. Que movimentos leves...

toca do coelho e despenca... Não é a queda, mas o caímento. Caímento em meio a armários, guarda-louças, quadros, mapas, etc. Caindo, caindo, caindo. Alice se cansa de cair e a queda a faz refletir, girar seus conceitos, deslocar: "Caindo, caindo, caindo. A queda não terminaria nunca? Quantos quilômetros será que já caí até agora?" (CARROLL, 2009, p. 15) A queda a faz pensar, articular, girar, contrapor, sugerir: "Devo estar chegando ao centro da Terra. [...] para que Latitude ou Longitude será que estou indo? [...] Gostaria de saber se vou cair direto através da Terra!" (CARROLL, 2009, p. 15). Caindo, caindo, caindo. E as perguntas. E as relações que só o caímento permite que se constituam: "Por favor, senhora, aqui é a Nova Zelândia? [...] Mas será que gatos comem morcegos? Morcegos comem gatos?" (CARROLL, 2009, p.16).

Em meu caímento solitário,

[23] Segundo Dario Fo (2004, p.83), o texto narrado, baseado em contínuas sugestões obscenas, tem origem na tradição popular francesa e foi reorganizado

Quanta precisão e potência na interpretação advinda do trabalho corporal... Lembrei-me de como na *Commedia dell'Arte* o movimento corporal é fundamental e define-se pela máscara que o ator utiliza:

> Para cada troca de máscara, é necessário sublinhar as diferenças de comportamento e atuação. Adaptar-se à máscara é resultado de exercício e atenção, uma questão de técnica, mas também de instinto. Sentir no rosto uma máscara de determinada configuração, leva-nos a adotar certas singularidades, sendo que uma caracterização bem definida envolve a escolha de *standards* gestuais exatos e precisos. [...] É necessário a seleção dos gestos e a consciência dos mesmos. O movimento, a atitude geral, a colocação do corpo devem ser ponderados e essenciais. (FO, 2004, 64-115)

Ali, imerso naquela experiência histórica, assistindo a um espetáculo de uma trupe de *Commedia dell'Arte*, eu voltei a pensar na minha prática enquanto professor e a atenção ao corpo e ao gesto, me fez refletir sobre como nossa gestualidade contemporânea é limitada. Na maioria do tempo somos uma sociedade sem corpo e sem gesto. Enrijecida. Há a preponderância constante da palavra em detrimento ao gesto corporal. Na escola essa limitação é ainda maior. A

o "ir" se estabelece nessa confusão de deslocamento significativo. Penso, articulo, giro, contraponho, sugiro e improviso relações, oposições e aventuras em meio aos espaços por onde passo enquanto caio. No caos de meu caimento se improvisam novas relações conceituais que potencializam os encontros que se estabelecem durante a queda. Pois, por hora, só desejo o deslocamento do cair. Não quero, ainda, chegar ao fim da queda. Assim como Alice, pretendo ter bastante tempo para "caindo, caindo, caindo...". Até dormir em queda, eu gostaria. Desejo estabelecer todas as relações possíveis (mas será isso possível?) enquanto caio e desvencilhar-me das amarras que prendem minhas derivas. Pois bem, agora é o momento, descrevo uma de minhas quedas. Talvez a mais longa desde então?
Professor? Ator? Biólogo? Palhaço? Artista? E caio, caio, caio... Sinto meu corpo

---

pelas trupes da *Commedia dell'Arte*. Textos como esse teriam função liberatória. No caso em questão o texto, cujo nome é "*O Arlecchino falotrópico*", denuncia a falocracia.

maior parte do tempo os corpos são esquecidos e quase ausentes. Marcados por movimentos estereotipados, limitados, silenciosos. Sempre sentados, sempre falantes, nunca gestuais, ativos. Lembrei-me novamente de Dario Fo (2004, p.72), ator e pesquisador italiano:

> Hoje qual é o nosso problema? Trata-se da dificuldade de descobrir à nossa volta expressões vivas e gestos naturais, peculiares de um estado primordial, de há muito suplantado por um sistema de vida sedentário e estereotipado que produz um grave silêncio em alternância com grandes estrondos, além do entorpecimento de todas as faculdades criativas.

Lembrando essas palavras, eu questionava em como, na determinação precisa de uma sala de aula, potencializar a descoberta de novos gestos vivos que permitissem o afloramento das potencialidades criativas de meus alunos em detrimento de seu aniquilamento subjetivo? O quanto deixamos que nosso corpo fale por nós? Fui chamado daquele devaneio pelo diálogo que se seguia no espetáculo. Notei que não entendia muito bem algumas coisas do que falavam por tratar-se de *grammelot*. Um excelente recurso cômico estruturado por sons sem um sentido aparente que simula uma língua. Na realidade, torna-se um jogo cênico que com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares cria um discurso improvisado e completo. Muito comum

em queda, seus ossos e músculos tornam-se mais leves, movimentos mais livres. Caio vendo passar ao meu lado, aulas de biologia extremamente caóticas, leituras de textos teatrais e filosóficos que são discutidos nas aulas de biologia, oficinas de teatro e palhaço que são exercitadas na rua, em projetos de extensão e nas aulas de biologia. Vejo pessoas rindo e eu pergunto "do que está rindo?" e elas respondem "estamos rindo, pois é engraçado o jeito que você ensina" eu sinto algo bom que ao mesmo tempo me angustia e continuo caindo, caindo, caindo... Vejo narizes de palhaço andando pela rua em meio a uma feira e eles escutam as aulas de um curso de comédia. O professor do curso é um mestre dizendo "respirem... percebam o que está acontecendo atrás da cortina... tem que sentir, gente..." eu vejo isso em flashes, pois o caimento continua e... será isso mesmo? Eu respiro enquanto dou aulas de biologia? Eu sinto o que está acontecendo enquanto coloco o nariz de palhaço? O

em crianças que estão aprendendo a falar, aquele tipo de jogo cênico havia sido criado pela *Commedia dell'Arte* e resistia até hoje como recurso teatral, tanto para treinar a improvisação, quanto para espetáculos cômicos, pois não existem instruções específicas para aprendê-lo. Ele baseia-se fundamentalmente na intuição e em um saber prático.

O que eu presenciava ali eram diálogos em *grammelot,* entremeados por textos mais complexos que indicavam existir um roteiro previamente elaborado. Esse roteiro, eu sabia basear-se em algo já escrito, os *canovaccios*, como sempre na *Commedia dell'Arte*. Porém, esses roteiros eram situações básicas. A partir deles, os atores criavam cenas essencialmente improvisadas e relacionadas ao local onde estavam e às situações que se apresentavam no cotidiano (ICLE, 2009, p.96). Era perceptível que o roteiro apresentado tinha uma forte conotação sexual e de crítica social e certamente deveria ser combatido pela moral puritana da época. Isso também ocorria com as trupes, que eram perseguidas e em vários momentos precisavam fugir. Felizmente isso possibilitou a dispersão da Commedia dell'Arte pela Europa e infelizmente fez com que atualmente existam poucos registros desses *canovaccios*, pois eles eram mantidos em segredo pelas trupes e passados de família em família.

Era incrível a habilidade deles para criar pequenas situações e desenvolver jogos que surgiam a partir de detalhes sutis,

quanto eu percebo do que está acontecendo atrás da cortina? E na frente da cortina, nas carteiras da sala de aula? E nas reuniões pedagógicas? E nos corredores da escola? E nos cursos de teatro? Todas as lógicas se misturam em uma só coisa. O deslocamento do cair me leva na deriva das possibilidades de relação e estabeleço conexões esdrúxulas. Invento formas totalmente paradoxais nos espaços transitórios desse caimento. Converso com as minhas aulas de biologia. Improviso com o desenvolvimento da tese de doutorado. Leio as aulas dos cursos de teatro, de palhaço e de improvisação. Jogo com o ensino nos projetos de extensão. Essas formas constituem pequenos blocos de sentido que vão constituindo valores ao caimento. Será que ao chegar ao solo terei entendido? Compreendido? Decidido? Mas nãoooooooo! Não quero pensar na estagnação. Na parada. Contínuo desejando o caimento. O ir do cair. Claro que vou falar da parada, do ato final da

em gestos na cena, movimentos e ações na plateia. Todos concentrados, imersos no jogo. Aquilo que eu presenciava era a origem histórica da improvisação se constituindo enquanto elemento central do fazer teatral. Eu não podia acreditar que contemplava aquele espetáculo! Lembrava-me dos espetáculos de improvisação teatral e palhaço que assistia atualmente... Via aqueles atores atuando com muito do que eu almejava para meu trabalho de ator e inclusive de professor. Via neles a evidência prática de muito daquilo que eu havia experienciando inicialmente com o professor Lecoq, depois com a aula de Viola Spolin e a narrativa de Juliana sobre Ariane Mnouchkine e o Théâtre Du Soleil.

queda. Do estatelar-se, do esborrachar, do esfacelar, do estabacar-se no chão. No solo do chão. Só, no chão. Mas ainda não. Ainda quero a suavidade dos devaneios[24] da queda. Caindo...caindo...caindo...

Figura-instante 10 – Leaning (Alex Kaiser)

[24] Falo de devaneios como a possibilidade de nos abstermos da necessidade de levar em consideração outra coisa que não seja a imagem poética. Esta não é uma atitude prudente dentro de concepções mais formais científicas, mas que leva em conta a dinâmica imediata da imagem poética, como ela nos advém. "É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem. [...] A imagem poética é, com efeito, essencialmente *varicacional*. Não é, como o conceito, *constitutiva*." (BACHELARD, 2008, p.1-3). A imagem poética é que fundamenta o devaneio como positividade: "Por si só, o devaneio é uma instância psíquica que muitas vezes se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não somente de si próprio, mas que prepara gozos poéticos para outras almas, sabemos que não estamos mais no caminho fácil das sonolências. O espírito pode relaxar-se; mas no devaneio poético a alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa. [...] Para uma simples imagem poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma afirma a sua presença" (BACHELARD, 2008, p.6).

ix. Improvisações teatrais cartograficamente organizadas

Enquanto eu assistia feliz ao espetáculo, um forte vento jogou um papel que cobriu meu rosto. Ao retirar o papel, tudo havia mudado. Estava silencioso a não ser pelo som de um carro que passou acelerando. Percebi-me sentado no meio-fio de uma rua e logo me dei conta que estava em frente ao portão de minha casa. Inexplicavelmente tudo havia voltado ao normal, sem que eu pudesse entender nada. Olhei para o papel e pude ver que era uma folha bem antiga, nela, algumas linhas escritas:

> Os cômicos não repetem de memória as frases escritas como costumam fazer as crianças e atores diletantes. Esses últimos, inclusive, dão sempre a impressão de desconhecerem o significado daquilo que repetem e, por isso mesmo, dificilmente convencem. Os cômicos, pelo contrário, nunca utilizam as mesmas palavras em cada apresentação de suas comédias, inventando toda vez, aprendendo antes a substância, depois transmitindo os seus improvisos por velozes fios condutores e nós apertados, gerando assim uma forma livre, natural e graciosa. O efeito alcançado é um grande envolvimento dos espectadores, acendendo paixões e comoções, sendo isso um grave perigo, já que se trata de um elogio à festa amoral dos sentidos e da lascívia, de uma rejeição às boas maneiras, de uma rebelião contra as santas regras da sociedade, criando uma grande confusão junto às pessoas mais simples. (Ottolelli *apud* FO, 2004, p.106)

Ao final do panfleto eu via uma assinatura: *Ottolelli, cardeal católico, Milão, Itália*. Agora era evidente que eu tinha vivenciado toda aquela experiência de fato! Certamente aquele panfleto pretendia criticar a atuação da *Commedia dell'Arte* pelas ruas. Ele apresentava uma crítica um tanto exacerbada, pois o cardeal sugeria que as atuações eram sempre inéditas, que sempre os atores nunca utilizavam as mesmas palavras, sempre inventando tudo a cada apresentação. Mesmo sabendo que a improvisação era a base da *Commedia dell'Arte,* difícil

acreditar nesse poder quase divino de criação dos seus atores. Certamente o cardeal exagerava na tentativa de fazer sua crítica tornar-se mais audaz. Porém, grande ironia, o dito cardeal parece não ter percebido que ao tentar fazer uma crítica contundente, fez um grande elogio! Pontuando de forma um tanto exagerada, exatamente aquilo que eleva a *Commedia dell'Arte* a um marco na história teatral até hoje. Sendo estudada e tendo seus elementos centrais colocados em prática no teatro contemporâneo.
Após ler o panfleto, percebi que um pequeno papel descolou-se dele, caindo levemente em frente aos meus pés. Era o papelzinho rasgado esquecido ou deixado pelo professor Lecoq em nosso encontro.

e Du.
Cartoucherie, 75012
Par

Agora eu conseguia completar o que faltava naquele papelzinho. Théâtre Du Soleil, Cartoucherie, 75012, Paris! As letras que faltavam realmente eram um endereço, o endereço da Cartoucherie, sede do Théâtre Du Soleil em Paris! Aquele papelzinho havia me conduzido, através de Viola Spolin, diretamente para lá! Parecia ter sido há tanto tempo.... O que não deixava de ser verdade, levando-se em conta os saltos temporais que eu havia feito. O tempo, naquele curto período cronológico, tinha se dilatado e ganhado curvas e uma nova configuração com idas e vindas interessantes. Tinham sido encontros intensos e profundos que me faziam capturar, por um lado, a essência da improvisação teatral e suas linhas de ação e por outro, a ação pedagógica de verdadeiros mestres que me faziam ver o processo educativo de outra maneira. Eu conseguia encontrar fundamentação para muitas das práticas que adotava e também me estimulava a experimentar e arriscar ainda mais. Cada encontro havia sido preenchido por movimento próprio. O professor Lecoq, que me trazia conceitos fundamentais relativos à improvisação que eu

tentava entender. Quantas contribuições eu tive a partir de seu processo pedagógico que leva em conta a história e criação pessoal de cada um, a partir do corpo... Ali, com o professor, eu começava a entender que o corpo era fundamental. E não só ele, mas o corpo agindo em um ritmo orgânico e não em um andamento geométrico. Ele também havia me mostrado a função do erro como elemento fundamental em sua pedagogia de criação. Tudo isso surgindo pelo olhar de um encontro a partir do silêncio. Era um processo de gênese e busca da essencialidade na ação. Claro, todos esses elementos ganhavam força e consistência a partir do trabalho com a máscara neutra, pela qual o professor tinha verdadeira devoção.

Depois, movido por um desvio muito sutil – o pequeno pedaço de papel deixado ou esquecido –, fui levado ao encontro com Viola Spolin. Momento intenso de experiências e sensações confusas e ambíguas. Por um lado Viola me havia demonstrado ser uma grande educadora, eu via na sua prática uma devoção pelo ato de ensinar a improvisação teatral. A construção de um método preciso, esquematicamente definido e que também me ensinou conceitos importantes e determinantes para meus entendimentos sobre a improvisação. Foi com Viola que aprendi sobre o valor da espontaneidade e entendi o conceito de experiência e sua importância na improvisação. Também entendi como a intuição deve ser considerada da mesma forma que a intelectualização e, para isso, novamente surge o corpo. Viola traz o conceito de fisicalizar uma ação, ou seja, a ambiguidade do corpo agindo espontaneamente no presente, tendo por base principalmente a intuição, o jogo e a relação com o outro.

Por outro lado, a experiência do encontro com Viola me trouxe momentos confusos de medo e angústia. Justamente pela forma como esse encontro com o outro aconteceu. Inicialmente me vi invisível, silenciado e impossibilitado de qualquer relação. A experiência de agir improvisando no meio da aula de Viola, me trouxe a visibilidade de uma forma estranha: A experiência do outro através da ambiguidade entre ser eu e ser ela. O fato de tornar-me Viola Spolin a princípio excitou-me, poder sentir-me no corpo do outro e vivenciar sua carne. Porém, aos poucos comecei a sentir-me seu prisioneiro. Meu corpo desaparecia sob o dela e eu perdia muito do que me constituía enquanto ser.

Em meio a essa situação estranha, ainda tive a experiência de, sendo Viola Spolin, encontrar-me com sua aluna Juliana. Eu vi em Juliana um pouco de mim. Sua passionalidade e determinação em relação ao teatro era algo que, embora não tanto como ela, eu também nutria. Além disso, através dela pude conhecer o Thèâtre Du Soleil, Ariane Mnouchkine e por eles apaixonar-me. Ariane me parecia uma desbravadora. Em sua devoção e respeito pelo teatro, eu a via como uma guerreira da arte, disposta a lutar artística, política e filosoficamente para colocar em prática suas convicções. Mesmo não tendo acesso direto a ela, mas sim através de Juliana, eu muito aprendi com Ariane. Percebia em seu trabalho muitos conceitos fundamentais para minha tentativa de compreender a improvisação teatral. Lembrava-me de Juliana dizendo que Ariane, em sua pesquisa pelo mundo, havia entendido algumas leis fundamentais que, embora fugidias, determinam muito do seu trabalho teatral. Grande parte de sua proposta pedagógica partia da percepção da teatralidade na interpretação oriental que permitia ao ator encontrar a interioridade e a exterioridade, o mito e a realidade. Isso tudo partindo do trabalho corporal e não da representação psicológica. Assim como para o professor Lecoq e para Viola, também para Ariane o corpo é um aspecto fundamental. É o trabalho corporal que permite na improvisação encontrar a situação, o detalhe pontual – que eu associo ao conceito de acontecimento. Para que se encontre a situação, a partir do trabalho corporal Ariane também enfatiza a imaginação, como um aspecto central a ser exercitado. Assim como saber lidar com o tempo, com a escuta ao outro e com a aceitação das propostas que surgissem durante a improvisação. Cada um desses princípios assentava-se como um conceito dentro da minha apropriação educativa daquelas experiências que surgiam no teatro.

Após o grato encontro com Juliana e Ariane, ainda na estranha experiência de ser Viola Spolin, consegui desvincular-me dela através da misteriosa Ferrovia Voo dos Anjos que me jogou diretamente na Idade Média junto aos cômicos da *Commedia dell'Arte*. Lá pude ter uma imersão histórico-antropológica na aplicação prática de tudo o que fundamentava minha perspectiva da improvisação teatral, como espectador de um espetáculo de *Commedia dell'Arte*, em meio à uma feira medieval. Talvez agora eu estivesse começando a entender o

propósito por trás de todos aqueles eventos inusitados: fazer-me conhecer diversos aspectos sobre a improvisação teatral, vindos de diferentes contextos, épocas e pesquisadores que me permitissem constituir um entendimento teórico sobre a improvisação teatral que possa guiar-me e embasar minhas experiências enquanto ator, improvisador, professor e palhaço.

Eu podia me ver (ainda sem de fato agir) naquelas experiências, assumindo meu trabalho enquanto professor, minhas pesquisas e práticas enquanto ator, improvisador e palhaço. Cada um dos momentos e encontros específicos apontava para novos entendimentos e dinâmicas que me faziam ver como eu tinha muitos dos elementos ali vistos já enraizados, enquanto outros eu deveria buscar dali para frente. Também me pareceu inusitada a organização daqueles momentos. Porque havia iniciado com o professor Lecoq, para então passar pelo encontro com Viola e Ariane e ao final retornar para a origem da improvisação com a *Commedia dell'Arte*? Existiria alguma lógica orientando meus passeios por cada momento daqueles? Um ciclo às avessas? Isso eu não podia responder, mas percebia como cada encontro remetia ao outro. Estavam encaixados imprecisamente. Deixando espaços e silêncios entre eles. Cada um contribuía com uma pequena sutileza na improvisação que ia materializando-se enquanto constructo para mim. Parecia que agora eu já tinha algo mais múltiplo. Naquela experiência eu havia encontrado improvisações teatrais cartograficamente organizadas, no tempo e no espaço.

x. Um leve e sereno rumor

Ainda sentado no meio-fio e embalado por essa reflexão calma que agora me tomava lentamente, após aqueles intensos saltos temporais e espaciais, eis que involuntariamente um longo movimento suspirante apossou-se de meu corpo. Senti meu peito inflar-se quase ao limite como um grande balão prestes a estourar. O ar parecia preencher meus vasos sanguíneos, ossos e músculos. Por alguns segundos meu corpo reteve todo aquele ar até soltá-lo languidamente insinuando um longo e característico som

suspiratório. Nele eu extravasava toda a potência daqueles encontros e encaixava-os em algum lugar dentro de mim. Aos poucos o ar acabava e o suspiro junto a ele, deixando somente um leve e sereno rumor que se apagava aos poucos. Ouvi o suspiro desaparecer no silêncio que tomou conta da rua e ousei aconchegar-me nele com os olhos cerrados.
Foi nessa entrega ao silêncio que subitamente lembrei-me de um pequeno trecho lido a pouco, de um livro de Roland Barthes (2003, p.37):

> "Uma palavra (clássica) vem do corpo, dizendo a emoção da ausência: *suspirar*: "suspirar pela presença corporal".

Abri os olhos em um sobressalto ao perceber aquela frase. Especialmente seu final: "suspirar pela presença corporal". Sim! Era isso!! Todos aqueles encontros e descobertas. O aprendizado daquelas improvisações com grandes estudiosos, atores e mestres incrustava-se em meu corpo, mas não só. Aqueles momentos não haviam trazido somente conhecimentos e definições, eles também inundavam meu corpo de potência para agir. O suspiro era a fisicalização dos encontros que agora se tornavam presença corporal me arremessando na ação. Tudo parecia fazer sentido!
Rapidamente levantei-me fui telefonar para a Renata. Ambos estávamos matriculados na disciplina "Roland Barthes e a Educação" ministrada pelo Professor Wladimir no Programa de Pós Graduação em Educação da UFSC. Renata é atriz, performer e educadora e também busca promover encontros entre teatro, educação, dança, filosofia, performance. Já nos conhecíamos e nossas afinidades nos colocavam na urgência de criar algo em parceria. E agora o suspiro silencioso após o retorno daquela experiência me trazia a lembrança de Barthes e.... Por que não? Durante as aulas já havíamos pensado nas leituras de Barthes como possibilidades de criação. Seus textos e a maneira pela qual eles nos eram apresentados pelo Professor Wladimir, parecia nos convidar à ação e à abertura para o outro através do corpo. Eram textos-

fragmentos-aulas prenhes de desvios, silêncios, rumores, semioses.... Novamente... Por que não?? Marcamos de nos encontrar e tomar um café antes da próxima aula. Conversar.

Encontramos-nos na terça-feira, início da tarde, para o café. Contei a ela sobre meus intensos encontros e como havia retornado com aquele potente suspiro pela criação. Meu corpo parecia vibrar enquanto eu narrava daquelas peregrinações espaço-temporais e dos encontros com a improvisação através dos tempos. Ela parecia contaminar-se com aquela energia e também com as reflexões que aqueles encontros suscitavam em relação à minha prática docente, meus fantasmas e confusões sobre biologia, teatro, improvisação e educação e também me falava como as potentes aulas sobre Barthes banhavam-na com o desejo de criar algo, materializar aqueles conceitos e o "efeito Barthes" em performance, ação. E assim, juntos, pensamos... Por que não? Líamos os textos de Barthes constantemente movidos pela ação de levantar a cabeça. Despregar os olhos do texto e esvaziá-los. Esvaziamento não como distração ou fuga, mas sim como trabalho criativo. E agora, naquela conversa, nos propúnhamos a realmente trabalhar criativamente a partir da leitura de Barthes nas aulas do Professor Wladimir. O suspiro barthesiano que havia me inundado após o retorno daquela experiência agora se tornava o motor de uma proposta de criação/atuação em parceria com Renata a partir dos textos-fragmentos-aulas de Barthes, sobre Barthes, com Wladimir.

A decisão era essa: Entrar no jogo da leitura e da escritura a partir da performance. Performar a escritura e sua potência com Barthes. Juntos, nos empolgávamos! Já pensávamos em nomes para aquele projeto audacioso: "Barthes por suspiros". Fora um suspiro quem me trouxe daquela experiência.... Além disso, era comum suspirarmos após os deliciosos volteios delicados que estremeciam os sentidos barthesianos nas aulas do Professor Wladimir. Quem sabe...

Também pensávamos em outros para compor aquele grupo conosco. Não desejávamos sermos somente nós dois. Desejávamos outros encontros naquela criação em com-junto. Assim, convidamos Amanda e Arthur. Parceiros, companheiros e corpos a somar. Amanda também deslizava pelos caminhos da educação e arte através da fotografia e compartilhava conosco a disciplina de

Wladimir. Arthur – amigo de Renata – se espalhava pelos caminhos da psicologia e da dança e também viria somar. Mas ainda faltava alguém... Na busca por mais um alguém percebemos que o tempo se espaçava e já era hora da aula. Naquele dia iríamos discutir sobre o livro "O Rumor da Língua", especificamente o texto "Concedamos a liberdade de traçar". Nada mais propício! Enquanto pagávamos o café, líamos aquela liberdade de traçar, como o tracejado do corpo dançando e esboçando os conceitos de Barthes em uma performance. Saímos.

A aula começa como de costume: com a chegada do Professor Wladimir, calado. Ele senta-se na cadeira, retira seus materiais, livros, folhas da pasta. Tudo em silêncio, talvez somente um rápido e seco "boa tarde". Parece deliciar-se com aquela chegada silenciosa. É como se estivesse realizando uma partitura performática que captura a todos na sala. Seu silêncio e a quase abstração em relação à turma que ocupa todas as cadeiras sala, faz com os olhares se concentram na sua chegada e preparação para a aula. Intencionalmente ou não, sua chegada estabelece, além de um espaço pedagógico, um espaço cênico que mantém a todos focados. Renata e eu já havíamos comentado que Wladimir age, em aula, como se estivesse atuando. Suas ações parecem fazer parte de um espetáculo de palhaço, envolto em uma atmosfera de improvisação-criação.

Nunca se sabe como ele iniciará! Suas aulas são cartográficas, espalham-se como um potente rizoma, abrindo camadas sobre camadas. Definindo sentidos que se sobrepõem continuamente, em constante sobrecodificação. Talvez isso seja o que mais me instiga. Sou capturado pela curiosidade em saber como a aula começara e como ela irá peregrinar feito um andarilho até um encontro impensável com algo tampouco previsto. É a lógica da improvisação em aula! Enfim, Wladimir começa a falar: "A biografia não é, ela é ficção". Renata e eu nos olhamos e... Suspiramos.

Foi durante a aula, em meio a conceitos, suspiros e comentários que percebemos ser Wladimir o corpo que faltava! Sim!! Ele seria nosso diretor cênico e conceitual naquele projeto de performar Barthes. Wladimir era um grande intelectual e estudioso de Barthes. Além disso, também havia estudado teatro, e fora bailarino clássico e dançarino. Era perfeito! Mas ele aceitaria aquela proposta maluca?

Receosos, ao final da aula fomos conversar com ele. Renata,com toda sua persuasão e capacidade de diálogo tomou a frente e começou a falar: "Wlad, nós temos uma proposta irrecusável pra te fazer... As aulas e as leituras sobre Barthes têm nos feito suspirar e estamos vendo uma potência muito grande! Além disso, já faz um tempinho que estamos pensando em fazer uma parceria para criar algo e surgiu a ideia dessa criação envolver alguma relação com Barthes, seus conceitos, textos... Ainda não sabemos bem, mas o que você acha?".
Ele pensou por um instante, olhou-nos em silêncio e disse: "Eu acho muito interessante".
Se não estivéssemos acostumados com a lógica de relação do Professor Wladimir, talvez nos frustrássemos, mas sabíamos que aquela simples frase, dita deforma seca e direta, também era de uma polissemia significativa. Foi então que Renata emendou de maneira muito perspicaz: "Ótimo! Já sabíamos que você ia gostar. É por isso que pensamos em você para nos dirigir conceitualmente e cenicamente!".
Silêncio. Olhávamos com ansiedade e uma leve tensão o seu olhar perdido no horizonte da sala de aula que se esvaziava. Ele retornou o olhar para nós, esboçou um leve sorriso – talvez para ter certeza de que a proposta era séria e que não iríamos dizer tratar-se de uma brincadeira – e disse: "Eu topo. E acho que seria legal partirmos de dois textos para pensar em alguma coisa: 'Fragmentos de um discurso amoroso' e 'Roland Barthes por Roland Barthes'". Após falar isso, pegou suas coisas, levantou, despediu-se e foi saindo da sala. Enfim, ele havia aceitado! Já tínhamos um grupo de trabalho para nossa criação. Agora podíamos começar a pensar em realizar nosso encontro performático com Roland Barthes.

xi. Encontro com Roland BARTHES

O primeiro encontro aconteceu na casa do Professor Wladimir, próximo ao natal já aproveitando a atmosfera de celebração para constituir o grupo que era formado por nós seis: Wladimir, Renata, Amanda, Arthur, Eu e Barthes – sim, pois ele era uma presença física entre nós através de seus textos: "o langor sobrepõe os dois

desejos, põe a ausência na presença. Donde um estado de contradição [...]" (BARTHES, 2003, p.234). Para aquela noite descontraída de encontro, tínhamos nos proposto a já ter feito a leitura dos dois textos indicados por Wladimir. A ideia era selecionar fragmentos significativos de cada um dos textos e compartilhar com o grupo. Entre suspiros e conceitos, percebemos que era entre os fragmentos de um discurso amoroso que nossas seleções circulavam com mais intensidade.

Assim, decidimos inicialmente focar nosso esforço naqueles fragmentos. Barthes assentia com nossa escolha através de sua permanência nas palavras que escorriam de nossa boca e iam espalhar-se com o vento pelos cantos da sala. Congregávamo-nos a ele através da leitura, em voz alta, de seus potentes fragmentos (BARTHES, 2003):

O mundo está cheio sem mim, [...] vejo-o extremamente próximo e entretanto separado, feito de uma outra substância [...]. (p.122)

Essa ausência bem suportada nada mais é do que o esquecimento. Sou, intermitentemente, infiel. Esta é a condição de minha sobrevivência; pois, se não esquecesse eu morreria (p.37)

[...] a linguagem nasce da ausência: a criança fabricou um carretel, joga-o e apanha-o, mimando a partida [...]. (p.39)

Sou devorado pelo desejo, [...]: digo sim a tudo [...]. Em seguida vem um longo túnel: [...]. Desse túnel, entretanto, posso sair; [...]; o que afirmei uma primeira vez, posso novamente afirmar, sem repetir, pois, agora, o que afirmo é a afirmação, [...]. Digo ao outro [...]: Recomecemos. (p.18)

uma ficção com múltiplos papéis (dúvidas, recriminações, desejos, melancolias) (p.39)

outra coisa); cria-se

O discurso da Ausência é um texto composto de dois ideogramas: *há os braços erguidos do Desejo, e há os braços estendidos da Necessidade.* Oscilo, vacilo entre a imagem fálica dos braços erguidos e a imagem infantil dos braços estendidos. (p.40)

qualquer

Uma palavra vem do corpo, a emoção (clássica) dizendo da ausência: suspirar: "suspirar pela presença corporal" [...] (p.37)

A ausência torna-se uma prática ativa, um atarefamento (que me impede de fazer

O mundo submete toda empresa a uma alternativa: a do êxito ou do fracasso, da vitória ou da derrota. Professo uma outra lógica: sou simultaneamente e contraditoriamente feliz e infeliz. [...] O que me anima, [...], não é tático: [...]; vivo apartado de toda finalidade, vivo segundo o acaso [...], não saio nem vencedor nem vencido: sou trágico. (p.16)

[...] É o outro que parte, sou eu quem fica. O outro está em estado de perpétua partida, de viagem; e, por vocação, migrador, fugidio; [...] eu, sempre presente, constitui-se apenas diante de ti, sempre ausente. (p.35)

[...] simultaneamente desejo e necessito (p.39)

Envolvidos pelos fragmentos que ecoavam no espaço da sala, percebíamos a presença de Barthes. Foi então que Wladimir nos disse: "para Barthes, a leitura é um campo plural de possibilidades e significados. Ler, para ele, produz deslocamentos infinitos. Além disso, é um evento de encontro com o outro". Pensamos naquilo e relacionamos à maneira como lêramos os fragmentos que agora materializam um Barthes ali, conosco e, movidos pela fala de Wladimir, alguém começou a pensar e tentar definir um nome para aquela empreitada. Surgiram várias possibilidades além da já pensada "Barthes por suspiros" até que alguém falou despropositadamente

OpenBarthes

Parecia brincadeira, mas começamos a pensar sobre aquele nome... Ele nos pareceu tão cheio de potência! O que nos propúnhamos a fazer era isso: abrir a leitura de Barthes, sobrecodificá-la através do corpo, movimento e ação. Criar, a partir dessa abertura, uma atuação-performance. Enfim, aquele primeiro encontro havia estabelecido um rumo para nossa proposta:

1º - A proposta se chamaria OpenBarthes!!

2º - Nosso esforço de criação com Barthes partiria dos fragmentos selecionados do livro: "Fragmentos de um discurso amoroso".

3º - O grupo seria constituído por nós seis, sendo: o próprio Barthes, o Professor Wladimir como nosso diretor, a Amanda como responsável pela parte técnica (luz, som, figurinos, fotografia) e Arthur, Renata e eu como atores-dançarinos-improvisadores.

Ainda faltava uma coisa... Onde ensaiar? Aquele primeiro encontro tinha acontecido na casa do Professor Wladimir, mas lá não havia um espaço amplo o suficiente que permitisse nossos ensaios baseados em uma intensa movimentação corporal. Pensamos em algumas possibilidades até que propus de nos encontrarmos no IFSC... Os professores da área de artes tinham uma sala de ensaio que eu já havia utilizado em alguns momentos, grande o suficiente

para permitir nossos exercícios. Eu conversaria com eles sobre a possibilidade de utilizarmos a sala em um horário em que ela estivesse vazia. Eis que de forma mais direta e potente meu trabalho de ator invadia o espaço escolar onde eu trabalhava como professor de biologia. Mais uma contaminação barthesiana...

E assim, iniciamos... Sem rotas, sem nada definido, somente com um desejo: performar a deliciosa filosofia de Barthes. (Des)formar um conjunto significante movimentando fragmentos de um discurso amoroso. A ideia dos encontros era inicialmente estabelecer uma rotina de exercícios e jogos teatrais que nos permitissem criar uma coesão enquanto grupo de trabalho. Partíamos de um palavrear-dançar-improvisar em que encenávamos e dançávamos a deriva daqueles fragmentos. Era uma pesquisa intensa de espaços musculares e posições estruturais desviantes. Confesso que para mim era algo novo, pois em minha prática teatral eu nunca havia realizado nada que envolvesse a dança de forma tão direta. Descobri um valioso espaço de criação corporal leve e potente, embora extenuante! Nossos encontros eram deliciosos momentos de dança-improvisação. Criávamos jogos híbridos que partiam de elementos teatrais e misturavam-se à dança em constante mutação.

A fluidez imperava, entrecortada por pequenos espaços de encontro, também fluídos que determinavam novas combinações. Acaso controlado. Contaminação afetiva, ativa, criação. Que atuação era aquela que se propunha leitura-escritura? Simultaneamente, desejávamos e necessitávamos derivações criativas infinitas que improvisavam com o elemento corpo. O corpo sente - pensa - palavreia – dança e se faz presente de maneira determinante naqueles encontros barthesianos.

A sala de teatro do IFSC era uma sala de aula comum que havia sido esvaziada para servir às aulas de artes. As paredes eram todas pintadas de preto, o que parecia tornar todas as laterais da sala uma imensa lousa. O piso, revestido por azulejos frios e forrado por um tapete velho de plástico, em nada servia para trabalhos corporais que exigissem uma entrega ao chão. Um velho e cansado aparelho de som, com duas roucas caixas descansavam próximos à porta de entrada. Algumas descontextualizadas cadeiras escolares questionavam-se sobre o que faziam ali, empilhadas próximas ao som. A antiga mesa do professor.

Havia ainda alguns objetos que pareciam não ter função nenhuma naquela sala: duas oxidadas araras de ferro sem cabides nem nada pendurado, um painel de pano que se prestava razoavelmente bem para criar uma coxia quando se precisava ensaiar alguma coisa. Era nesse ambiente que ensaiávamos todas as semanas. Vez ou outra, olhos curiosos passavam pela porta entreaberta e invadiam nossos exercícios buscando entender aquela loucura de movimentos, sons e palavras sem sentido aparente. Nos aquecimentos, usávamos as araras como objetos cênicos e criávamos improvisações dançadas que acoplavam nossos corpos a elas em movimentos desviantes. Após quase dois meses de encontros semanais, Arthur, Renata e eu já éramos um grupo. Sentíamos a disponibilidade um no outro para criar em conjunto.

Então, Wladimir propôs que na sequência poderíamos voltar à leitura dos fragmentos para tentar iniciar a criação de um texto, ou seja, "um campo metodológico enquanto lugar de experiência: a constituição de uma escritura". Nossa proposta seria escriturar uma lógica de atuação a partir da leitura dos fragmentos que selecionamos. Para tanto, a ideia era seguirmos nos fragmentos em uma leitura disseminante. Em processo de fecundação. Dispersiva. Essa leitura é a que deveria potencializar nosso trabalho criativo com os signos do texto a partir do próximo encontro.

Durante aquela semana todos lemos novamente os fragmentos embalados por uma leitura mais corporal, performática. Era nosso corpo em movimento invadindo o texto de Barthes. Chegamos à sala de teatro do IFSC movidos pelo desejo de retornar à ação. Adiantei-me para abrir a sala e ao girar a maçaneta, a estranha surpresa!

Figura-instante 11 – Entre aquecimentos e araras

As negras paredes da sala haviam todas se tornado um grande quadro e alguém as havia usado para traçar, com giz em curvilíneas letras, a seguinte frase:

O outro, de novo, outro: a lógica do contágio segue uma mutação criativa: na ideia de devir, o princípio era o bando e o contágio, depois vinham o intruso, o estranho, que se espalharam numa dança infecciosa.

Imóveis, olhamos para aquela frase entre extasiados e curiosos... Quem poderia ter escrito aquelas palavras? Eu pensava nos outros professores que utilizavam a sala para aulas de teatro. Seriam eles? Mas que sentido aquela frase densa e complexa teria em uma aula de artes para o ensino médio? Parecia estranho que justamente no dia em que nos propúnhamos a invadir os fragmentos de Barthes e performá-los em nosso trabalho, aquela frase aparecesse, evidenciando, de certa forma, o movimento que nos conduzia...

Durante um tempo discutimos sobre o possível autor da frase e todas as acusações recaíram sobre mim, o único que tinha a chave e poderia ter acessado a sala antes do ensaio... Eu negava, óbvio, e também permanecia confuso, pois de fato aquelas palavras convictas que tomavam conta da parede não haviam sido obra minha...

Arthur, Renata e eu começamos o trabalho naquele dia com um aquecimento corporal e alguns exercícios respiratórios que nos integravam e despertavam nosso corpo para a ação. Amanda fotografava e Wladimir observava atentamente o processo. Passamos então para uma dança infecciosa – como o misterioso texto propunha – através dos fragmentos de um discurso amoroso. Naquele primeiro momento a ideia era improvisar movimento, dança e frases soltas. Escolhemos algumas músicas que nos acompanhariam e começamos o ensaio. Logo surgiram quadros interessantes. Contaminações entre frases, pequenos trechos que levavam nossos corpos em movimentos recheados de signos textuais em uma verdade lúdica. Brincávamos explorando as possibilidades do corpo-texto que os fragmentos nos traziam.

Após um intenso trabalho, finalizamos aquele ensaio satisfeitos ao perceber a potencialidade dos fragmentos quando infectados pelo movimento improvisado de nossa dança. Era, de fato, uma mutação criativa que se processava. Contagiávamos os fragmentos barthesianos com nosso corpo ao mesmo tempo em que éramos por eles contagiados. Após um momento de conversa e apreciação das fotografias feitas pela Amanda, decidimos seguir com a pesquisa relacionando corpo-fragmentos, já tentando definir e repetir alguns quadros que iam surgindo. Despedimo-nos empolgados com o trabalho. Eu, porém, também estava preocupado em deixar aquele texto escrito nas paredes da sala. Embora todos pensassem ter sido eu mesmo o autor, eu sabia que não era. Eu imaginava como seria estranho para os outros professores receberem a sala com aquelas frases pelas paredes... Consegui convencê-los de que deveríamos limpar as paredes e com um pano molhado apagamos a potente frase que nos acompanhou e passou a fazer parte de nosso ensaio.
Durante a semana aquela frase seguia vibrando em meu corpo e os fragmentos de Barthes pareciam ainda mais vivos. Eu sentia a potência de seus conceitos e ansiava pelo próximo encontro. Wladimir havia enviado uma mensagem dizendo ter uma surpresa para compartilhar conosco no próximo encontro, o que só me deixou mais ansioso. Quando chegou o dia, novamente nos encontramos em frente à sala de teatro e Renata já me perguntou qual frase que eu tinha escrito nas paredes para aquele encontro. Eu disse que na realidade estava curiosíssimo para saber se novamente alguém tinha traçado algo na parede, mas ela riu e continuou pensando ser eu o autor. Eu podia sentir como todos eles também estavam curiosos para saber se algo novo havia sido traçado nas negras paredes. Enfim, abri a porta... E lá estava! Nosso escritor anônimo tinha aparecido novamente!

Acionar uma máquina de escrita: toda a potência, nenhum poder. Amor ao ritmo, paixão pela palavra: sem isto não se goza a escritura. Como o grande gozador, o criador de língua. Sem isto não há escritura, já que isto fala. Interessa, portanto, a repetição do corpo, seus rituais e emanações.

As palavras se espalhavam por todas as paredes e davam a volta na sala. Éramos completamente envolvidos por aquela potente frase. Eu sentia confuso e empolgado, pois certamente aquela frase estava sendo traçada por alguém que estava envolvido em nosso processo. Mas quem? Eu não conseguia pensar em ninguém... Até supunha ser Wladimir, que estava chegando antes dos ensaios, conseguindo a chave e traçando aqueles textos, mas por conhecê-lo eu sabia que ele não faria isso.

O restante do grupo ainda continuava pensando ser eu o autor, embora uma pequena dúvida começasse a se instalar a partir de minhas consistentes negativas. Ainda conversamos mais um pouco pensando em quem poderia estar deixando aqueles recados textuais, mas decidimos não tentar descobrir! Assumimos aquele diálogo misterioso, pois ele, de certa forma, refletia nosso processo de trabalho. Aqueles textos grafados à mão nas paredes negras eram também fragmentos que performavam nosso espaço de ensaio e invadiam nossa relação com os fragmentos de Barthes. Foi então que Wladimir nos contou a surpresa: havíamos sido convidados para apresentar o OpenBarthes em um evento acadêmico que ocorreria

dali a seis meses em Canela, RS. O evento se chamava "I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença: *Escrileituras em meio à vida*[25]" e tinha uma proposta que se relacionava com nossa pesquisa. Ficamos empolgados com a ideia, mas também um tanto receosos... Seis meses era pouco, levando-se em conta o momento em que estávamos... O que apresentaríamos? Recém havíamos iniciado a trabalhar com os fragmentos e não sabíamos bem por onde prosseguir. Uma construção performática que parta da improvisação é lenta e gradual. As coisas surgem aos poucos... Pousam delicadamente e insinuam-se em um tempo próprio: o tempo do processo. Embora receosos, gostamos da motivação e do desafio e decidimos assumir o convite! Abriríamos o evento com a apresentação do OpenBarthes, embora ainda não soubéssemos o que ele seria. Havia trabalho pela frente e novamente a frase ditou nosso dia de ensaio: acionamos uma máquina de escrita! O potente envolvimento com o ritmo do corpo e do movimento! Fizemos um aquecimento e logo iniciamos o trabalho com os fragmentos. A cada ensaio eles pareciam estar mais vinculados ao nosso corpo.
Naquele dia propusemos a improvisação a partir de uma frase dos fragmentos:

sou simultaneamente e contraditoriamente feliz e infeliz

Nela, começaram a surgir movimentos corporais onde vazavam em nossa voz algumas palavras e fragmentos de palavras soltas numa repetição constante que levava à variação: "sou simultaneamente, sou si, só, si multa, sou mente, somente, mente, ória, ória, ória, siiiiii, sou contra, ou...." Era uma exploração intensa. As palavras repetidas iam mobilizando nossos corpos em um movimento contínuo.
Após finalizar o ciclo, cansados, percebemos que a escrita das paredes tinha uma relação com aquela improvisação que acabáramos de executar: a repetição do corpo, seus rituais nos levava à criação de línguas em um gozo performático. Conversamos sobre isso e Wladimir achou interessante. Ele nos disse que a repetição era uma

[25] O Colóquio foi um evento dentro do projeto de pesquisa "Escrileituras: um modo de ler-escrever em meio à vida". Mais informações sobre o projeto disponíveis em http://escrileituras.blogspot.com.br/.

potência. “Ao esvaziar de significado as palavras pela repetição, outros significados explodem”. Para ele, ali já tínhamos a primeira cena de nosso trabalho pronta: a destituição da palavra! Arthur, Renata e eu não estávamos muito convencidos, afinal havíamos somente improvisado livremente, sem pretensão de definir uma cena, enfim... Finalizamos mais um ensaio e novamente me propus a apagar a frase das paredes. E agora a curiosidade retornava, quem havia escrito aquela frase? Novamente a deixamos fluir e cansados, mas satisfeitos, encerrados mais um ensaio.

Com as frases retornando ao pensamento constantemente, durante a semana conversei com os professores de artes para saber se eles estavam realizando algum trabalho em que escrevessem sobre as paredes da sala de teatro, mas eles disseram que não. Além disso, disseram que naquela semana, todo o grupo esteve viajando para apresentar um trabalho em cidades do interior. Ou seja, somente nós havíamos utilizado a sala... A dúvida só crescia... Quem, então, teria escrito aquelas frases?

Resolvi checar a sala todos os dias desde nosso último ensaio até a próxima semana! Todos os dias, durante um intervalo de aula ou antes de ir embora eu passava pela sala de teatro para ver se alguém a estava usando. Em todas as vezes que consegui que entrei na sala, não havia nada escrito.

Figura-instante 12 – aquecimento: palavras pelo corpo

Mais uma semana, novo ensaio. Naquele dia em especial todos chegamos mais sérios do que de costume. Mal conversamos e abri a sala. Só então nos lembramos das frases e, para nossa surpresa, nada! Somente as paredes negras... Confesso que fiquei entristecido, pois além de intrigado, eu estava gostando da potente companhia daquelas inspiradoras palavras. Porque não haviam comparecido? Que lógica haveria no fato de elas estarem ausentes naquela semana? Foi um dia diferente, parece que a ausência da presença da frase nos conduzia a outro ritmo. Já estávamos acostumados a sua companhia. Iniciamos com Wladimir, que havia pensado em uma estrutura para nosso trabalho. Algo como móbiles que se encaixam. Juntos pensamos que o trabalho começava a tomar uma direção: nossas improvisações da semana anterior conduziam o trabalho para o esvaziamento do sentido das palavras e a gênese de novos sentidos. Então pensamos que aquela primeira cena da semana anterior refletia bem esse processo. O jogo da repetição. A Fragmentação dos fragmentos. A destituição da frase-sentido. Alguém sugeriu o nome "Ausências" para aquela primeira cena. Gostamos! Fizemos alguns aquecimentos e retomamos o trabalho com aquela cena da semana anterior, mas muito pouco surgiu... O corpo em improvisação é assim. Não segue uma lógica linear, mas estabelece curvas, pausas e desvios no processo de criação. Finalizamos mais um ensaio e o tempo começou a preocupar. Já haviam se passado quase dois meses... Resolvemos nos encontrar novamente naquela semana, sem a presença de Wladimir que não poderia vir. Lembramos-nos de como as araras haviam rendido muito nas improvisações no início de nosso processo e combinamos de levar alguns objetos para aquele encontro. Talvez eles pudessem originar mais material para as improvisações. Eu levei uma mala de viagem antiga que tinha guardada, aproximadamente trinta bolinhas de tênis que utilizei em uma oficina de teatro e um blazer vermelho. Renata e Amanda levaram um suporte feito com canos de PVC que era quase como uma moldura e um longo tecido branco. Além disso, utilizamos algumas coisas que estavam pela sala: um cabide de roupas, um longo cano de PVC, um rolo de barbantes e uma sombrinha velha, alaranjada.

Os ensaios começavam a cansar. A performance diurna como professor se somava à performance teatral como ator-improvisador-

dançarino... Mas era um cansaço interessante. Cansaço do movimento, dormência ativa da musculatura. Chegamos agitados com todos aqueles objetos, pensando na sequência que iríamos propor. A ideia era novamente retornar à improvisação livre buscando dar continuidade aos móbiles. Abrimos a sala discutindo sobre propor um trabalho de dança em paralelas e

o ar que passa pelo corpo. Um exercício de Feldenkrais: "fique de pé e deixe seu corpo balançar levemente de um lado para outro, como se fosse uma árvore curvada pelo vento".

Novamente a frase! Até já a havia esquecido, no ritmo frenético que as coisas começavam a tomar naquele meio de semestre. Novamente as palavras espalhavam-se por todas as paredes ocupando todo o espaço da sala. Inevitavelmente Renata novamente pensava ser eu o autor e fez algumas brincadeiras até que iniciamos o ensaio. Parecia que a frase nos motivava. No dia em que ela não apareceu, o ensaio havia sido mais difícil. Antes de iniciar o aquecimento resolvemos gravar um fragmento lido por nós e brincar com ele. Nossas vozes se misturariam e dançaríamos a improvisação do fragmento gravado em nossas vozes. Escolhemos o trecho:

> A ausência torna-se uma prática ativa, um atarefamento (que me impede de fazer qualquer outra coisa); cria-se uma ficção com múltiplos papéis (dúvidas, recriminações, desejos, melancolias).

Ele se relacionava com o nosso primeiro móbile e produzia um ritmo interessante ao ser proferido. O envolvimento naquele

exercício foi intenso e finalizamos com uma gravação de quatro minutos em que dançávamos aquele fragmento em nossa voz. Um iniciava, outro seguia a leitura. Por vezes uma voz se sobrepunha à outra. Às vezes eram as palavras que se repetiam em um ritmo ora mais lento, ora acelerado. Foi divertidíssimo! Resolvemos, então, usar a gravação como aquecimento! Dançar um fragmento de Barthes através de nossas vozes! Foi um aquecimento potente e que nos inspirou, juntamente com a frase que seguia fluindo da parede e materializando-se em nossos corpos que balançavam ao vento, a iniciar em uma nova improvisação pensando em construir um novo móbile. Cada um escolheria uma frase dos fragmentos para o outro improvisar. A ideia era traçar paralelas de movimento pela sala. Acoplar a frase ao corpo em uma pesquisa de movimento e fala. Como o corpo se movimentaria ao dizer as palavras de cada frase? Três frases, três corpos, três

Simultaneamente desejo e necessito

O mundo está cheio sem mim, como na Náusea

Oscilo, vacilo entre a imagem fálica dos braços erguidos e a imagem infantil dos braços estendidos

Foi um ótimo ensaio! Ao final conversamos e percebemos que ali poderia surgir outro móbile. Cada um construiu um movimento diferenciado, em planos variados com ritmos diferentes. A partir da improvisação, uma frase se lançava sobre a outra através do movimento do corpo de cada um de nós. Uma cena bonita, como uma árvore curvada pelo vento. Ao final nem utilizamos os objetos, mas encerramos felizes. Pelo resultado e pelo retorno da frase que nos acompanhava.

Mais uma semana, o tempo transcorria rápido até a apresentação em Canela. Já tínhamos uma estrutura, mas ainda faltava muito! Além disso, uma mensagem durante a semana nos deixou desmotivados. Arthur enviou um email o grupo dizendo ter sido aprovado em um processo seletivo para o doutorado sanduíche. Viajaria para a Argentina em breve e não poderia seguir conosco... E agora?

Seguiríamos sem ele? Conseguiríamos realizar em dupla, o que nos propúnhamos a fazer em trio na atuação? Ou deveríamos adiar o projeto? Sentíamos a potência do trabalho e nosso corpo, abraçado aos fragmentos, nos impedia de parar! Decidimos prosseguir sem Arthur. Ele seria mais uma ausência que tornaríamos uma prática ativa.

Novo encontro, já sem Arthur. No caminho até a sala contamos para Wladimir sobre a improvisação que havíamos criado e ele gostou. Dissemos também que a frase havia reaparecido e esperávamos novamente sua misteriosa visita. Abri a porta que rangeu levemente e nossos olhos cresceram nas paredes

Sim, só há restos, rastros e sulcos, ausências, por definição, presentes. Como lidar com essas marcas que a vida nos deixou gravadas no corpo? Eis que um outro as colhe e as distribui generosamente em novas linguagens, garantindo que a aventura da linguagem continue.

Ei-la outra vez. Sedutora e bela, sujando a negritude das paredes com seu verbo potente e vibrante! Nossa frase, companhia aconchegante para a gênese e criação a partir da matéria-palavra-corpo-dança-improvisação. Nesse dia em especial ela me cativou. Traçava uma paisagem e toda uma narrativa intensa que movimentava corpo e história. Eu gostaria mais ainda de conhecer o autor daquelas palavras. Ele parecia tê-las depositado na parede delicadamente, em um doce movimento. Aproximei-me delas e acompanhei seu traço único. Cada letra, um movimento. Percebia que já ali meu corpo todo se potencializada para a criação e não era

somente eu. Todos nos tornávamos potentes na troca com a leitura da frase nas paredes. O ensaio começou nessa atmosfera serena e ativa, com nossos corpos – de Renata e meu – nos jogando em um aquecimento delicado. Frente a frente, de pulsos unidos por finos barbantes um tanto compridos, dançávamos ao som de uma música de calma melodia. Cada movimento dela exigia de meu corpo uma reação, pois o barbante esticava. Da mesma forma, quando eu movimentava meu corpo sabia que ela me acompanharia. Foi um exercício de congregação. Após finalizarmos, Wladimir e Amanda, disseram que nossos corpos formavam uma imagem belíssima enquanto nos movíamos de olhos fechados. Passamos a conversar sobre o que havia surgido e todos concordamos que ali poderia se constituir mais um móbile, pois havia sido uma experiência esteticamente bela e que trazia um sentido interessante ao trabalhar com a noção do silêncio. Aquele despretensioso aquecimento acompanhado de nossos corpos em movimento com as marcas gravadas nele pela vida, acabou se tornando o móbile "O silêncio". Depois disso mostramos para Wladimir a improvisação que havíamos criado no encontro em que ele não esteve presente: a escritura das frases através do movimento corporal em paralelas. Agora sem Arthur, eram duas frases que se construíam:

Simultaneamente desejo e necessito

Oscilo, vacilo entre a imagem fálica dos braços erguidos e a imagem infantil dos braços estendidos

Naquele dia, surgiram novos movimentos para cada uma das frases e sua grafia no espaço se modificou um pouco, tornando-as mais interessantes. Percebemos que aquela improvisação constituía outro móbile, mas ainda não sabíamos bem onde encaixá-lo. Naquele momento, Amanda, Renata e eu começamos a perceber que realmente havia uma estrutura naqueles móbiles que para Wladimir já estavam prontos. Passamos a compreender melhor a lógica que orientava cada um daqueles quadros em que processávamos a destituição da palavra. É incrível como a improvisação se desenvolve através de um processo em que muitas vezes não

entendemos determinadas ações que nós mesmos, com nossos corpos, realizamos. Nisso eu me lembro de algumas palavras ditas por Juliana enquanto eu me encontrava com ela através do corpo de Viola Spolin... Ela também dizia algumas vezes não compreender algumas ações que realizava enquanto estagiava junto a Ariane Mnouchkine e que somente depois de ser gestada pela improvisação, as coisas passavam a fazer sentido. Conosco acontecia a mesma coisa durante o OpenBarthes... Estávamos sendo gestados pela improvisação dos fragmentos e eles agora começavam a nos fazer sentido, garantindo a continuidade da aventura da linguagem. Wladimir fazia um grande papel como nosso diretor conceitual e artístico e, além dele, a presença daquelas frases enigmáticas também nos orientava o processo. Tínhamos dois móbiles quase prontos, um ainda que não se encaixava muito bem e faltava ainda alguma coisa... Mais um ensaio terminava. Apaguei a frase das paredes. Três meses até Canela.

Na outra semana Wladimir nos enviou uma mensagem dizendo ter lido um texto que talvez nos ajudasse. Era um texto de Deleuze sobre o teatro de Carmelo Bene. No texto, Deleuze diz que Bene procurava fazer um teatro-experimentação que se apropriava de outros textos, por exemplo, de Shakespeare, mas tirava deles alguns elementos ou personagens da peça original. Ele subtraía literatura do texto das peças. "Que as palavras deixem de fazer 'texto'", diz Deleuze (2010, p.29). Mais a frente Deleuze diz que esse processo de Bene vai além de amputar determinadas partes do texto, mas que ao fazer isso o teatro cessa de ser representação e o ator cessa de ser ator. Ou seja, surge uma nova potencialidade, uma força não representativa sempre em desequilíbrio (DELEUZE, 2010, p.33).

Wladimir sugeriu que nossa proposta de performance se aproximava desse conceito de não representação e que até o momento estávamos traçando um trajeto de destituição da palavra até o silêncio. Talvez precisássemos de mais um móbile final que fosse além do silêncio e retomasse os fragmentos com algo mais... Ficamos pensando naquela proposta até o próximo ensaio em que Wladimir não estaria, pois precisava viajar. O que poderia estar faltando? Como seguir após o móbile "O Silêncio"? Era difícil pensar sobre OpenBarthes fora do processo de vivência da improvisação. Parecia que as coisas somente faziam sentido quando

nos vestíamos com os fragmentos e seguíamos para a improvisação. Até aquele momento toda nossa proposta performática havida surgido no corpo em ação.

Naquele dia chegamos ausentes ao ensaio. Amanda, Renata pensávamos sobre a mensagem que Wladimir havia enviado, tentando encontrar o que ainda faltava em nossa proposta. Faltavam dois meses. Naquele dia, em especial, eu esperava pela frase das paredes como uma mensagem profética que nos ajudasse a encontrar o que faltava para ligar nossos móbiles e finalizar o processo. No caminho para a sala de teatro, falei sobre isso para as meninas e elas também confessaram estar pensando na frase como um oráculo. Movidos por uma fé barthesiana textual abrimos a porta,

Eis que inventaram este "m", o método: ir de um ponto a outro da maneira mais rápida e eficaz possível. Felizmente há os que praticam o não-método (o não-método: "um psiquismo de viagem, de mutação extrema, borboletear, sugar o pólen"), o direito aos devaneios todos, ao inevitável dos delírios e, sobretudo, o direito a esquecer – a potência na passividade.

Lá estava ela! Nossa pílula textual escrita a giz nas negras paredes. Nem precisamos ler a frase para sermos tomados por novo ânimo e disposição para criar. Porém, ao atentarmos para o conteúdo que ela

trazia, tudo se tranquilizou ainda mais. O esforço reflexivo que havia nos acompanhado durante a semana na tentativa de propor alguma continuidade para o OpenBarthes seguia a lógica do método: rápida e eficaz. Entretanto, durante todo o processo até então, o que havia nos permitido criar todos os móbiles, havia sido a lógica do não-método: o sobrevoo livre e multidirecional, a viagem despretensiosa orientada pelos movimentos corporais em improvisação. Novamente a escrita das paredes nos orientava no processo. Percebemos que só conseguiríamos seguir pela entrega passiva à ação na improvisação.

Iniciamos o ensaio com um aquecimento de dança livre e decidimos usar músicas de John Cage. Suas músicas aleatórias utilizando instrumentos não convencionais parecia perfeita para nosso aquecimento embalado pela frase que hoje nos acompanhava. Após o aquecimento, percebemos que aquelas músicas também eram interessantes para compor determinados momentos nos móbiles. Assim, decidimos repassar tudo que já havíamos criado e tentar pontos de relação e transição entre os móbiles. Isso foi muito produtivo, pois conseguimos estabelecer pequenas relações delirantes entre os móbiles e percebemos que aquele móbile com a grafia das frases pelo espaço, se encaixava entre o primeiro, "Ausências" e o "O Silêncio". Ele era uma transição entre a destituição dos sentidos do discurso e o silêncio como potência de produção de novos sentidos. Ao improvisá-lo novamente, após grafarmos as frases em paralelas no espaço, nossos corpos nos levaram a um movimento de silenciamento. Explodiam pequenas tensões contidas pelo corpo junto a balbucios com sílabas das frases que iam cessando aos poucos até chegar ao silêncio total que dava gancho para o terceiro móbile. Ficamos satisfeitos com essa proposta. Depois disso, ainda naquele ensaio resolvemos improvisar algo com os objetos que há tempos havíamos trazido ainda não tínhamos utilizado: as bolinhas, a mala de viagem, o blazer, barbante, cabide, sombrinha velha, suporte de PVC, cano de PVC, e o tecido branco. Não havia conexão nenhuma possível entre eles e o máximo que conseguimos fazer foi novamente com a companhia de John Cage, dançar, utilizando-os nas improvisações.

Foi uma experiência interessante. Os objetos sofriam mutações durante a dança tornando-se outras coisas. Essa transgressão da

forma e funcionalidade pareceu significativa. A deriva dos objetos, que ali eram criados e recriados, sobrepunha-se à deriva do texto, que performávamos nos fragmentos de Barthes originando infinitas leituras possíveis. Apaziguados, finalizamos o ensaio. A preocupação inicial e o esforço reflexivo haviam dado lugar a um processo corporal de criação essencialmente esvaziado e passivo. Com carinho apagamos a frase das paredes. A relação que nos integrava a ela já era de comunhão. Ela parecia saber o momento de chegar, o tempo de permanecer e que seria apagado ao final do ensaio. Aquilo havia se tornado um pequeno ritual de criação. A frase misteriosa que insistia em aparecer agora já não mobilizava nossa curiosidade, mas sim nosso senso de integração. Ela havia se tornado um de nós.

Contamos para Wladimir sobre a frase que havia surgido no último ensaio e como ela nos havia ajudado a estabelecer sutis relações delirantes entre os móbiles que já tínhamos prontos, além de estimular nosso retorno e improvisação com os objetos, que tinha sido muito bacana! Faltava exatamente dois meses para nossa apresentação em Canela. Era hora de finalizarmos o processo de criação para começar a ensaiar de forma mais contínua toda a performance. No próximo ensaio Wladimir estaria presente.

No dia do ensaio nos encontramos um pouco antes para tomar um café na cantina da escola. Como já tínhamos contado para Wladimir o que havia surgido ele chegou com algumas ideias. Entre estudantes que passavam de um lado a outro das mesas, ele sugeriu que o móbile que havíamos conseguido finalizar e agora era o segundo, poderia se chamar "Cacos dos cacos". A princípio não entendemos, mas a ideia era de que existia um percurso em nossos móbiles. Passávamos do significado dos fragmentos para a frase e depois para somente cacos, restos quebrados do discurso que não tinham um sentido, mas eram potência para a gênese de um novo sentido, após o silêncio. Gostamos da ideia. Então começamos a conversar sobre a dança com os objetos movida pela música de John Cage. Seria por ali que começaríamos o ensaio e fomos para a sala.

Hoje, quem parecia estar ansioso pela frase era Wladimir, já que ele não estivera presente no último ensaio... Abrimos a porta e certeira, lá estava

È preciso fazer um exercício de poesia para suportar o peso de tudo. O estilo como um fluxo de pulsões, marcas seletivas, acasos controlados. Escrever como um jogo (no sentido de teatro): linhas em relação tal um quadro de Pollock.

Rapidamente lembrei-me da intensidade dos trabalhos de Pollock. Eram quadros caóticos, intensos e cheios de linhas de fuga, múltiplas entradas e saídas. Era também o que estávamos praticando! Nossos móbiles tinham uma relação caótica e intensa entre si. Escrevíamos como um jogo aberto. Uma estrutura aberta e fragmentária orientava nossa performance até ali. Eu percebia na frase daquele dia um estímulo. Como se ela quisesse nos dizer: "Calma, vocês estão no processo. Ele está acontecendo. Aproveitem a poesia e entreguem-se ao fluxo".

Parece que ela nos apaziguava. Um suspiro, parecido com aquele que me fez iniciar todo esse processo, se processava em cada um de nós. Nele liberávamos a tensão que o tempo curto nos impunha. Abríamos nossos corpos e disposição para o exercício de poesia daquele dia: o reencontro com os objetos. Após um aquecimento de dança livre, no qual nos propusemos a dançar como a tinta de Pollock sujando o papel em um acaso contínuo e marcante, colocamos todos os objetos em cena. Imersos na música de Cage que já tínhamos utilizado começamos a dançar e brincar com aqueles objetos mutantes que se tornavam inúmeras coisas. Dançávamos com um cabide, entrávamos na mochila, girávamos com um cano de PVC...

Aquele exercício tomou corpo e nos levou por vários caminhos de criação, mas ainda parecia faltar alguma coisa. Quando parecia não

existir mais possibilidades com aqueles objetos, eis que Wladimir começou a ler os fragmentos enquanto dançávamos com os objetos. Os fragmentos que desde o momento nos conduziam pelo processo criativo, mas que até agora não haviam surgido formalmente, retornavam na locução pausada e articulada de Wladimir. Aquela narração deu novo ânimo para nossa dança com os objetos. Na locução dos fragmentos passavam a surgir novas possibilidades de criação. Era um processo de retro alimentação. Os fragmentos e as frases lidas por Wladimir nos orientavam em novas relações com os objetos. Da mesma forma, os movimentos e ações que surgiam na nossa improvisação orientavam Wladimir na escolha da frase que melhor se integraria ao que propúnhamos com os objetos. Todos improvisávamos juntos.

Foi um exercício longo em que construímos uma narrativa através dos objetos e fragmentos. Não havia uma lógica naquela narrativa, mas as ações foram nos levando, guiados pela leitura dos fragmentos feita por Wladimir até a criação de uma instalação com aqueles objetos. De uma dança com barbantes, uma caminhada com o colete amarrado por um fio, uma mala cheia de bolinhas que se abre com um ruído de caos, um cabide que traça movimentos no ar e movimenta nossos corpos, um jogo com a sombrinha velha e quebrada e uma caminhada com um cano de PVC, aos poucos fomos construindo no palco uma grande instalação. Deixávamos os objetos integrarem-se ao palco em processo de refuncionalização no qual eles eram enredados aos fragmentos lidos por Wladimir. Quando enfim paramos, tínhamos uma bela integração entre todos aqueles objetos que antes existiam separados. Em conjuntos eles tornavam-se representativos do processo OpenBarthes. Eles não eram mais o que haviam sido. Em um grande exercício que me lembrava de Brechet (*apud* BOAL, 2006, p.216), quando ele diz: "há muitos objetos num só objeto se a meta final for a revolução" ou Magritte com seu trabalho "Isto não é um cachimbo", havíamos criado um pós-objeto. Nesse momento consegui entender a que Wladimir se referia quando falava sobre Deleuze e o teatro não representativo. O que havia surgido ali, através da improvisação orientada pelos fragmentos de Barthes, era um objeto-instalação não representacional.

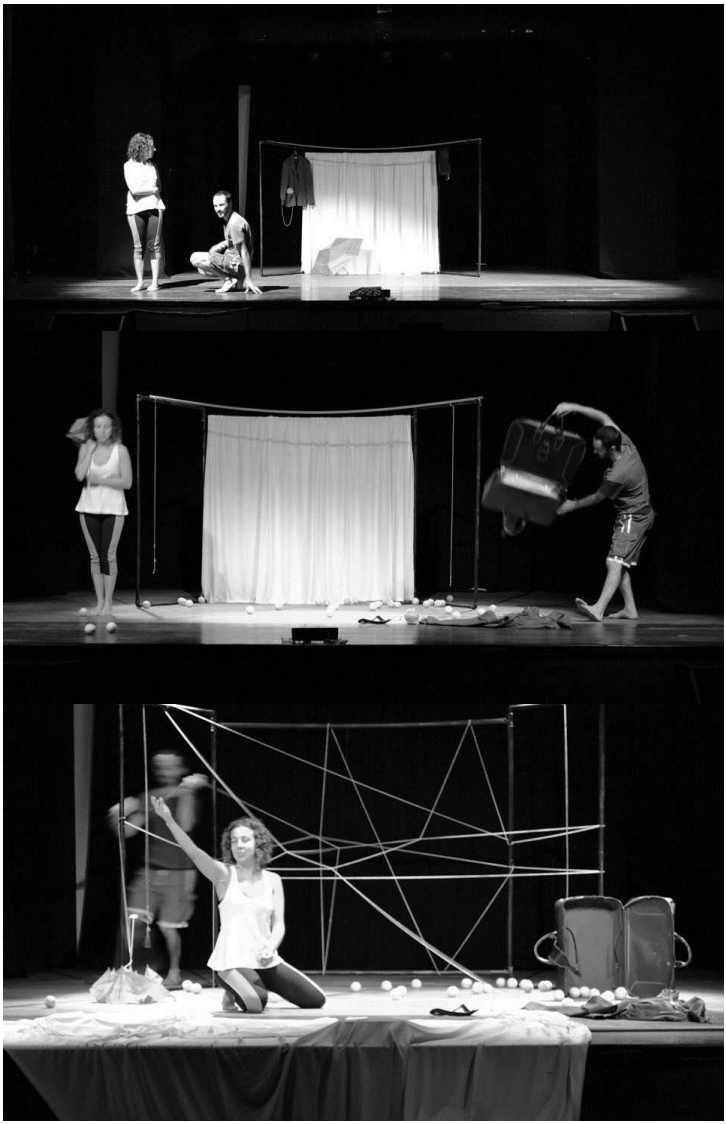


Figura-instante 13 – Objetos refuncionalizados

Era isso! O móbile que faltava. Havíamos conseguido criá-lo. Pensar em seu nome foi fácil: "O objeto estético". Agora, de fato tínhamos uma estrutura de móbiles: iniciando com o móbile "Ausências" em que as frases e palavras pouco a pouco se fragmentavam e perdiam a lógica do sentido ganhando a potência da criação. Depois passando para o móbile "Cacos dos Cacos" onde, a partir da grafia de frases dos fragmentos no espaço através de nosso corpo, chegamos aos ruídos e rumores que nos levavam ao terceiro móbile "O silêncio" em que dançávamos de olhos fechados, frente a frente tendo nossos braços ligados por barbantes. Após a dança, entrávamos no quarto e último móbile "O objeto estético" que finalizava nossa performance com a criação do pós-objeto-instalação e aquele ensaio fundamental.
Realmente, conseguimos promover uma abertura em Barthes. A partir do movimento proveniente da leitura de seus fragmentos e da operacionalização de seus conceitos em nosso corpo, dançamos a deriva textual baseada no acaso da improvisação até chegar à escrita de um novo objeto estético. Claro, além disso, havia ainda a presença da misteriosa frase nas paredes. Ela também nos ajudou durante o processo e, agora, novamente a curiosidade crescia. Passamos a compreendê-la como outro integrante de nosso grupo, algo que fazia parte de nossa equipe de trabalho, mas ainda assim... De onde ela vinha? Quem poderia ter tanta sintonia com o que estávamos propondo? Cada vez mais difícil saber...
Enfim, agora com a performance estruturada, tínhamos um mês de ensaio pela frente até o evento em Canela. Durante esse tempo teríamos tempo para lapidar alguns trechos, limpar movimentos, ações e tornar os móbiles mais dinâmicos. Continuamos com os encontros semanais, mas algo mudou. A frase desapareceu de nossa companhia. Ela não esteve presente em nenhum outro ensaio. Isso nos desanimou... Chegávamos ansiosos à sala e ao abrir a porta: somente as paredes negras da sala de teatro. O que havia acontecido? Porque aquele integrante misteriosos de nosso grupo decidiu desaparecer?
Embora estivéssemos um tanto frustrados, pois em todas as vezes que ela esteve presente foi um estímulo à criação, continuamos ensaiando no curto tempo. Algumas coisas tornaram-se mais fluídas, e limpas e já estávamos com a performance pronta quando faltava apenas uma semana para o evento. Viajaríamos na quinta feira após

o almoço. Assim, marcamos um último ensaio na quarta feira à noite. Seria o ensaio final. Chegamos à sala já eram quase oito horas da noite. Nem comentamos sobre a frase, pois ela havia desaparecido completamente e agora, a organização das coisas para a viagem tomava toda nossa atenção. Abrimos a porta rapidamente para iniciar logo o ensaio e não finalizar muito tarde

A escrita invoca um saber: ao lançar os dados, produz um acesso controlado, mas o saber advém de um descontrole, de uma desorganização, de uma catástrofe: pela escrita, até que enfim, ensinamos o que não sabemos.[26]

R.B.

Ficamos todos impressionados! Não esperávamos novamente aquela agradável visita. A frase misteriosa aparecera novamente, discreta e deliciosamente. Mas havia algo mais. Uma assinatura, abreviada, por certo, mas uma assinatura! E aquela assinatura não deixava dúvidas "R.B." – Roland Barthes! Seria possível? O próprio Barthes materializara-se nas paredes da sala de teatro do IFSC para acompanhar nosso processo performático transgressivo a partir de seus fragmentos. Ficamos atônitos, embora um sorriso verdadeiro

[26] Embora o processo ficcional da improvisação na escritura tenha me conduzido para a criação da proposta de que os fragmentos escritos nas paredes eram de Roland Barthes, na realidade seu verdadeiro autor é o próprio Professor Wladimir, que escreveu o trabalho para apresentarmos juntamente com o espetáculo durante o evento em Canela. O trabalho consta nos anais do evento, cuja referência segue: GARCIA, Wladimir Antônio. OpenBarthes. In: I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença: Escrileituras em Meio à Vida, 2011, Canela. **Caderno de notas 2 - rastros de escrileituras,** 2011. p. 197-200.

vazasse de nossos olhos. Era a coroação de nosso trabalho. Um escrito do próprio Barthes falava sobre nosso processo de criação e ele parecia estar satisfeito com o caminho que havíamos traçado. Através do descontrole, da improvisação, da catástrofe da criação, havíamos escrito um processo performático que agradava Barthes. Afinal era ele nosso companheiro misterioso que em todos os encontros estivera presente, estimulando, orientando e ajudando em nossa tentativa contínua de, através da improvisação, movimentar seus textos em uma leitura-atuação-escrita.

Mais um encontro fantástico que eu tinha oportunidade de ter. Após conhecer Jacques Lecoq, Viola Spolin, Ariane Mnouchkine e os cômicos da *Commedia dell'Arte*, agora era Roland Barthes que surgia, através da escrita de fragmentos – característica sua, de fato – para encontrar-se comigo e com nosso grupo durante o processo de construção do OpenBarthes. Utilizando as paredes negras da sala de teatro, deixou marcada sua presença durante nosso trabalho artístico. Aceitamos aquela presença com mais carinho ainda e ensaiamos aquela última noite com prazer e emoção.

Por outro lado, eu havia encontrado espaço novamente para o teatro em minha vida. Ele voltava a fazer parte de mim justamente no lugar onde eu trabalhava como professor de biologia: o Instituto Federal de Santa Catarina. Novamente eu sentia a improvisação movimentando meu corpo nesse encontro com Amanda, Arthur, Renata, Wladimir e Roland Barthes. Eu era improvis-ação, meu corpo era movimento e criação.

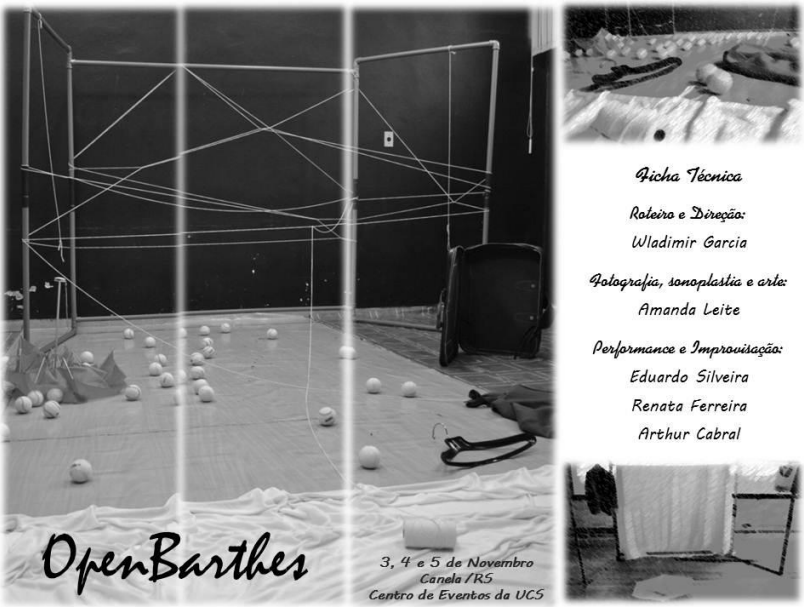


Figura-instante 14 – Cartaz OpenBarthes

Escritura experimental

despedaços do corpo

> O caçador tinha medo do que o meu corpo dizia, tinha medo de quem falava pelo meu corpo enquanto os batuques rufavam. Para ele, que não conhecia essa língua, só podiam ser forças obscuras. Os demônios falam assim, sem palavra, tudo dizendo na volúpia dos corpos. [...] Eu não dançava. O que fazia era outra coisa: eu apagava o tempo e o peso, como cobra que se despe da velha pele (COUTO, 2012, p. 184).

i. Prólogo.

Parece ser um teatro.

Silêncio. As luzes se apagam. Uma lâmpada por vez, acompanhada pelo som do interruptor. No escuro, a cortina lentamente se abre acompanhada por uma música sutil e inebriante. Ao abrir-se, libera uma fumaça espessa que toma conta do ambiente. É gelo seco. Ele ainda mantém obscuro o que a cortina permite ver por detrás de si, mesmo agora que outras luzes se acendem nesse espaço detrás dela. Luzes travestidas de cores. Dois focos vermelhos orientados para o centro enquanto outros focos âmbares iluminam o restante do espaço. Quando a fumaça se dissipa, vê-se um palco. Na realidade uma caixa preta, pois o tablado é feito de madeira escura, o fundo recoberto por um tecido preto.

O palco está quase vazio, a não ser por uma pequena mesa central. Mais semelhante a uma maca, feita de madeira clara talhada com detalhes góticos, ela contrasta com o palco todo escuro. Sobre essa mesa existe um corpo humano deitado. Praticamente nu. Coberto somente no sexo por uma pequena toalha. É meu corpo que repousa nessa mesa central. Ele está estático. Olhos cerrados. Expressão ausente. A cor é de um branco leitoso. Não se sabe se estou vivo ou se ali somente repousa meu corpo sem vida.

Aos poucos a fumaça desaparece totalmente e a música vai sumindo em um rumor calmo e tranquilo. Agora há somente o silêncio e meu corpo sobre a mesa, deitado e estático.

O silêncio se propaga.

.

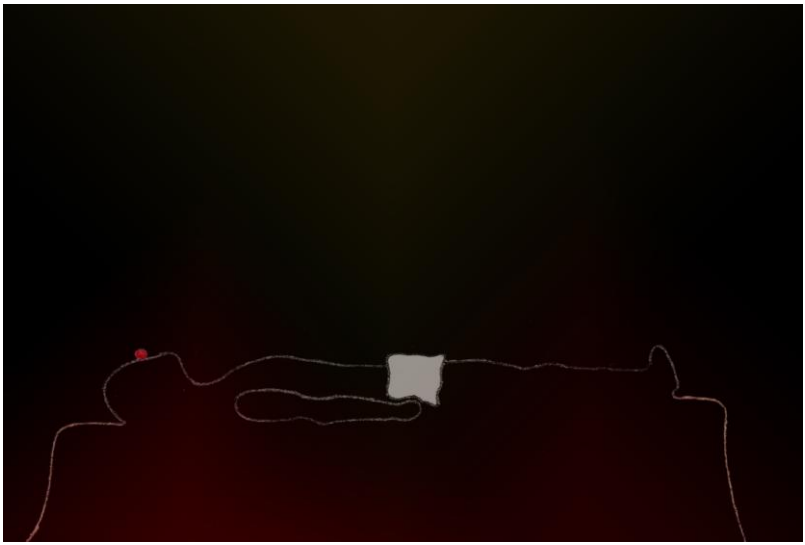


Figura-instante 15 – Corpo estático

.....Eis que lentamente uma profunda respiração faz meu corpo mover-se lentamente. Peito e abdômen elevam-se e rebaixam-se em um ciclo.

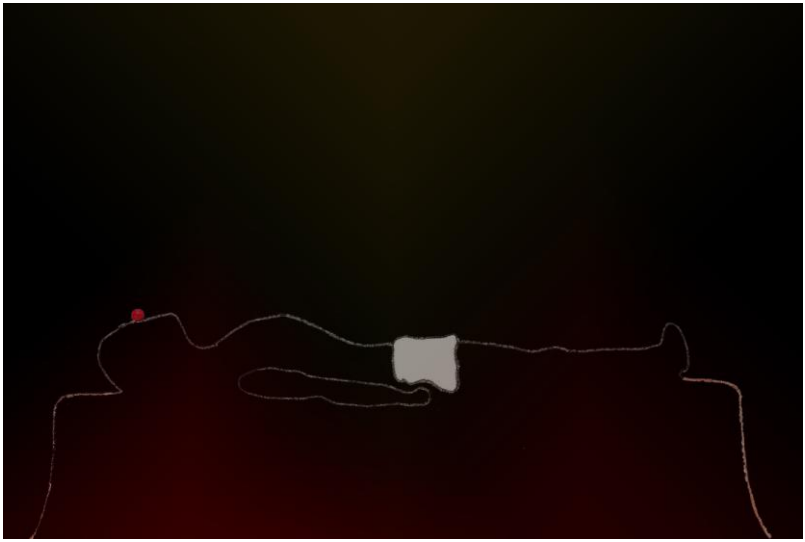
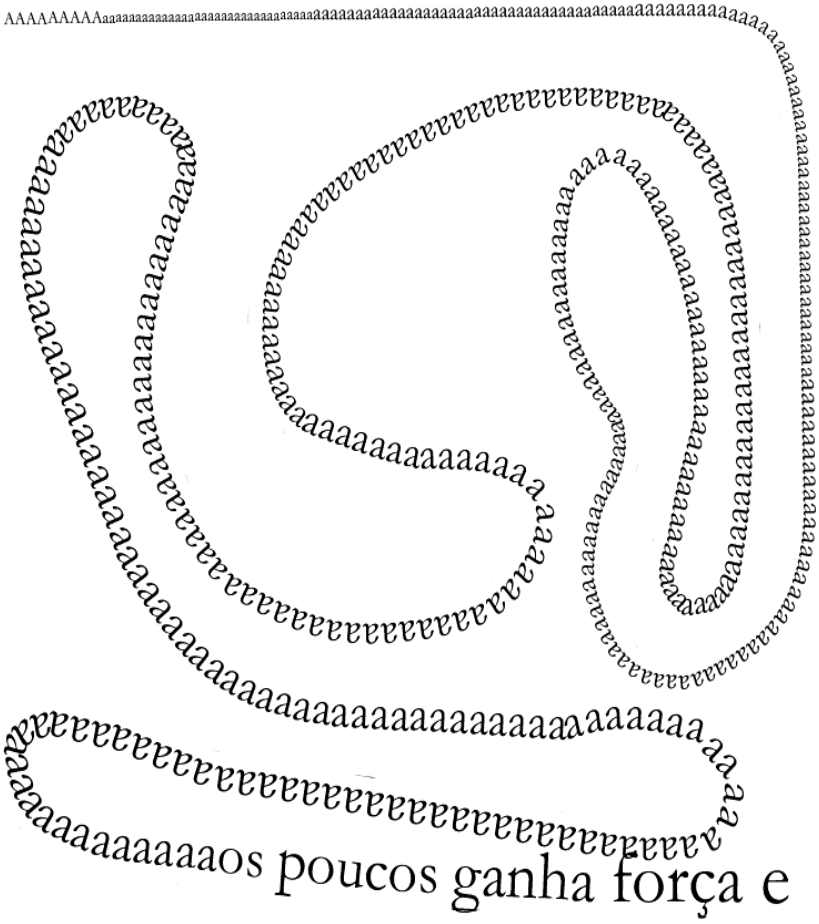


Figura-instante 16 – Profunda respiração

Meu corpo vive, embora seu aspecto exterior não demonstre isso. A respiração ganha força e inicia um novo ciclo que se liga a outro e ainda mais um. Parece ter-se recordado como se respira. Um leve som oriundo da respiração começa a preencher todo o espaço.



súbito, começo a falar:

ii. Cena 1. Aula de anatomia

Curitiba, maio de 2002. Segunda-feira, sete e meia de uma manhã fria. Um prédio grande, escuro e frio encravado no meio de um grande espaço gramado. Sua arquitetura é estranha. Todo seu interior é impessoal, revestido de concreto. Existe um pátio interno, quadrado, cercado por janelas grandes. Em cada lateral desse pátio central, irradiam-se dois longos corredores. São, ao todo, sete, pois em uma das laterais existe um só. Cada um deles apresenta três andares, ligados um ao outro por escadas também de concreto. No térreo de cada um desses corredores existe um espaço central, aberto que sobe até o último andar. Portanto, é nas laterais de cada um dos corredores, em cada um dos andares, que estão as salas. São muitas salas. As salas do térreo, geralmente foram transformadas em laboratórios e são mais amplas. Aquelas do segundo e terceiro pavimentos são somente salas de aula ou salas de professores. Como os corredores são cercados pelas salas e apresentam esse espaço central vazio, a iluminação natural é quase inexistente. Além disso, poucas luzes artificiais iluminam o interior desse grande e estranho prédio, que adquire um ar ainda mais sombrio. Na realidade, essa arquitetura estranha se relaciona com o fato de este ser, originalmente, o projeto de um presídio que se tornou um prédio universitário. Um fato irônico. Este é o prédio do Setor de Ciências Biológicas da Universidade Federal do Paraná. A partir da entrada, são duas voltas até chegar ao departamento de Anatomia, pois ele localiza-se no lado oposto ao da entrada principal, na parte detrás do quadrado. Cruzando-se todo o escuro espaço central do térreo, é a última sala do lado direito: o laboratório de anatomia. Uma sala retangular, com janelas nas laterais e várias macas metálicas dispostas separadamente com um espaço razoável entre uma e outra. Nesse laboratório não existem cadeiras, somente as macas, que na realidade são mesas de trabalho. A iluminação é feita por lâmpadas fluorescentes, como em quase todos os ambientes da universidade. A sala apresenta um balcão ao redor da janela, onde é possível deixar as bolsas e mochilas. Existe ainda um quadro negro em uma das paredes mais estreitas. É nessa sala que todas as segundas-feiras, às sete e meia da manhã as aproximadamente 25 pessoas que compõe a turma de Biologia do primeiro semestre de 2002, dividem-se em grupos menores de quatro ou cinco pessoas. Cada grupo, então, recebe os materiais para estudo. Eles vêm em um carrinho, também metálico empurrado pelo Professor Armin Weber. É um homem alto, com os cabelos já brancos. Sempre simpático, ele traz um sorriso em meio a sua fala carregada de um sotaque alemão ainda insistente. Na medida em que passa pelos grupos, o Professor deixa os roteiros do que deve

ser identificado e retira do carrinho os pedaços do que muito antigamente foram corpos humanos. São troncos sem cabeça e membros; partes de pernas, pés e braços; pedaços de cabeças pela metade e órgãos variados.Todos separados dos corpos que os uniam antigamente. A cada aula são partes diferentes, evidenciando um conjunto de horrores. Quando o carrinho chega, rapidamente a atmosfera da sala torna-se densa pelo forte cheiro de formol que irrita as vias respiratórias e os olhos. Aos poucos os grupos tomam liberdade e cada um dos estudantes, trajando seu jaleco branco e luvas de látex, com os olhares focados entre a aversão e a curiosidade, começa a investigação daqueles pedaços soltos na tentativa de encontrar as partes indicadas no roteiro. Processa-se uma varredura do interior do corpo humano. A tarefa não é fácil, pois embora ninguém duvide que sejam realmente partes de corpos, as peças anatômicas (nome formal), são tão antigas que mais parecem modelos artificiais feitos de uma borracha de má qualidade. A pele já amarelada e despedaçada pelo constante uso de diferentes turmas traz pouca semelhança com a pele viva do corpo dos estudantes que agora investigam. Não existem mais secreções, cores ou texturas. Os músculos e órgãos parecem também pedaços de tecidos ou plásticos velhos. Porém, ainda com essa limitação a aula sempre transcorre em uma atmosfera estranha. O professor, em alguns momentos fala para toda a turma explicando como localizar alguma das partes indicadas. Noutros momentos foca-se em cada grupo individualmente demonstrando nos exemplares que repousam sobre a maca do grupo, onde está tal músculo, ou órgão. Encontrar a laringe é uma tarefa dificílima, assim como reconhecer em uma bola dura e amarronzada um rim. Embora em alguns momentos seja inevitável a descontração e alguma piadinha por conta das estranhezas que aqueles corpos causam, a sensação é ambígua. Não se sabe muito bem o que significa manipular e explorar o interior de corpos humanos. Mas são, realmente, humanos? Eram pessoas, vivas com uma história? Conta a lenda que certa vez uma estudante encontrou em meio àqueles pedaços um parente desaparecido há tempos! É necessário manter uma atitude respeitosa? Como tratar aqueles pedaços soltos? A princípio é difícil lidar com todas essas sensações e questionamentos que simbolizam a mudança de percepção do corpo humano para a maioria dos jovens estudantes: conhecer e manipular o que também está dentro de si próprio.

São estranhas as sensações que se vivem durante uma aula de anatomia. Junto aos movimentos e olhares que manipulam aqueles pedaços existe algo entre o respeito e a excentricidade sádica. A estranha sensação de manipular algo imanipulável, de adentrar em algum local exclusivo ou de romper uma fronteira sagrada. Além disso, esse talvez seja o primeiro, de muitos momentos na

formação em biologia, em que se apresenta a força e a centralidade do racionalismo moderno na formação científica. Pois simbolicamente, a anatomização do ser humano ainda no início da modernidade há mais de 500 anos, marca de forma contundente a gênese do conceito de corpo e, consequentemente, a dicotomização entre corpo e ser humano.
Uma coisa é certa. Seja pela aversão, repulsa, curiosidade ou sadismo, ninguém consegue ficar indiferente após passar pela experiência de segurar um coração ou uma cabeça humana. Todos são afetados. Nem que essa afetação limite-se à incapacidade de comer um bife no restaurante universitário após o término da aula, às onze e meia. Isso acontece com todos, sem exceção.

iii. Cena 2. Aula de improvisação

Curitiba, março de 2009. Segunda feira, dezenove horas de uma noite fria. Aparentemente uma casa comum. Porém, ao atravessar seu portão e a garagem lateral, inicia-se a viagem. Nos fundos. Um galpão retangular. Alto e comprido. Um pequeno hall de entrada. O piso é frio, de cimento pintado. Uma cansada mesa de madeira sob uma escada de ferro preta. O hall dá acesso a seis portas: duas levam a pequenos banheiros. Outras duas levam camarins com estantes e cadeiras. Outra, ao fundo, leva a um depósito apinhado de materiais. A última é limitada por uma cortina e leva à grande sala do grande galpão retangular. As paredes altas pintadas em um tom ocre. Ausência de janelas. A iluminação é feita por focos de luz dispostos aos pares. São ao todo, seis pares. De um dos lados desta caixa retangular, uma arquibancada metálica almofadada que acomoda aproximadamente quarenta pessoas sentadas. Do lado oposto ao da arquibancada, ambas na lateral mais estreita do galpão retangular, uma cortina vermelha, acetinada, suspensa por fios. Ela não recobre toda extensão lateral, localiza-se centralmente neste lado do galpão. Distante aproximadamente um metro e meio da parede detrás do galpão, esconde o que se situa detrás dela, mas deixa ver as paredes ocres em suas laterais. A cortina é fria, impassível em relação ao que ocorre na sua frente ou em suas costas, porém é testemunha de tudo. Sua frieza contrasta com o que sentem aqueles que a vivenciam. Para estes, aquela cortina é um grande ser mitológico. Amedronta, desafia, pode tomar contornos de um monstro perverso, de uma mãe afetuosa, de um pai que ensina, de um amigo que escuta ou de um tirano que reprime. Ela aceita tudo, confissões, histórias, desabafos, fantasias, loucuras, medos, vontades, criações e

ideias. Na arquibancada que se situa de frente para a cortina vermelha a uma distância de aproximadamente dez metros, um indivíduo com um cajado de madeira, visão apurada e uma percepção sutilíssima. É ele que orienta as ações que a cortina determina. Junto a ele, na mesma arquibancada, um grupo de corpos humanos experimenta, cria, age, arrisca-se, inventa-se e desenha mundos, descobre possibilidades, escuta inaudíveis e percebe profundezas. As regras são simples: a cada vez, um ou dois dos corpos humanos que estão na arquibancada, levantam-se e dirigem-se para trás da cortina. A um sinal dado pelo cajado que bate convicto no chão: ***POF!!*** *Estes corpos humanos, sem nenhuma ideia a priori, sem nada terem combinado, devem sair detrás da cortina e improvisar. O objetivo é este: criar algo. Uma cena, uma situação, uma história. A partir do "nada" – que, na realidade é muito e diz respeito àquilo que escapa. É o algo mais que se liga ao vivido de cada um, materializa-se no corpo, emaranha-se naquele momento e origina um acontecimento. Seguramente, na base desta regra simples existe um aparato muito complexo, baseado em jogos e atividades que buscam tornar aqueles corpos humanos disponíveis, abertos ao outro, atentos aos sinais que surgem no momento em que são vomitados pela cortina. O resultado pode acontecer ou não. A improvisação pode funcionar ou não. O funcionar é complexo, de difícil teorização, assim como o não funcionar. Arrisco dizer que o funcionar se liga muito mais ao sentir do que ao observar e checar se algo está presente. Quem sabe o não funcionar seja de mais fácil explicação, pela perceptível falta de alguma coisa.*

Vivenciar uma improvisação teatral que acontece a partir dessa proposta, é uma experiência fantástica. Algo se desprende no momento em que uma dupla de corpos humanos dirige-se para trás da cortina vermelha e de lá sai com o som seco do cajado que bate o chão. O ritual acontece de forma precisa e, enquanto uma dupla improvisa, todos são como que capturados. Esteja-se improvisando ou assistindo, sente-se algo quando a improvisação acontece. Pois reafirmando, ela pode ocorrer, movimentar, significar algo, potencializar. Assim como pode não acontecer, não chegar à plateia e nem mesmo aos corpos humanos que improvisam. Os elementos podem estar ali, evidentes durante a improvisação e eles podem deixá-los passar, sem nem mesmo identificar qual era o "jogo" do momento. As sensações são diferentes ao improvisar ou assistir, mas ambas são pulsantes.

São momentos únicos em que se abre uma fissura no espaço-tempo e em tudo que compõe este par.. A improvisação faz do inusitado, do imprevisto, do acaso, seu elemento primeiro e mais importante. Faz da tragédia, do ridículo, da culpa, do repugnante, seu elemento mais precioso. Sentimentos, sensações que a vida

cotidiana despreza ali ganham status de honra. O que significam aquelas cenas improvisadas muitas vezes sem sentido nenhum aparente? Tudo e nada depende de qual camada ergueremos para olhar e vivenciar: as possibilidades são todas.
É essa pesquisa e experimentação corporal que se evidencia no curso de comédia para atores e não atores, ministrado por Mauro Zanatta, na Escola do Ator Cômico.

iv. Cena 3. Encontros pelo corpo

Essas duas cenas fazem parte da minha formação. Uma delas como biólogo, a outra como ator-improvisador. Na descrição dessas duas cenas, a princípio de formas diferentes, o corpo ocupa um espaço central, privilegiado na narrativa que aqui estabeleço. É ele o grande protagonista que atua nelas. Em ambos os casos o que ocorre são jogos envolvendo o corpo.
Pelo prazer, eis que inicio o jogo. Refletindo que a descrição dessas duas cenas, marcantes enquanto vivências formativas, sugere-se por algo mais intenso que a simples rememoração. Enquanto traço as linhas que tentam reconstituir cada uma delas, não é somente a memória, enquanto instância isolada em minha consciência, que traz novamente as cores, os cheiros, a arquitetura dos locais, as relações estabelecidas, etc. É meu corpo que rememora. É nele que as marcas deixadas por essas duas experiências novamente se tornam vívidas e se lançam ao extravasamento que marca essas linhas enquanto as traço. Portanto, ao propor essas descrições, já começo a experimentar o corpo de uma forma intensa. Inicialmente pela descrição de um capítulo de minha formação em improvisação teatral. E embora ela tenha ocorrido depois cronologicamente, é ela que primeiro inunda meu corpo e transborda em uma urgência de ser traçado. Interessante perceber que o tempo cronológico, ganha outra dimensão quando relacionado ao tempo corporal. Isso me remete a Alan Lightman, em seu pequeno e precioso livro *Sonhos de Einstein*. Nele, trinta pequenos contos datados descrevem a vivência do tempo principalmente a partir da teoria da relatividade de Albert Einstein, do conceito de tempo absoluto de Isaac Newton, da segunda lei da termodinâmica, etc. Em um desses contos, Lightman diferencia o tempo mecânico do tempo corporal. De fato, o tempo

mecânico para mim simboliza o tempo cronológico, *Chronos*. Marcado, definido e rígido. Já o tempo corporal simboliza o tempo vivido, que mistura o corpo ao mundo em uma união indeterminada, em que não existe cronologia:

> Neste mundo existem dois tempos. Existe o tempo mecânico e o tempo corporal. O primeiro é tão rígido e metálico quanto um imenso pêndulo de ferro que balança para lá e para cá, para lá e para cá [...]. O segundo se contorce e remexe como uma enchova na baía. O primeiro não se desvia, é predeterminado. O segundo toma as decisões à medida que avança. Muitos não acreditam que o tempo mecânico exista. [...] Em suas casas eles não têm relógios. No lugar deles, ouvem a batida dos seus corações. [...] Por outro lado, há aqueles que pensam que seus corpos não existem. Eles vivem de acordo com o tempo mecânico. Levantam-se às sete da manhã. Almoçam ao meio dia e jantam às seis... (LIGHTMAN, 2005, p.24)

Pois bem, nesse tempo corporal que me invade e destitui a cronologia, a cena referente à experimentação do corpo na formação em improvisação teatral, embora tenha ocorrido cronologicamente depois, precede àquela referente à formação em biologia. Tão logo me proponho a escrever sobre o corpo, algo se ativa em meu corpo próprio e me leva novamente a esse local onde realizei o primeiro e posteriormente vários cursos em improvisação teatral e palhaço. Escrevo compulsivamente com muita fluidez. As palavras e frases parecem se elaborar intuitivamente. Cada frase ativa uma memória e se transforma em uma sensação presente em algum local de meu corpo. Ainda posso sentir o suor escorrendo pelo meu rosto, a respiração ofegante e o piso frio do hall na Escola do Ator Cômico quando, em algum intervalo corríamos para o banheiro ou tomar água depois dos muitos exercícios corporais intensos. Também sinto o prazer de vivenciar os colegas de curso tentando, sofrendo e criando improvisações com toda dificuldade e entrega. Ou ainda, minha própria experiência de sair detrás da imponente cortina vermelha. A sensação de vazio e frio no estômago que faziam

minhas pernas tremerem, enquanto aguardava ansiosamente o som seco do cajado golpeando o chão torna-se novamente real em meu corpo ao escrever as linhas. Assim como a potência que sentia quando recordo as danças alucinadas que marcavam os aquecimentos corporais intensos, sempre acompanhados por músicas marcantes de "Michael Jackson", "Madonna", "Sidney Magal", "The Chemical Brothers" entre outros. O corpo intensamente presente, em relação com os outros, movimentando-se e dançando quase à exaustão. Agora eu percebo como todas aquelas experiências e aprendizados transcendem qualquer definição e sistematização e vêm ocupar espaços desconhecidos meus. Ocultam-se em meu corpo de forma constante e expandem-se muito além do que em mim é teatro.

Inevitavelmente essa percepção me faz lembrar Merleau-Ponty quando discute sobre o corpo na *Fenomenologia da Percepção*. A partir de diferentes análises ele propõe o corpo como uma das instâncias que possibilita a experiência perceptiva entre o ser e o mundo. Inicialmente tentando desconstruir a dicotomia que se estabelece, a partir do pensamento cartesiano mecanicista, entre corpo e consciência, psiquismo e fisiologia. A discussão centra-se em casos médicos de pacientes com algum problema fisiológico que se reflete no psiquismo. É nessa discussão que ele destaca que percepção não se refere a uma percepção fora do organismo à qual eu teria acesso enquanto consciência destacada, tendo o corpo somente como um objeto, distanciado da consciência e que pode ser apreendido em terceira pessoa como um dado prático trazido à luz pela experimentação. Mas sim à percepção que se estabelece em uma experiência intencional que engaja corpo e mundo em algo que Merleau-Ponty (2006, p. 118 – grifos do autor) chama de ser-no-mundo:

> O reflexo, enquanto se abre ao sentido de uma situação, e a percepção, enquanto não põe primeiramente um objeto de conhecimento e enquanto é uma intenção de nosso ser total, são modalidades de uma *visão pré-objetiva* que é aquilo que chamamos de ser no mundo.

Assim, o corpo deixa de ser um objeto de minha consciência em direção ao mundo e passa a ser o elo intencional, minha ligação profunda e confusa com o mundo: "o corpo é o veículo do ser-no-mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.122).

No corpo, enquanto veículo do ser-no-mundo, embora as percepções se estabeleçam continuamente nas situações vividas, ainda existem situações significativas que permanecem vivas e constituem nosso passado experiencial em algo que Merleau-Ponty chama de corpo habitual. Essas situações seguem ligadas ao corpo por fios intencionais que podem reconduzi-las ao presente não por algo que seria a memória intelectual, mas por esses fios intencionais que trazem as situações no corpo, como um presente que permanece e relaciona nossa dimensão psíquica e fisiológica:

> O passado específico que é nosso corpo só pode ser reaprendido e assumido por uma vida individual porque ela nunca o transcendeu, porque ela o alimenta secretamente e emprega nisso uma parte de suas forças, porque ele permanece seu presente (MERLEAU-PONTY, 2006, p.126).

É esse passado que permanece vivo em meu corpo e se reatualiza quando sou levado a descrever minhas memórias referentes ao curso de improvisação teatral realizado em 2009. Não são memórias mortas, estáticas e superadas em minha consciência, mas sim sensações vivas que se re-presentificam em meu corpo à medida que ele se empenha em atualizá-las. É uma memória impregnada em minha carne, que me lembra de que sou um corpo constituído por um grande universo significativo. Mesmo que muitas vezes eu não me aperceba disso, é ele que frequentemente define minha ação no mundo. A maneira pela qual percebo e lido com as situações que me são apresentadas, certamente traz muitas dessas memórias ainda vivas. Merleau-Ponty (2006), quando discute a relação do tempo com as memórias que permanecem no corpo, a princípio o faz de uma maneira que me parece marcada por uma incapacidade de livrar-se desse passado na medida em que ele ainda não foi superado

e permanece como um verdadeiro presente, persistente e insuperável. Isso a ponto de tirar-nos o poder de nos darmos mundos em benefício de um deles que acaba por torna-se algo como uma angústia. Ele inclusive refere-se à ideia psicanalítica de recalque para discutir essa relação:

> O recalque de que fala a psicanálise consiste em que o sujeito se empenha em uma certa via – relação amorosa, carreira, obra –, encontra uma barreira nessa via e, não tendo força nem para transpor o obstáculo nem para renunciar ao empreendimento, permanece bloqueado nessa tentativa e emprega indefinidamente suas forças em renová-la em espírito (MERLEAU-PONTY, 2006, p.123).

Porém, nas memórias corporais que me invadem e condicionam minha escrita no momento que recordo dessa cena de minha formação em improvisação teatral na Escola do Ator Cômico, eu não percebo esse presente recalcado que angustia e força a estar nele por não conseguir superar alguma situação específica. Certamente tive momentos de muito sofrimento ao não ter sucesso em uma improvisação. A sensação de fracasso e incapacidade ao propor uma cena que não funciona é terrível. Joga-nos face a face com a incapacidade de aceitar o erro, a frustração e a decadência frente a um grupo de muitas pessoas que abertamente nos veem fracassar. E mesmo que a generosidade extravase dos olhares que nos acompanham enquanto sofremos com o fracasso, pois todos que ali estão já sentiram exatamente a mesma sensação, ainda assim permanecemos, completamente nus e entregues à exposição mais crua. Se hoje eu realizasse o mesmo curso, certamente eu continuaria sentindo a adrenalina invadir meu corpo e o estômago resfriar-se compulsivamente antes de improvisar, porém, não como uma angústia que permanece cristalizada em meu corpo e minha existência, a ponto de fazer-me incapaz de seguir no fluxo de presentes que se abrem em minhas novas experiências teatrais e improvisacionais. Pelo contrário, o que essas memórias corporais me trazem é a potência do movimento e ação física que a improvisação e a formação teatral sempre me trouxeram.

Além disso, ao ser invadido por essas sensações enquanto retomo as leituras de Merleau-Ponty, percebo na descrição dessa cena que constitui uma parte de minha formação em improvisação teatral, como a formação do corpo na improvisação proposta por Mauro Zanatta[27], se relaciona intimamente com os vários aspectos da discussão sobre o corpo fenomenal que o filósofo propõe[28]. A começar justamente por essa dimensão vivida que me faz recordar de toda a experiência em improvisação. Durante o curso, Mauro sempre enfatizava a importância do corpo como suporte fundamental para a improvisação. Inclusive, as primeiras aulas eram somente para "aprendermos" a respirar. A respiração pela boca, preenchendo o abdômen e oxigenando todo o corpo. Ele dizia que essa respiração era importante para que saíssemos da condição cotidiana em que a "cabeça" age praticamente sozinha e assim, pudéssemos deixar o corpo ativar-se completamente. Isso porque os materiais de trabalho deveriam surgir no corpo e não na ideia. Geralmente, quando o corpo que se propunha a improvisar colocava em prática essas orientações, respirando e tentando não se focar no que o pensamento de forma impositiva e soberana propunha, mas nas propostas que o corpo em ação propunha, as improvisações aconteciam com mais facilidade.

Essa ênfase no corpo e na respiração estabelece justamente a integração entre a dimensão psíquica e fisiológica que Merleau-Ponty enfatiza quando discute o corpo que não é objeto. "*Não estamos desligando o cérebro, mas religando tudo. Abrindo percepção para*

---

[27] Esse material consta em várias anotações de trabalho dos diversos cursos que realizei com Mauro Zanatta na Escola do Ator Cômico entre os anos 2008 e 2010. Alguns deles relacionados à improvisação e outros ao palhaço.

[28] Na *Fenomenologia da Percepção*, a unidade em que Merleau-Ponty discute sobre o corpo como sujeito da percepção é dividida em seis capítulos. No primeiro ele descreve o corpo como objeto no pensamento científico clássico e na fisiologia mecanicista. No segundo, ele discute a maneira pela qual a psicologia clássica entende o corpo. O terceiro se relaciona com a espacialidade e a motricidade. A partir da motricidade e dos elementos discutidos anteriormente, Merleau-Ponty consegue chegar a uma síntese do corpo próprio. Depois disso ele fala sobre o corpo como ser sexuado e como a percepção erótica não visa a um pensamento, mas a outro corpo. Então ele finaliza com o último capítulo em que discute o corpo a partir da descrição do fenômeno da fala e da expressão.

tudo!"[29] Consciência e corpo integram-se ao mundo de forma plena, é o ser-no-mundo já pontuado anteriormente. O corpo deixa de ser somente o suporte cotidiano que orienta reflexos dos órgãos dos sentidos em direção à consciência. Corpo e consciência são consistentes na ação no mundo:

> Há portanto uma certa consistência de nosso "mundo", relativamente independente dos estímulos que proíbe tratar o ser no mundo como uma soma de reflexos - uma certa energia da pulsação de existência, relativamente independente de nossos pensamentos voluntários, que proíbe tratá-lo como um ato de consciência. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.119)

Mauro também sempre enfatizava a necessidade de trazermos nosso material de vida para o trabalho com a improvisação. "*Somos tragédias, situações difíceis. Devemos usar isso! Quando trazemos nosso material e associamos à técnica aí o trabalho funciona*". Essa orientação de trazer seu próprio material em nada se relaciona a rememorar cotidianamente fatos passados e tentar improvisar a partir deles, mas permitir que o corpo traga as marcas do tempo que permitam a ele conduzir sua ação presente com base no material vivido que já tem disponível a partir das relações intencionais entre memória e corpo: "a memória intelectual [...] não seria memória se o objeto que ela constrói não se prendesse ainda, por alguns fios intencionais ao passado vivido" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.127). Em algumas improvisações solo, quando a pessoa não sabia o que fazer e fracassava, Mauro a orientava a vir bem ao centro do palco. Alguns passos a frente da intrépida cortina vermelha. E parar. Manter o corpo parado. Era uma sensação terrível. O sentimento do fracasso, misturado ao fato de estar exposto no palco. Todos na plateia acompanhando aquele fiasco. O sofrimento e a dificuldade materializavam-se no ar nesses momentos. Irradiavam-se do corpo que lá permanecia estático e fracassado, aguardando alguma

[29] Os textos aqui indicados em itálico e entre aspas são partes das anotações de trabalho dos cursos realizados com Mauro Zanatta. Eles expressam momentos de conversas e falas anotados por mim informalmente.

orientação, e vinha grudar-se no corpo de quem estivesse na plateia acompanhando. Todos sofríamos juntos. Lágrimas aqui, lágrimas lá. Exposição. Então, Mauro perguntava calmamente para o corpo que sofria exposto: *"Você lembra alguma musiquinha da sua infância? Uma que você gostasse muito"*. O corpo frequentemente respirava aflição e tentava revolver fragmentos escondidos. Perdidos em algum lugar dentro de si. Os olhos, às vezes cerravam-se, na tentativa de trazer pequenas insistências deixadas em algum canto do corpo. Noutras, permaneciam abertos e se podia ver neles algum brilho evidenciando um rastro de pureza e alegria perdidas na noite de um tempo passado. Aos poucos começava a surgir uma musiquinha infantil. Às vezes ela vinha baixinho. Noutras já com volume. Às vezes seca. Frequentemente molhada de lágrimas. Era a música de uma história. Música que embalava histórias queridas e ainda consistentes em sua significância. Música que ligava a memória ao corpo. A filamentos intencionais de passados vividos que, embora emaranhados em um novelo muitas vezes espesso e cheio de nós apertados, ainda pode traçar um caminho preciso. Esses momentos geralmente eram emocionantes e terminavam em uma bela improvisação, pois a partir dessa proposta, muito material surgia e levava aquele corpo fracassado a belíssimos caminhos insuspeitados de criação. Todos extremamente poéticos. A misteriosa relação entre corpo e memória que se constitui na base dessa proposta de Mauro é precisamente descrita por Merleau-Ponty (2006, p.246):

> Só se compreende o papel do corpo na memória, se a memória é não a consciência constituinte do passado, mas um esforço para reabrir o tempo a partir das implicações do presente, e se o corpo, sendo nosso meio permanente de "tomar atitudes" e de fabricar-nos assim pseudopresentes, é o meio de nossa comunicação com o tempo, assim como com o espaço.

Além da proposta da música de infância, outra orientação comum de Mauro para quando a improvisação não funcionava, era retornar para trás da tenebrosa cortina e recomeçar. Muitas vezes se recomeçava. E muitas vezes ela não funcionava porque o corpo que se propunha a improvisar, se esquecia do corpo. Na angústia de sair

detrás da cortina e enfrentar o palco, a plateia e o vazio criando algo, geralmente era a ideia quem conduzia. Uma ideia desvinculada do corpo. Ideia-pensamento morta surgida antes do momento de improvisar, na certeza de que aquilo funcionaria quando se estivesse improvisando. Engano. Pois geralmente essa ideia não conseguia mobilizar a ação com força suficiente para irradiar e mobilizar o palco, a plateia e até mesmo o corpo de onde aquela ideia partiu. Nesses casos o que se via era uma tentativa de representação da ideia, forçando impositivamente o corpo a ir por um caminho pelo qual somente a ideia conduzia. O corpo flácido e despotencializado sendo levado a acompanhar uma ideia que se imaginava viva e capaz. Era aí que Mauro intervinha. Propunha o recomeço. Porém, não bastava simplesmente recomeçar. Por perceber essa situação, a proposta de recomeço vinha acompanhada de uma orientação. ”L*embre-se de respirar”*, *“Perceba seu corpo. Traga um movimento, algo que esteja sentindo aí atrás”*. Então o corpo recomeçava. Geralmente atrás da cortina existia a urgência de um movimento. Algo no corpo propunha, mas na ânsia de criar e ter sucesso, desprezávamos essa proposta potente em detrimento de algo ideal que o pensamento imaginava ser coerente. Porém, quando ao recomeçar atentava-se para essa condução corporal, algo surgia. Era uma perna que saia detrás da cortina balançando e guiava por um caminho interessante. Uma cintura em dança frenética e descompassada que induzia um movimento significativo. Uma língua que se propunha a vazar da boca e vibrar ininterruptamente criando um movimento lingual. Era corpo. Era movimento. Era corpo-movimento em ação que conduzia a improvisação.

O movimento corporal sempre foi, na proposta de Mauro, o elemento central da constituição da improvisação. A grande maioria dos exercícios que constituíam o fundamento das aulas baseava-se no corpo em movimento. Eram exercícios com música. Aquecimentos em que se dançava ativamente, percebendo e pesquisando as nuances do movimento corporal. Conhecendo as possibilidades, potencialidades e limites do corpo. Lembro-me de dois exercícios em especial que sempre me motivavam muito. O jogo da bolinha e a caminhada em câmera lenta. O primeiro constituía-se em individualmente jogar uma bolinha de tênis de uma mão a outra continuamente enquanto uma música tocava. Era um

aquecimento simples, mas que envolvia uma pesquisa de movimento, ação e coordenação corporal intensa. A bolinha ia de uma mão a outra de diferentes formas. Lenta ou rapidamente. Com jogadas mais longas, mais curtas. Por debaixo da perna, por cima dela. Estabelecia-se uma relação passional com a bolinha. Aos poucos ela passava a ser um anexo de meu corpo. Meu corpo propunha o movimento da bolinha e, ao mesmo tempo antecipava seu movimento próprio na intenção de continuar o jogo sem deixar a bolinha ir ao chão. Eu concentrava-me completamente jogando a bolinha. Aquele exercício tornou-se tão significativo que passei a realizá-lo em casa, fora do contexto do curso. Passava horas jogando a bolinha. Apaixonei-me por ela. Meu corpo necessitava-a. E essa era uma orientação do Mauro quando propunha o exercício. *"Namorem a bolinha", "Estabeleçam uma relação afetiva com ela"*. Aceitei a proposta. Até hoje a bolinha me acompanha e estabelece uma dança passional com meu corpo.

Já a caminhada em câmera lenta era uma proposta que nos orientava a caminhar o mais lentamente possível. Também era um exercício acompanhado por uma música instrumental intensa, mas que tinha a capacidade de fazer-nos concentrar no movimento. A música sempre teve uma importância fundamental nos exercícios que Mauro propunha e esse conhecimento eu adquiri. O corpo é musical. A música tem a capacidade de orientar sua ação de uma maneira extremamente potente. Oliver Sacks (2011, p.11), em seu livro *Alucinações musicais* remete-se à Nietzsche para sugerir que:

> Ouvir música não é apenas algo auditivo e emocional, é também motor. "Ouvimos música com nossos músculos", Nietzsche escreveu. Acompanhamos o ritmo da música, involuntariamente, mesmo se não estivermos prestando atenção a ela conscientemente, e nosso rosto e postura espelham a "narrativa" da melodia e os pensamentos e sentimentos que ela provoca.

Pois bem, com a música iniciávamos a caminhada. Lentamente e mais lentamente. Era um exercício interessante, pois percebíamos como caminhar demanda uma ação do corpo precisamente

coordenada da qual nem mesmo lembramo-nos. Porém, ao caminhar lentamente, essa coordenação necessária explicita-se, tornando difícil manter o equilíbrio, pois quando se tenta caminhar em câmera lenta, é inevitável refletir sobre a caminhada e conscientizar seu processo antes da efetivação. Nesse caso, ocorre uma ruptura entre o movimento natural do corpo e a reflexão consciente sobre esse movimento, ocasionando um desequilíbrio e dificuldade em simplesmente, caminhar.

Ao recordar das propostas moventes de Mauro, é nesse sutil desequilíbrio da caminhada em câmera lenta que também relembro Merleau-Ponty (2006, p.195): "Meu corpo tem seu mundo ou compreende seu mundo sem precisar passar por 'representações', sem subordinar-se a uma 'função simbólica' ou 'objetivante'". Ao caminhar cotidianamente coordenamos os movimentos de forma precisa, sem precisar atentar para eles, sem representá-los. Isso porque nosso corpo já tem seu mundo, já tem o esquema corporal[30]. Assim, conseguimos, na maioria das vezes, nos mantermos em equilíbrio. Porém, quando mecanicamente e intencionalmente alteramos o modo compreensível de nosso corpo se deslocar, alteramos também sua compreensão de mundo. Passamos a subordinar o corpo a uma representação de um movimento que não é natural e desequilibramos. Por outro lado, ao jogar a bolinha, ela passa a constituir uma relação profunda com meu corpo. Pesquiso sua ação. Envolvo-me com sua maneira de constituir os movimentos quando, rapidamente, ela sobe de minhas mãos em direção ao teto. Ou quando ela escorrega e cai no chão quicando apressada. Penetro em seu universo e constituo-me com ela: "o sujeito normal penetra no objeto pela percepção, assimila sua estrutura, e através de seu corpo o objeto regula diretamente seus movimentos" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.185). Assim, os objetos atuam em conjunto com o corpo. Estabelecendo um contato que transcende a funcionalidade e passa a constituir uma

---

[30] "O que chamamos de esquema corporal é justamente esse sistema de equivalências, esse invariante imediatamente dado pelo qual as diferentes tarefas motoras são instantaneamente transponíveis. Isso significa que ele não é apenas uma experiência de meu corpo, mas ainda uma experiência de meu corpo no mundo, e que é ele que dá um sentido motor às ordens verbais" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.196).

relação passional. A bolinha passa a fazer parte de meu corpo em seus movimentos vacilantes. Sou com ela e ela torna-se sujeito em nossa história. Atuamos em parceria. Apaixonamo-nos. Movemo-nos.

> "Consciência é o ser para a coisa através do corpo. Um movimento é aprendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu 'mundo', e mover seu corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação. Para que possamos mover nosso corpo em direção a um objeto, primeiramente é preciso que o objeto exista para ele, é preciso então que nosso corpo não pertença à região do 'em si'. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.193)

A importância da motricidade na descrição que Merleau-Ponty faz do corpo é evidente. Esse é um dos capítulos mais extensos e elaborados da parte em que ele discute o corpo na Fenomenologia da Percepção. A motricidade é descrita a partir do entendimento de que o corpo é a nossa ligação com o mundo, o ser-no-mundo. Como ser-no-mundo, somos ser-em-movimento, e é justamente o corpo que nos possibilita a ação de movermo-nos, irmos em direção às coisas. Seja caminhando até elas, tocando-as ou simplesmente voltando o olhar, a intenção. É pelo movimento que se torna possível sair de si para encontrar o outro. Seja nos exercícios descritos acima, ou no curso de forma geral, a noção de corpo-em-movimento sempre esteve presente na proposta de Mauro. A improvisação, para ele, baseia-se nesse conhecimento sensível das coisas, que envolve o corpo-em-movimento. Através desse conhecimento sensível, surgido no movimento, na entrega ao movimento e consequentemente ao mundo, somos levados ao movimento existencial, carregado dos valores, desejos, afetos e memórias que nos constituem e fazem com que o sentido que emerge desse corpo-em-movimento, seja um sentido vital.

Uma improvisação, quando se assenta nessa relação sensível com o corpo-em-movimento, reveste-se de uma verdade vital. Ela

emociona. Tanto a quem improvisa quanto a quem assiste. Não há como ficar indiferente, pois não é uma representação o que está em jogo, mas sim uma verdade, intencionalmente exposta e conduzida por um corpo que estabelece relações de sentido vitais com o que expõe enquanto improvisa. Se o corpo chora, ele chora de fato. Se ele explora o ridículo e expõe suas fragilidades, são fragilidades verdadeiras. Se ele enraivece e explode em movimentos frenéticos é, de fato, raiva que tensiona e vibra as fibras musculares profundamente. Mas como isso pode acontecer? Como podemos acessar essas situações vitais e plenas de significações vivenciais para fazer uso delas em algo "ficcional", que seria uma improvisação? Merleau-Ponty também explora essa relação quando sugere que o homem normal (não acometido por nenhuma doença que afete sua condição fisiológica e psíquica normais) e o ator podem "emprestar" seu corpo fenomenal para uma situação imaginária sem entenderem a situação fictícia enquanto real: "O homem normal e o ator não tomam por reais as situações imaginárias, mas, inversamente, destacam seu corpo real de sua situação vital para fazê-lo respirar, falar e, se necessário, chorar no imaginário" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.152). E embora muitas vezes a improvisação não se relacione diretamente com as situações vividas, existe uma sedimentação de nossas operações mentais que permitem que possamos contar com as coisas (definições, conceitos, juízos) que não estão ali no momento atual, mas que já constituem esse material acessível. Mas essa sedimentação não significa que essas coisas sejam estáticas. Elas demandam continuamente uma relação intencional que se estabelece no corpo. Da mesma forma os pensamentos que já tenho adquiridos não são aquisição absoluta e final, pois eles se alimentam do pensamento presente. Nesse sentido, uma improvisação estabelece uma relação inequívoca com o passado, mas não pode furtar-se de vivenciar o presente intensamente. E essa condição de síntese se faz no corpo, através das relações que nele se estabelecem.

> De fato, nosso adquirido disponível exprime a cada momento a energia de nossa consciência presente. Ora ela se enfraquece, como na fadiga, e então meu 'mundo' de pensamentos se

> empobrece e até mesmo se reduz a uma ou duas ideias obsedantes; ora, ao contrário dedico-me a todos os meus pensamentos, e cada frase que dizem diante de mim faz então germinar questões, ideias, reagrupa e reorganiza o panorama mental e se apresenta com uma fisionomia precisa. [...] a essência da consciência é dar-se um mundo ou mundos, quer dizer, fazer existir *diante* dela mesma os seus próprios pensamentos enquanto coisas, e ela prova indivisivelmente seu vigor desenhando essas paisagens e abandonando-as. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.183 – grifo do autor)

Quando temos a energia da consciência presente que se estabelece no corpo, temos o 'mundo' de pensamentos fortalecido e conseguimos trazer elementos significativos para ampliar as possibilidades de ação na improvisação e, a partir dela, em outros contextos, como no caso em uma aula.

Novamente sinto-me professor de biologia e readquiro a capacidade de improvisar em aula. Acessar essa energia da consciência que se fortalece no corpo e me permite explorar ativamente novas camadas em uma aula de biologia. Essa capacidade assenta-se na experiência vivida de ter, no corpo, a memória de estar improvisando e criar, espontaneamente relações inéditas entre os materiais significativos que tenho disponíveis e as situações que se apresentam enquanto improviso. Em uma aula, embora todo o trabalho corporal não seja feito no presente, posso resgatá-lo no fundo de meu corpo. Sentir-me ativo, presente como ao sair detrás da inebriante cortina vermelha. Eis que então, como um movimento resoluto originado não sei em qual espaço de meu corpo, meus dedos agora decidem traçar esse aparte movimentando o texto em forma de um manifesto pelo corpo-em-aula-movimento-improvisação:

Pela intenção

Que meu entrar em sala de aula, seja região pela mesma intenção corporal do saír detrás da cortina vermelha.

Pela ação

Que meu corpo atívi-se em ser no mundo e aja em corpo-em-movimento.

Pelo presente

Que as relações que se estabelecem no presente de uma aula que se inícia sejam regídas pelas respostas intencionais que meu corpo enseja.

Que os sentidos vitais que me constituem
esparramem-se intencionalmente para meus
movimentos em aula.

Pela vitalidade

Que essa ação germine em equilíbrio
e habite o espaço-tempo da aula de forma viva e prazerosa.

Pelo prazer

Após essa abstração brincante e significativa, retorno às memórias do curso de improvisação com Mauro e meu corpo inevitavelmente lembra-se da brincadeira! Mauro sempre enfatizava o verdadeiro brincar. O corpo brincante. Não brincar de brincar, mas brincar com seriedade, com a verdade da criança, que entrega seu corpo à brincadeira intensamente. Torna-se, ela também, matéria brincante. Seu corpo é brincante. Perceber a brincadeira e inserir-se nela é fundamental para a improvisação. Porém, conseguir brincar de verdade com o corpo demanda que ele esteja disponível a entregar-se, corporalmente e com verdade. Por exemplo, em um aquecimento cuja proposta é dançar livremente, brincar de verdade é deixar de refletir sobre a intenção dos movimentos que proponho ao meu corpo e entregar-me ao movimento simplesmente. Sem pensar concretamente em como vou movimentar-me. Deixar-me levar pelo fluxo das posições corporais abstratamente. Brincar de brincar seria tentar dançar corretamente, fazer passos ensaiados, tentar marcar um ritmo preciso e definido. Quando um braço sobe o outro inevitavelmente sobe junto para que o movimento se estabeleça harmoniosamente. Brincar de verdade é potente, invade o corpo com a energia da fluidez dos acontecimentos. Brincar de brincar é um ciclo estático de ações pré-definidas que já nascem mortas na consciência soberana. Brincar de verdade é corpo. Brincar de brincar é simples ideia.

Brincar de verdade é transitar, na indissolubilidade que constitui movimento e consciência de movimento. É produzir, através do corpo, uma constelação de possibilidades que não sejam somente naturais, mas que possam ser abstratas. Que não sejam urgentes, condicionadas pela necessidade de respostas efetivas e definitivas, mas brincantes, exploratórias e ambíguas. Que permitam ao corpo

> traçar fronteiras no mundo dado, traçar direções, estabelecer linhas de força, dispor perspectivas, em suma organizar o mundo dado segundo os projetos do momento, construir em sua circunvizinhança geográfica um meio de comportamento, um sistema de significações que exprima no exterior a atividade interna do sujeito. [...] Para possuir meu corpo fora de qualquer tarefa urgente, para brincar com ele ao meu bel-

> prazer, para traçar no ar um movimento que só é definido por uma ordem verbal ou por necessidade morais, é preciso também que eu inverta a relação natural entre o corpo e a circunvizinhança e que apareça uma produtividade humana através da espessura do ser. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.161)

As brincadeiras que muitas vezes surgiam quando um ou dois corpos saiam detrás da cortina vermelha eram deliciosas. Irmanavam todos que contemplavam a improvisação em uma integração plena, justamente porque a relação entre os corpos que improvisavam e o mundo, não se estabelecia como uma relação cotidiana de urgência ou necessidade de se fazer algo imposto, mas sim pelo prazer urgente de brincar livremente. Brincadeiras que, na medida em que não visavam a um pensamento, mas somente ao movimento brincante do corpo e de sua relação no mundo com os outros corpos, podiam tornar-se um jogo sexual, erótico. Várias improvisações revestiam-se desse elemento erótico. Corpos que se encontravam movidos por uma percepção erótica. Movimentavam-se em um cortejamento erótico e tornavam a relação ainda mais significativa e verdadeira. Pois o erótico aqui não se refere ao movimento do ato sexual em si, mas ao fato de a relação se estabelecer sem ser definida por uma consciência operante, mas por uma percepção erótica, que visa um corpo através de outro corpo como coloca Merleau-Ponty (2006, p.217):

> Um espetáculo tem para mim uma significação sexual não quando me represento, mesmo confusamente, sua relação possível aos órgãos sexuais ou aos estados de prazer, mas quando ele existe para meu corpo, para essa potência sempre prestes a armar os estímulos dados em uma situação erótica, e a ajustar a ela uma conduta sexual.

O que diferencia, então, uma improvisação que traz essa dinâmica erótica de uma situação sexual de fato, é a conduta. Em uma improvisação, a conduta que movimenta o jogo erótico não é sexual, mas sim artística. Através da dinâmica erótica associada à conduta

artística, a improvisação adquire uma intensidade que a torna extremamente potente para quem improvisa e para quem assiste. Mauro sempre enfatizava que o jogo erótico é interessante na dinâmica da improvisação justamente por trazer a verdade do corpo e não poder ser algo manipulável. Essa verdade parece relacionar-se a algo primitivo do ser humano, a uma atividade biológica que nos aproxima dos animais. Um instinto que se expressa no corpo em uma existência biológica compartilhada com a existência humana, cultural, significada. Uma existência que apresenta um ritmo diferenciado. O mesmo ritmo biológico que se expressa nas alterações dos organismos pela passagem das estações. O ritmo de crescimento de uma semente até se tornar uma frondosa árvore. Ritmo da vida que em seu ciclo, engendra o nascimento como origem cronológica e vivida, o crescimento como tempo de experimentação, e aprendizado com o mundo, a reprodução como o compartilhamento e doação ao outro e morte como o gesto final de delicadeza. Esse ritmo biológico, que também acaba por constituir o ritmo da vida, traz um sentido mais primitivo que não prescinde de qualquer significado, simplesmente se sente, se vive e se expressa.

Na improvisação, é essa ritmicidade que existe em nosso corpo, por sermos também animais, que potencializa a conduta e jogo erótico. Porém, em cena existe o limite artístico, ou seja, a ritmicidade biológica deve ser refreada, pois do contrário, uma improvisação movida por esse jogo erótico, levaria a uma conduta sexual, o que não é o caso. Várias eram as ocasiões que uma improvisação em dupla iniciava com uma proposta erótica entre os corpos e acabava indo por um caminho em que um deles começava a simular um *strip tease*. Constantemente Mauro parava a improvisação e perguntava para onde ela iria, pois se continuasse, seria inevitável que ambos tirassem toda a roupa e se envolvessem em um ato sexual em frente à plateia, o que não é objetivo. Somente a dinâmica erótica que envolve corpo a corpo já é significativa e potente o suficiente para movimentar a improvisação. O interessante era conseguir capturar dessa conduta erótica a intencionalidade e intensidade para movimentar a improvisação por outros caminhos. Ou seja, estabelecer um acordo entre o que visamos – no caso que a improvisação aconteça artisticamente de forma plena e interessante – e o dado que se estabelece através do corpo – essa percepção

erótica que integra corpo a corpo na ação em cena. A compreensão pelo corpo, desse acordo entre o visado e o que nele se estabelece, Merleau-Ponty (2006) chama de hábito. No caso, o hábito da improvisação permite que o corpo compreenda essa dinâmica erótica em uma perspectiva artística. O hábito integra o corpo a uma ação expressiva em uma compreensão quase instintiva e mágica que não é da ordem da memória consciente, mas sim da relação que o corpo estabelece com mundo. Da relação primitiva que fica marcada na musculatura, nas fibras mais internas do corpo e se liga às situações atuais de forma inequívoca.

Merleau-Ponty (2006, p.201 - grifo meu) descreve a ação de um organista que mesmo ao tocar um instrumento diferente do seu habitual, por ter as teclas em locais diferentes, rapidamente consegue integrar seu corpo ao instrumento e localizar as teclas de acordo com sua necessidade de tocar. Isso porque, quando ele aprende a tocar,

> o que ele aprende para cada tecla e para cada pedal não são posições no espaço objetivo, e não é à sua memória que ele os confia. Durante o ensaio, assim como durante a execução, as teclas, os pedais e os teclados só lhe são dados como as potências de tal valor emocional ou musical, e suas posições só lhe são dadas como os lugares onde esse valor aparece no mundo. Entre a essência musical da peça, tal como ela está indicada na partitura, e a música que efetivamente ressoa em torno do órgão, estabelece-se uma relação tão direta que o corpo do organista e o instrumento são apenas o lugar de passagem dessa relação. Doravante a música existe por si e é por ela que todo o resto existe. Não há aqui lugar para uma recordação da localização das teclas e não é no espaço objetivo que o organista toca. *Na realidade, seus gestos, durante o ensaio, são gestos de consagração: eles estendem vetores afetivos, descobrem fontes emocionais, criam um espaço expressivo.*

O mesmo ocorre com a improvisação. Ela não acontece no espaço objetivo e aqueles que improvisam não estabelecem, durante a improvisação, relações objetivas entre si e com o espaço e o tempo da improvisação. A improvisação está no espaço expressivo que se estabelece enquanto ela ocorre. Os movimentos e relações entre memória, corpo, espaço e a percepção fundam esse espaço expressivo. Assim, ao se "aprender" a improvisar, não se aprende objetivamente como ou o que fazer com o corpo ou com as percepções que o ambiente fornece, mas sim a maneira pela qual possam se estabelecer as potências que mobilizam esse corpo para a ação. É dessa forma que uma percepção erótica pode deixar de orientar uma conduta sexual e tornar-se elemento para uma conduta artística no contexto da improvisação.

Estabelecer essa relação entre a percepção erótica e a conduta artística na improvisação através do hábito, me faz pensar que também o hábito de improvisar deixa marcas em meu corpo. O aprendizado da improvisação estabelece uma conduta corporal e expressiva que pode ser orientada para outros contextos, por exemplo, para uma sala de aula. Assim, começo a pensar que quando elementos da improvisação vêm fazer parte de minhas aulas de biologia, isso não é uma escolha deliberada, mas um hábito que se reconstitui e orienta minha conduta. Meu corpo adquire uma postura de jogo, entrego-me à aula, brinco nela tentando perceber as propostas que ali se criam. Mas, da mesma forma que em uma improvisação, em alguns momentos dificuldades se apresentam. Sofro antes de iniciar uma aula pensando em como ela será conduzida. Por mais que saiba não ser possível, tento orientá-la em uma sequência pré-estabelecida e correta com base no que considero ser mais interessante. Como em uma improvisação que planejo o que fazer antes de sair detrás da cortina. Geralmente essas aulas fracassam, pois a realidade supera a expectativa. O que de fato se passa na aula é muito diferente e estabelece outros caminhos que passam longe daqueles que eu havia planejado e orientado em planos de aula pseudo-estáticos. E eis que as melhores aulas são aquelas em que consigo frear esse impulso objetivante. Quando deixo de pretender planificar e me proponho aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

a a a a apenas a planar pela aula, deixando-a acontecer como uma improvisação na qual consigo livrar-me dos pensamentos e ideias anteriores à saída detrás da cortina e deixo-me levar, simplesmente, pelo meu corpo no mundo da aula-improvisação.

E novamente essa lembrança me lança em um dos jogos que fazíamos no curso do Mauro. Era um jogo de treinamento em improvisação, muito difícil por sinal. Quatro corpos se colocavam lado a lado, ombro com ombro. Mauro permanecia na frente dos quatro. Os outros que permaneciam na plateia escolhiam um ditado popular qualquer. Por exemplo, “*em casa de ferreiro o espeto é de pau*”. Com o ditado escolhido, a ideia do jogo era que os quatro que estavam em cena contassem uma história de forma improvisada que finalizasse no ditado popular. Porém, os quatro deveriam contar a mesma história de forma alternada. Mauro permanecia em frente aos quatro apontando seu dedo ao acaso para qualquer um. Esse deveria iniciar a história e continuar contando-a enquanto o dedo estivesse apontado para ele. Assim que Mauro tirasse o dedo e apontasse para outro, esse outro deveria continuar a história exatamente de onde ela parou. Até que a história se finalizasse. Não havia como pretender que a história seguisse por um caminho definido a priori. Como saber o que o outro agregaria à história quando o convicto dedo

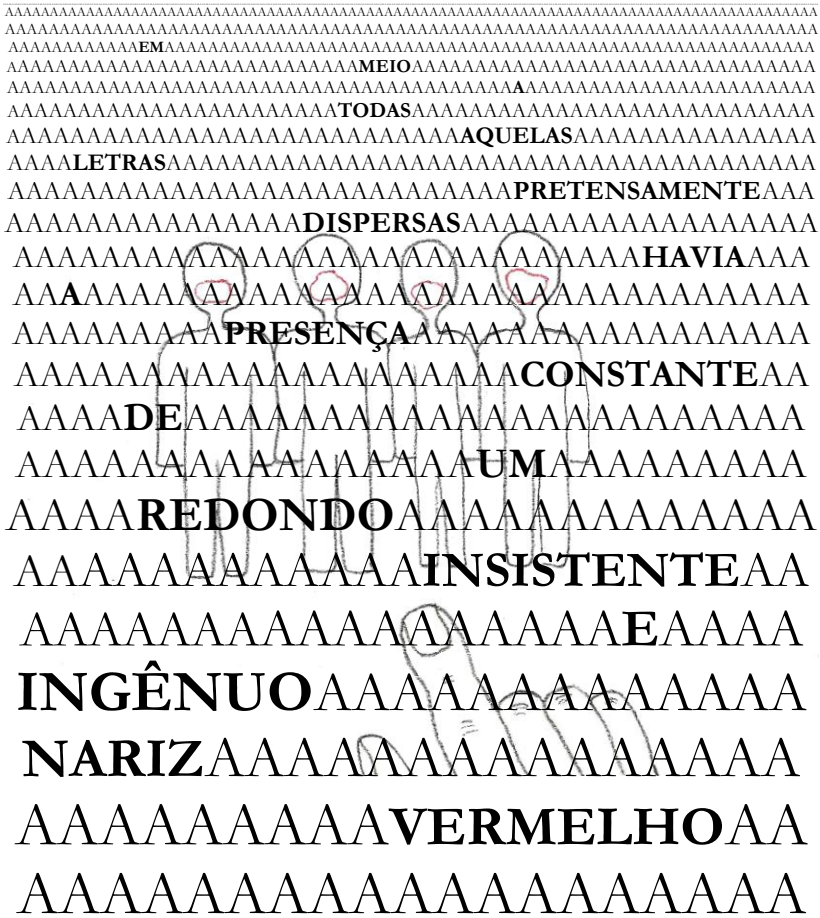
apontasse para ele? Nesse jogo, a única maneira de conseguir contar a história, é entregar-se plenamente ao jogo. Deixar o corpo afetar-se pela história, não pretender planificá-la e entender que ela não está em nenhum daqueles que a contam, mas sim no mundo que constitui aquele momento preciso em que a história se estabelece. A história congrega os corpos e a expressão intencional que se desprende deles enquanto se conta. Quando se consegue entregar-se a ela o jogo torna-se fácil, como se a sequência da história, contada por quatro diferentes corpos de forma improvisada, fosse lógica e a única possível. De certa forma, improvisar é isso. Não sabemos para onde ela vai: nem quem improvisa nem quem assiste a uma improvisação. Não temos as palavras que falaremos, os movimentos que faremos, as sensações que nos invadirão. Tudo nos é dado no momento.

Eis que outra vez Merleau-Ponty (2006, p.245) ressoa nessa lembrança. No último capítulo em que discute sobre o corpo na *Fenomenologia da Percepção*, ele descreve o fenômeno da fala e o ato expresso de significação, ainda na tentativa de ultrapassar a dicotomia entre sujeito e objeto. Nessa descrição ele inicialmente investiga onde a fala se vincula ao corpo. E sugere que a fala não se vincula ao pensamento, pois não pensamos para falar, não é pelo pensamento que nos associamos às palavras que vamos dizer.

> O orador não pensa antes de falar, nem mesmo enquanto fala; sua fala é seu pensamento. [...] O "pensamento" do orador é vazio enquanto ele fala, e quando se lê um texto diante de nós, se a expressão é bem sucedida, não temos um pensamento à margem do próprio texto, as palavras ocupam todo o nosso espírito, elas vêm preencher exatamente nossa expectativa e nós sentimos a necessidade do discurso, mas não seríamos capazes de prevê-lo e somos possuídos por ele. O fim do discurso ou do texto será o fim de um encantamento.

Ao improvisar, somos encantados pela história enquanto a contamos e a ouvimos ser contada. Não sabemos onde está em nós, somos ocupados por ela que simplesmente sai. Extravasa-nos da

boca em palavras articuladas misteriosamente na complexidade de corpo, consciência, memória, sensação e criação que nos constitui.



AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAA**EM**AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA**MEIO**AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA**A**AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA**TODAS**AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA**AQUELAS**AAAAAAAAAAAAAAAA
AAAA**LETRAS**AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA**PRETENSAMENTE**AAA
AAAAAAAAAAAAAAA**DISPERSAS**AAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA**HAVIA**AAA
AA**A**AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAA**PRESENÇA**AAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA**CONSTANTE**AA
AAAA**DE**AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAA**UM**AAAAAAAAA
AAAA**REDONDO**AAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAA**INSISTENTE**AA
AAAAAAAAAAAAAAAAA**E**AAAA
INGÊNUOAAAAAAAAAAAA
NARIZAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAA**VERMELHO**AA
AAAAAAAAAAAAAAAAAA

Figura-instante 17 – O dedo e a história compartilhada

Da mesma forma lembro-me de algumas deliciosas aulas quando, insuspeitadamente, começo a explorar um tema. Frequentemente a partir da pergunta despropositada de algum estudante. Muitas vezes um tema que somente tangencia aquilo que a aula de fato trata.

Muitas vezes sou levado pela fala que brota de algum recôndito escondido e começa a delinear-se lânguida e encantadora. O tema já se liga a outro e passa a constituir uma história. O que era biologia torna-se história, filosofia, arte e ficção. Improviso. E quando a articulação acontece, ela mesma é o combustível que faz a história seguir dentro da aula, constituindo um novo espaço-tempo que envolve meu corpo e os outros corpos ali presentes. Assim ela vai. Não chega a um ditado popular, mas muitas vezes finaliza-se nas pressões interiores que me fazem lembrar, conscientemente, que preciso retomar a aula planejada. O conteúdo. O andamento. Para finalizar o tema proposto inicialmente.

E como em um labirinto incessantemente fissurado por reentrâncias, volteios e retornos, essa retomada da aula planejada, me joga diretamente na primeira cena que descrevi: a aula de anatomia. Retorno às aulas de anatomia como estudante de biologia. Aulas frias. Marcadas por pinças, luvas de látex e objetivos definidos no protocolo de prática. Todos referentes aos frios e rígidos pedaços de corpos humanos espalhados sobre as metálicas macas:

1. *Localizar o músculo quadrado femoral que fica abaixo do ciático*;

2. L*ocalizar o músculo tríceps braquial e seu tendão, o tendão tricipital*;

3. L*ocalizar o recesso piriforme na região posterior da faringe*.

Agora, ao postar-me novamente em frente às macas metálicas com esses objetivos precisos e definidos, como proceder? Depois de toda a descrição do corpo enquanto ancoradouro que nos conecta ao mundo de forma inequívoca e contínua. Corpo que não é objeto, passível de fragmentação e dissociação de um sujeito-consciência ávido por entender a lógica de funcionamento da máquina-corpo. Como dar conta desses objetivos? Objetivos que pressupõe um corpo fragmentado e dicotomizado. Eu não me recordo de ter esses questionamentos enquanto cursava a disciplina de anatomia na graduação em Biologia. Talvez esse entendimento do corpo enquanto objeto expressasse uma definição cotidiana comum. No entanto, por mais que fosse uma situação pedagógica e cientificamente aceita, aquela cena de corpos esquartejados e

divididos em fragmentos do que anteriormente havia sido um ser humano, me impressionava. O que era humano naquilo? Onde estava a humanidade naquelas porções de carne dura e sem cor, por muitos já devassadas? Lembro-me de sem sucesso tentar prover humanidade àqueles pedaços. Quais teriam sido suas histórias? O que haviam feito em vida e como foram terminar ali?

Certamente esses corpos que estudávamos nas aulas de anatomia e protagonizam a primeira cena que descrevi, não são os mesmos que constituem minhas memórias das aulas de improvisação. A carne, enquanto elemento material, conjunto anatômico, é a mesma. Ambos possuem os mesmos músculos e têm seus movimentos estabelecidos pelas mesmas rotas anatômico-fisiológicas. Porém, não são os mesmos corpos e não podem ser entendidos pelas mesmas leis. Ainda assim arrisco ir mais a fundo nessa noção de corpo que me é sugerida pelas memórias que guardo dessa cena das aulas de anatomia. Embora elas me impressionem e de certa forma eu já tenha percebido, junto a Merleau-Ponty, elementos interessantes que superam essa noção de corpo-objeto postulado pela ciência, tento encontrar nas aulas de anatomia, algo que seja significativo para essa escrita que engaja corpo, teatro, improvisação e biologia.

Essa tentativa me lança em um passado ainda mais distante, na descrição de uma quarta cena:

v. Cena 4. Teatro anatômico

Itália, Pádua, 1595. Uma grande sala no interior do Palazzo del Bo – Universidade de Pádua, Itália. São pouquíssimas janelas. O ambiente, mal iluminado. Ocupando todo o espaço da sala, uma grandiosa e antiquíssima construção de madeira, com 12 metros de altura. A arquitetura sugere algo como um anfiteatro. O palco central, muito pequeno, dá espaço para que a construção suba como um grande funil – a base pequena vai alargando-se até chegar ao último nível, o mais largo. O grande funil é dividido em seis pavimentos circundando o palco, concêntricos e íngremes, nos quais se acomodam aproximadamente duzentos espectadores. Mas afinal de contas, que tipo estranho de teatro é esse? Por hora não importa, basta sentir-se nele. As escadas entre um pavimento e outro são minúsculas e também extremamente íngremes, permitindo que somente uma pessoa por vez tenha acesso a elas. Nos pavimentos não

existem bancos ou cadeiras, exigindo que as pessoas assistam ao espetáculo em pé. Próximas ao alto parapeito esculpido que evita que pessoas desmaiem e caiam sobre o palco central. Além disso, cada um dos pavimentos do funil é extremamente estreito, tendo menos de um metro de largura. É um espaço opressivo que não permite acomodar-se para acompanhar o que se passa no centro do anfiteatro. Lá, uma mesa delimitada por um parapeito igual ao das fileiras superiores. Ao lado dessa mesa, outra menor onde são dispostas as ferramentas e uma cadeira. O pequeno espaço é apertado e impede que quem nele esteja se movimente com desenvoltura. A mesa central, elíptica, é ligada por um alçapão a um poço, na realidade uma pequena sala abaixo do palco.

É justamente através desse alçapão sob a mesa central que o espetáculo se inicia com a chegada do protagonista. A partir da pequena sala abaixo do palco, depois de ser preparado na mesa de corte, sobe o corpo humano que será utilizado na dissecação em curso. Como a sala é escura, consequência das poucas janelas e da grande estrutura de madeira, é necessário que alguns assistentes permaneçam com velas e candelabros ao redor do palco, iluminando o procedimento. Junto aos assistentes, permanece o médico anatomista que realiza a dissecação ao mesmo tempo em que esclarece à plateia os enigmas do corpo humano. As fileiras mais próximas são reservadas a nobres, políticos e professores. As intermediárias aos estudantes de medicina e as superiores ao público em geral, já que depois das primeiras dissecações oficiais, com o intuito formativo para médicos, cientistas e barbeiros, a prática tornou-se pública e inclusive performática, evidenciando o caráter espetacular e artístico. O público compra ingressos a preços exorbitantes para assistir aos espetáculos que envolvem estranhas cerimônias. Uma dissecação pode levar semanas quando bem detalhada (ABBOTT, 2008, p.699). Sendo que cada sessão leva horas. Nos intervalos, um grupo assume o palco central brindando o público com música para a descontração e grandes banquetes são servidos. Os banquetes e a música contrastam com o ambiente denso e com o odor fétido da carne apodrecida que impregna nas narinas. Os métodos de conservação são arcaicos e impedem a durabilidade dos cadáveres. Por essa razão, a maioria dos espetáculos é realizada durante o outono e inverno, de outra forma o cheiro seria insuportável.

Além dos comuns e constantes roubos em cemitérios e forcas, a crescente demanda de corpos é resolvida oficialmente, em sua maioria, pelos criminosos condenados à pena capital, que além de serem mortos, ainda sofrem a punição pos mortem de ter seus corpos dissecados, destroçados e revolvidos (MONTEIRO, 2011) durante os espetáculos. Até mesmo a igreja, já no século XIV passa a outorgar a autorização para se proceder o ato anatômico através de uma bula papal de

Bonifacio VIII (LE BRETON, 2008). A partir daí, em alguns espetáculos há a presença de um religioso para velar pela salvação daqueles que ali são devassados. Em um voyeurismo, o médico que realiza as dissecações contracena com o corpo inerte do cadáver em frente ao público sedento pelos detalhes obscuros que o interior do corpo humano guarda. É ele que comanda os rigorosos e precisos passos da dissecação. O cadáver aceita as manipulações sem esboçar desgosto, enquanto o médico desempenha no pequeno espaço do palco central, uma coreografia macabra, embora científica e prestigiada. Entre cortar, puxar, retirar, serrar e bater ele demonstra à plateia o que de fato constitui o interior do corpo humano. Os olhares acompanham cada momento com o rigor excêntrico e sádico de adentrar em algum local exclusivo. É ali, no desmedido extravasamento de secreções putrefatas, órgãos descoloridos, músculos e vasos enrijecidos que ocorre a transubstanciação da matéria do corpo humano em conhecimento através da sua exploração meticulosa.

vi. Cena 5. Escritura auto-anatômica

Essa incursão me lança diretamente para o passado de minhas aulas de anatomia e me faz perceber outras questões envolvidas nelas. Talvez questões relacionadas a uma percepção historicamente mais situada e uma positividade antes impensada. Nesse sentido, quem me ajuda é David Le Breton. Em seu livro *Antropologia do Corpo e Modernidade*, ele discute o corpo e sua importância para a antropologia:

> O corpo é uma questão particularmente apropriada para a análise antropológica porque pertence por si só à tensão de identidade do homem. Sem o corpo, que lhe proporciona um rosto, o homem não existiria. Viver consiste em reduzir continuamente o mundo ao corpo, através do simbólico que ele encarna. A existência do homem é corporal. Traça um panorama muito detalhado de como a noção de

> corpo surgiu e foi se modificando historicamente (LE BRETON, 2008, p.7)[31]

Le Breton escreve a partir da Antropologia e trazendo muitos elementos sociológicos. Isso insere outra discursividade na escrita que tento estabelecer para o corpo. Porém, é significativo o panorama histórico bem detalhado em que ele evidencia como a noção de corpo surgiu e foi se modificando, até a modernidade, principalmente no Ocidente. Mesmo que logo no início ele destaque a multiplicidade das concepções de corpo existentes, até mesmo no próprio Ocidente.

Um dos momentos significativos para o estabelecimento da noção de corpo que se expressava nas minhas aulas de anatomia e passou a constituir-me por fazer parte de minha formação enquanto biólogo é justamente o momento que marcou o fim do Renascimento (Século XIV – XV) e início da modernidade. Nas sociedades medievais e no Renascimento, ainda não existe o princípio de individuação. A ideia de indivíduo é algo posterior. Tampouco o corpo se distingue do ser humano e do cosmos. É uma perspectiva coletivista de integração, totalidade social e cósmica. O corpo é sagrado. Manipulá-lo e atentar contra ele é uma forma de agredir o cosmos e o Divino que nele se expressa. Certamente essa perspectiva apresenta grande centralidade nas determinações religiosas da Igreja Católica. Porém, no fim do Renascimento essa perspectiva começa a alterar-se. O desenvolvimento do comércio e dos bancos nas grandes cidades italianas tem um papel econômico e social importante nessa mudança com o advento de um homem diferenciado, o comerciante. São homens que privilegiam o desenvolvimento pessoal, prescindindo do cuidado pela vida comunitária e integrada. Essa alteração, aos poucos leva à gênese do indivíduo, do rosto e à ascensão do individualismo. É esse contexto como um todo que vai possibilitar à invenção do corpo na *episteme* ocidental. Corpo como um elemento que se diferencia da pessoa.

---

[31] El cuerpo es un tema que se presta especialmente para el análisis antropológico ya que pertenece, por derecho propio, a la cepa de identidad del hombre. Sin el cuerpo, que le proporciona un rostro, el hombre no existiría. Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna. La existencia del hombre es corporal.

Ou seja, o corpo deixa de ser vinculado ao ser humano como algo único e passa a ser uma instância separável, o que mais tarde vai culminar nas filosofias mecanicista e cartesiana e em todas as concepções dicotomizadas da vida (LE BRETON, 2008).

As primeiras dissecações anatômicas tiveram papel fundamental nessa mudança. A curiosidade por saber como, de fato, se organizava essa máquina extraordinária. Logo depois, surgem os teatros anatômicos permanentes, como o Teatro Anatômico de Pádua, o primeiro[32] da história. Construído pelo anatomista Gerolano Fabrizio D'Acquapendente, ele funcionou desde sua inauguração em 1595 até 1872. Ali, grandes anatomistas exploraram as entranhas de corpos humanos com o objetivo de capturar a essência de seu funcionamento e entender minuciosamente sua organização através do conhecimento científico. Assim, os teatros eram espaços de espetacularização da ciência nascente que apresentavam toda uma simbologia complexa. Em sua arquitetura, muitos deles seguiam as proporções vitruvianas, celebrando a mecanicidade das nascentes leis que regiam o universo e o ser humano. Nos teatros anatômicos e na nascente ciência que se estabelecia, o corpo humano exposto e extravasado era o ápice para se acessar as leis gerais da vida e do universo, alardeadas pela ciência (MONTEIRO, 2011). Interessante perceber que na mesma medida em que o corpo surge enquanto conceito e entidade concreta e torna-se o protagonista dessa mudança histórica, ele passa a ser algo depreciado. Algo que se pode explorar até a exaustão e depois descartar. No embate entre consciência e corpo, a primeira ganha destaque. Eis que inevitavelmente retorno a Merleau-Ponty (2006, p.268):

> A tradição cartesiana habitou-nos a desprender-nos do objeto: a atitude reflexiva purifica simultaneamente a noção comum do corpo e da alma, definindo o corpo como uma soma de

[32] Quando o estudo da anatomia torna-se difundido pela Europa, surgem outros teatros anatômicos pelo mundo em diferentes universidades e países. São exemplos os teatros anatômicos construídos por Peter Paaw (1564-1617), em Leiden, na Holanda, no ano de 1597, e aquele construído por Thomas Bartholin (1616 - 1680), em Copenhague, na Dinamarca, no ano de 1643.

> partes sem interior, e a alma como um ser inteiramente presente a si mesmo, sem distância. Essas definições correlativas estabelecem a clareza em nós e fora de nós: transparência de um objeto sem dobras, transparência de um sujeito que é apenas aquilo que pensa ser. O objeto é objeto do começo ao fim, e a consciência é consciência do começo ao fim. Há dois sentidos e apenas dois sentidos da palavra existir: existe-se como coisa ou existe-se como consciência.

No entanto, o que na verdade mais me desperta interesse nessa relação é a possibilidade de vincular as atividades anatomistas à noção de corpo que desenvolvi anteriormente. Nesse sentido, percebo que a maneira de iniciar essa vinculação recai-se na dimensão artística. Embora as primeiras dissecações e teatros anatômicos tenham se constituído como espaços da celebração de uma profunda mudança de paradigma no pensamento ocidental, essas atividades apresentam também uma evidente dimensão artística. A começar por um dos primeiros anatomistas que na realidade foi um gênio da humanidade, transitando entre a arte, a ciência, a filosofia e inventando diversos aparatos revolucionários para a época que inclusive apresentam seu uso ainda hoje, como por exemplo, o helicóptero. Esse homem, que também é conhecido por ter sido um grande anatomista, é Leonardo da Vinci. Ainda no Renascimento, Leonardo foi responsável pela dissecação de mais de trinta cadáveres que resultaram em centenas de ilustrações anatômicas descritivas, extremamente precisas e compostas por notas e minuciosos detalhes[33]. Em suas ilustrações, Leonardo representava partes do corpo como se estivessem sendo vistas de cima ou de baixo. Músculos eram representados em camadas, mostrando sua complexidade. Leonardo também desempenhou uma série de estudos craniofaciais na tentativa de encontrar a alma. Isso depois de supor que ela deveria encontrar-se no cérebro, através de experimentos realizados em sapos, nos quais perfurava a cavidade

[33] Cf. O'MALLEY, Charles; John SAUNDERS. **Os Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci**. Campinas: Ateliê Editorial – Unicamp, 2012.

craniana e rompia a medula vertebral percebendo que isso ocasionava morte instantânea. Esses estudos craniofaciais resultaram em centenas de ilustrações belíssimas, recurso que somente um grande artista poderia utilizar. Talvez uma das ilustrações mais bonitas feitas por ele, seja aquela que representa um feto humano, ainda no útero e envolvido pelas membranas amnióticas e corretamente acomodado em uma posição pélvica. Essa ilustração faz parte de uma série de estudos feita por ele sobre tópicos da vida humana (SOUZA, 2010). Embalado pela inegável ideia da alma, ele escreve nessa ilustração: "Uma mesma alma governa estes dois corpos [mãe e feto]; e os desejos, temores e sofrimentos são comuns a estas criaturas [...]" (DA VINCI, *apud* DEL MAESTRO, 1998, p. 883).

Além da minuciosa pesquisa e fidelidade científica, é comum a todas as ilustrações anatômicas de Leonardo justamente a intenção artística. Não são somente ilustrações científicas, embaladas por uma neutralidade que as despotencializa artisticamente. Cada ilustração parece vibrar e estar imersa em um grande cuidado estético. Além disso, o próprio Leonardo entrega-se à vida, à tentativa de entendimento sobre o mundo através da arte. Suas criações, seja na engenharia, na geologia ou na anatomia, constituem-se na e pela arte através de uma relação intensa com o mundo, desprovida de mediações. Merleau-Ponty (2004, p.138) se refere a essa atitude de entrega ao mundo, ao descrever a atitude de Leonardo:

> Nenhum sonho lhe encobre as coisas mesmas, nenhum subentendido sustenta suas certezas, e ele não lê seu destino em alguma imagem favorita como o abismo de Pascal. Ele não lutou contra os monstros, ele compreendeu suas motivações, os desarmou pela atenção e os reduziu à condição de coisas conhecidas. [...] Ele encontrou a "atitude central" a partir da qual é igualmente possível conhecer, agir e criar, porque a atenção e a vida, transformadas em exercícios, não são contrárias ao desapego do conhecimento.

Assim, a anatomia surge, para Leonardo, não somente com uma importância científica, mas também como uma maneira de entender

os mecanismos misteriosos que compõem a engrenagem do ser humano e do mundo. O corpo é, para ele, além de um dado de estudo, também algo a ser criado e inventado artisticamente. Buscando elucidar alguns aspectos do gênio de Leonardo, Merleau-Ponty (2004, p.140) também descreve alguns aspectos da sua vida desde a infância, quando ele foi abandonado pelo pai e criado somente pela mãe. Merleau-Ponty sugere que a potência da infância nunca o abandonou. E talvez fosse essa potência da infância que fazia sua postura frente ao mundo ser composta de uma curiosidade e intensidade tão proeminentes. É como se seu posicionamento de vida levasse a ética do brincar da criança. A mesma ética que Mauro nos sugeria durante o curso de improvisação teatral:

> Tudo se passa como se Leonardo nunca tivesse amadurecido completamente, como se todos os lugares de seu coração estivessem de antemão ocupados, como se o espírito de investigação tivesse sido para ele um meio de escapar à vida, como se ele tivesse investido em sues primeiros anos todo o seu poder de assentimento, e como se tivesse até o final permanecido fiel à sua infância. Ele brincava como uma criança (MERLEAU-PONTY, 2004, 140).

Essa relação com a infância é estabelecida porque a intenção de Merleau-Ponty é enfatizar que não abandonamos nunca nossa vida. Nunca vemos a ideia nem a liberdade face a face. Isso se vincula ao que vivemos, aos vividos que se marcam no corpo e passam a constituir-nos. Leonardo guardou em seu corpo a densidade da sua vida e pode, depois, ressignificar essa relação para explorar o mundo de acordo com as marcas que a sua vida o deixou. É assim que ele também explora os corpos que disseca. Através da ética e seriedade que constituem a brincadeira da criança. Sempre buscando explorar intensamente até o fim cada acontecimento.

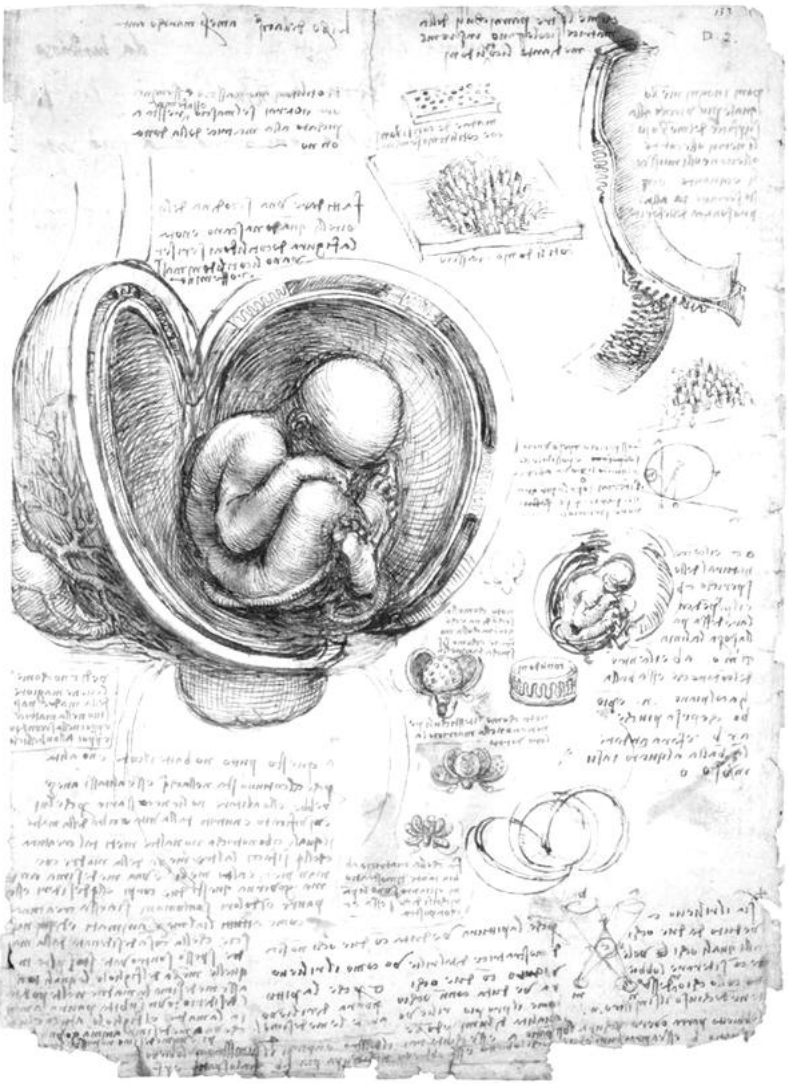


Figura-instante 18 – Ilustração Anatômica de Leonardo da Vinci - Útero

Sem dúvida Leonardo Da Vinci foi um grande anatomista. Porém, historicamente foi outro anatomista que se destacou como precursor da anatomia moderna. Foi Andreas Vasalius, um médico Belga que

teve sua ascensão profissional já na Universidade de Pádua, na Itália. Iniciou dissecando animais e posteriormente passou a exercer sua atividade com cadáveres humanos. Já em Pádua, em 1537, foi o primeiro anatomista a receber salário como professor de anatomia. Vesalius destacou-se no momento em que a anatomia e as dissecações de humanos ainda não eram um evento tão comum. Os estudos sobre anatomia nessa época ainda baseavam-se em Galeno, um médico grego da antiguidade clássica (200 d.C.), considerado um dos primeiros escritores médicos de que se tem notícia, sendo que 83 de aproximadamente 500 manuscritos seus foram preservados. Galeno teve grande influência de Aristóteles em suas ideias e, como a dissecação era proibida, ele humanizava animais como porcos, macacos, ovelhas, ursos, etc. Embora Galeno tenha feito descrições incrivelmente detalhadas da anatomia e fisiologia de diversas estruturas do corpo, talvez por sua metodologia analógica, incorreu em vários erros sobre a anatomia e fisiologia humana que foram propagados até o renascimento (SOUZA, 2010). Quando, no renascimento, as dissecações começam a se tornar mais comuns, Vesalius é um dos primeiros médicos a contestar os ensinos de Galeno e retificar antigas noções equivocadas, a partir de observações próprias e uso de cadáveres em salas de aula. Em meio a muitas críticas de defensores de Galeno, Vesalius tornou-se a base para o desenvolvimento da anatomia moderna por deixar descritas suas observações no clássico livro de anatomia publicado em 1543, *De humani corporis fabrica liber septem (Sete livros sobre a estrutura do corpo humano),* chamado resumidamente de *A fabrica.*

A fabrica é um livro que apresenta diversas ilustrações, assim como aquelas feitas por Leonardo da Vinci. Porém, as ilustrações anatômicas realizadas no livro de Vesalius[34], não trazem somente a imagem neutra e fria dos corpos e suas entranhas. Nelas, há também uma criação ficcional e todo um simbolismo realizado pelo artista e

[34] Sugere-se que as ilustrações de *A fabrica* na realidade não forma realizadas por Vesalio, mas sim por Jean de Calcar (1499 – 1546), um pintor italiano de origem alemã. Calcar foi discípulo de Ticiano (1490 – 1576), outro grande pintor italiano do renascimento. Em relação a algumas ilustrações do livro de Vesalio, existem controvérsias se foram feitos por Ticiano ou por Calcar.

pelo anatomista. Ele refere-se não só à descrição anatômica, mas a todo o universo que compõe a ilustração daquele corpo.

> O artista, ao desenhar as ilustrações anatômicas, sob os olhos exigentes e cúmplices de Vesalius, se inscreve em uma convenção, um estilo. Opera uma transposição simbólica em que os cuidados pela exatidão, a fidelidade ao objeto, mistura-se ao jogo confuso do desejo, da morte, da angústia. A ilustração dos cadáveres está longe de ser efetivamente neutra [...]. O inconsciente do artista e do anatomista, que garante a fidelidade de detalhes envolvidos no planejamento das ilustrações, intervém na escolha das poses e do fundo sobre o qual elas são pintadas. (LE BRETON, 2008, p.53)[35]

As ilustrações de *A fabrica* mostram corpos abertos e devassados que repousam em belíssimas paisagens com casas e montanhas ao fundo. Outros estão em posição de supliciados, travestidos de angústia e sofrimento. Alguns parecem estar em movimento, com a musculatura excessivamente contraída em gestos específicos. São ilustrações gestuais que expressam uma densidade que vai além da cientificidade do conhecimento anatômico. Em algumas ilustrações, até mesmos poses típicas dos atores da *Commedia Dell'Arte* são utilizadas como referência. Cadáveres em pose de *Arlecchino*, de *Pantalone*, *Dottore*, brincam com a denegrida condição humana na posição de cadáveres que se prestam ao estudo anatômico. A força do gesto se expressa fortemente, como se através dele os corpos resgatassem sua humanidade perdida quando tornados objetos inertes, passíveis de rasgos, fissuras e desagregação pela dissecação.

---

[35] El artista, al trazar las figuras anatómicas, bajo la mirada exigente y cómplice de Vesalio, se inscribe en el interior de una convención, de un estilo. Opera una transposición simbólica en la que el cuidado por la exactitud, la fidelidad al objeto se encabalga con el juego confuso del deseo, de la muerte, de la angustia. La pintura de los desollados está muy lejos de ser efectivamente neutra [...]. El inconsciente del artista, el del anatomista, que vela por la fidelidad del detalle, intervienen en el trazado de las figuras, en la elección de las posturas, del fondo sobre el que se las pinta.

> Vesalius representa cadáveres ou esqueletos com uma forma humanizada, não inerte e sem vida, mas com certa atitude. O corpo se apaga frente à existência humana que se torna transparente nos gestos estilizados do cadáver. [...] O corpo protesta contra o gesto que o separa da existência humana. Nesta insistência em ser, afirma que segue sendo um homem. O corpo, que na realidade é dissecado pelo anatomista, simbolicamente se vinga através do corpo representado que afirma sua condição de homem. (LE BRETON, 2008, p.54)[36]

O que retorna nessas ilustrações anatômicas é o corpo vivido. Pelas mãos do ilustrador e orientações precisas do anatomista que certamente intervém nas escolhas de posições para se representar o corpo retratado, novamente se fornece consistência existencial àquele corpo. Ele passa a reviver através dos gestos. E o mais interessante é que ao fornecer a existência perdida ao cadáver no momento de ilustrá-lo, a vida que passa a animá-lo não é mais a sua, mas sim aquela do anatomista e do ilustrador. São eles que fornecem suas significações vividas e recriam o corpo vivo do dissecado na ilustração. É através de seus gestos intencionais que o cadáver antes rijo e morto ganha vida. Assim retorno à Merleau-Ponty (2006, p.253): "o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto." Dessa forma, o anatomista, ao capturar e utilizar-se da morte e do descanso daquele corpo para seus usos pessoais, também fornece um pouco da sua vida àqueles cadáveres. Presenteia-os com a vida que anima seus gestos corporais eternamente nas ilustrações.

Assim, as ilustrações anatômicas, além de serem descrições frias e mecanicistas do funcionamento e organização do objeto corpo

---

[36] Vesalio representa desollados o esqueletos con una forma humanizada, no inertes y desprovistos de vida, sino con cierta actitud. El cuerpo se borra ante la presencia humana que se hace transparente en la estilización de los gestos del cadáver. [...] El cuerpo protesta contra el gesto que lo aísla de la presencia humana. En esta insistencia en ser afirma que sigue siendo un hombre. El cuerpo, realmente disecado por el anatomista, se toma la revancha simbólica a través del cuerpo representado que asevera su condición de hombre.

enquanto resto, paradoxalmente são também uma descrição gestual que guarda, aprisionada, um pouco da vida daqueles que realizaram o ato anatômico e daqueles que registraram, na ilustração, esse ato. Essa pequena vida comunica algo a nosso corpo. Permite que nos unamos aos cadáveres e tornemo-nos um pouco ele ou, ao menos, compreendamos sua triste condição existencial.

> Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. O gesto que testemunho desenha em pontilhado um objeto intencional. Esse objeto torna-se atual e é plenamente compreendido quando os poderes de meu corpo se ajustam a ele e o recobrem. O gesto está diante de mim como uma questão, ele me indica certos pontos sensíveis do mundo, convida-me a encontra-lo ali (MERLEAU-PONTY, 2006, p.251).

Pois bem, aceito o convite! Silencio....

Deixo a proposta tomar conta de meu corpo e permito-me ser habitado pelas intenções misteriosas e inimagináveis que possuíam aqueles que realizaram a dissecação anatômica e sua ilustração. Estabeleço uma relação de entrega ao corpo que se dilacera em minha frente e passo a constituir-me com ele. Tensiono os músculos que ele me mostra. Tento imitar sua posição desconfortável. Sua expressão intensa e avassaladora. Nisso, torno-me cadáver através de meu corpo que se associa a seu gesto na ilustração ao mesmo tempo em que me deixo ser invadido por ele. Humildemente forneço um pouco da vida que circula em meu corpo quente e dinâmico à sua condição fria e estática, eternamente materializando as intenções gestuais daqueles que o imortalizaram. Somos, agora, um só.....

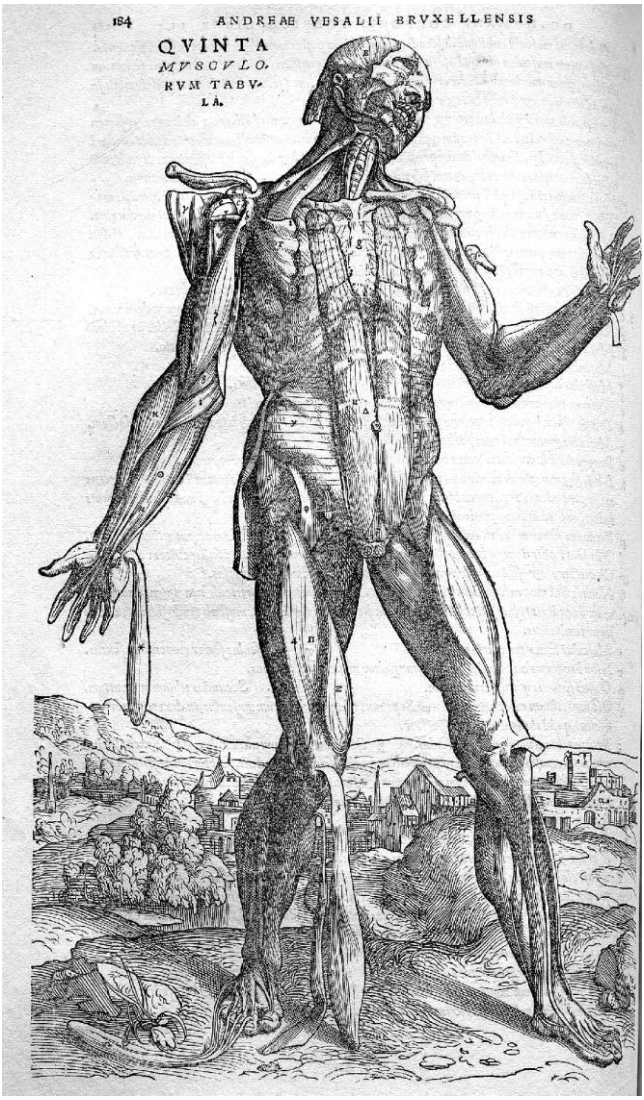


Figura-instante 19 – Supliciado de "*A Fabrica*", de Vesalius

E nesse movimento sou levado novamente às minhas aulas de anatomia. Volto a caminhar pelos corredores do prédio de Ciências Biológicas e entro no laboratório de aulas práticas. Posto-me novamente em frente à uma das mesas metálicas e vejo sobre ela

alguns dos pedaços de corpos que seguem sendo usados nas aulas. Meu nariz ressente o cheiro forte do formol. Com os olhos irritados percebo que toda aquela situação não mais me assombra. Aceito a comunicação de meu corpo, com os pedaços que repousam nas mesas metálicas, através do gesto. Uma comunicação silenciosa e intensa. Ela faz com que eu me movimente de uma maneira indefinida e misteriosa, pois o gesto não se liga automaticamente a um significado definido e definitivo. "É preciso reconhecer então essa potência aberta e indefinida de significar – quer dizer, ao mesmo tempo de apreender e de comunicar um sentido" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.263). Além disso, também percebo nessa comunicação que se irradia até meu corpo, um sussurro teatral, dizendo:

> Seu corpo não é um corpo-mecânico, mas um *corpo-em-vida* (BARBA, 1993, p.7 grifo do autor), a irradiar determinada luz, vibração, presença. Ele é fundamental para a arte de ator, pois, além dos sinais que passam por ele e são codificados e decodificados com recursos próprios, ele é a própria pessoa. É por meio dele que o homem sente, emociona-se, ama, existe. (BURNIER, 2009, p.19).

Eis que nesse sussurro, ainda parado em frente às macas metálicas, percebo a morte naqueles pretensos corpos humanos não como ausência, mas sim como uma explosão de vitalidade! Definindo assim, não mais uma negatividade, mas sim positividades várias!

O profundo e inesgotável mistério que perpassa a existência. A celebração da vida enquanto movimento rítmico e avassalador em direção à indagação: haveria ago mais? E, através dessa indagação, a abertura para a potência do múltiplo e da criação!!! Irmanado àqueles pedaços de corpos consigo então reconciliar-me com minhas aulas de anatomia. Aceito sua presença e as vejo também vibrantes, inventando vidas e ilustrando infinitas possibilidades brincantes!

Nisso, como em uma improvisação, sou tentado a convidar um braço duro e esbranquiçado que tem sua mão espalmada para cima e repousa sobre a mesa metálica, a dançar comigo por entre os vãos do laboratório. Ele aceita, obviamente. Faço então com que ele me

abrace, seguro sua mão rija e passo a nos movimentar pelo espaço do laboratório. Cantarolando uma musiquinha qualquer:

♪♫♪♫ Taran-taran-lararí-lararáa ♫♪♫

Enquanto dançamos por entre as macas metálicas, eu e o braço temos como plateia duas cabeças que tento posicionar eretas, mas que insistem em tombar de lado. Tudo bem, não há problema, pois os olhos que ainda existem nas cavidades oculares parecem orientar-se para o centro, onde dançamos. O ritmo da dança aumenta e sinto meu coração acelerar-se! Inevitável, nesse momento, olhar para outra maca e ver um coração que tomo na outra mão e envolvo na dança, pensando que poderia apaixonar-me por ele e ter a oportunidade de acariciá-lo literalmente! Quando a dança se finaliza aplaudo utilizando uma de minhas mãos em parceria com a mão do braço que me acompanhou na dança fazendo saltar gotículas de formol misturadas a pequenos pedaços de carne. Tudo bem, sinto que não o machuquei.

Nessa simbólica reconciliação com a aula de anatomia que também me compõe, lembro-me rapidamente de outro grande anatomista que explora esse encontro entre o conhecimento científico sobre o corpo e a possibilidade de criação. É Walmor Corrêa[37], artista plástico brasileiro. Walmor vem produzindo, desde 2002 diversas obras nas quais, de forma extremamente rigorosa e precisa, promove um encontro explosivo, ácido e inventivo entre ciência e arte, destituindo suas pretensas fronteiras, apaziguando suas rusgas.

> Trabalho como um investigador cuja pesquisa mescla ferramentas do território científico, não para produzir mais ciência, mas para "renegociar" a própria idéia do que é, ou não, científico. Durante o meu processo de trabalho, existe sempre a observação criteriosa e a pesquisa a partir de diferentes fontes científicas, como livros de ciências e anatomia, compêndios e manuais de zoologia. Primeiramente, eu formulo uma hipótese sobre a espécie e então estudo como ela

[37] Cf. http://www.walmorcorrea.com.br/

> poderia ser cientificamente descrita nas suas características mais gerais, como anatomia e fisiologia. A partir das minhas perguntas, questiono-me o que, afinal, significa "saber". "Sei" porque adquiri noções sobre os elementos que me circundam por dentro e por fora, ou porque posso abrir os olhos e realizar o mundo como penso que ele se apresenta? O que construo é uma natureza fantástica que desconhece a própria impossibilidade (CORRÊA, 2008).

Nesse momento percebo sua presença ser fundamental por aqui e convido-o a apresentar seu trabalho: *Unheimlich, imaginário popular brasileiro,* de 2005. Nele, Walmor realiza a dissecação de cinco seres que fazem parte de mitologias populares brasileiras: o Curupira, a Cachorra da Palmeira, o Capelobo, o Ipupiara e a Ondina. Através de um intenso trabalho de pesquisa de campo (principalmente na região Amazônica, próximo às margens do Rio Negro) e posterior pesquisa científica (atlas, livros especializados e auxílio de médicos e biólogos), Walmor passa a fornecer estatuto de realidade a esses seres híbridos. Para tanto, ele relaciona o discurso mitológico – que fala sobre o comportamento desses mitos –, ao discurso científico – de onde parte para criar a anatomia a e fisiologia que fornece a possibilidade de vida para os híbridos.
Eis o trecho de uma entrevista em que ele fala sobre o processo de trabalho com Ondina (CORRÊA, 2008):

> Tomemos como exemplo do meu processo de trabalho a história da Ondina, parte da série "Unheimlich" (2005). Ao pensar essa descendente das sereias no Brasil, primeiro me veio à mente trabalhar no sentido de comprovar a existência desse animal que habita água e terra. Então, perguntava-me como eu poderia "justificar" a existência desse ser, explicando, por exemplo, os efeitos da alta pressão no seu cérebro. Afinal de contas, ela desce a grandes profundidades da água. Como ela suportaria essa pressão? Depois de estudos mais aprofundados e de alguns encontros com um neurologista, criei

> uma válvula jugular que abre ou fecha de acordo com a mudança de pressão atmosférica, o que permite que o animal passe do meio terrestre para o aquático automaticamente, encerrando o sangue no cérebro e permitindo, assim, que habite os dois ambientes sem maiores problemas.

Assim, utilizando recursos da própria ciência e através do gesto, em sua ilustração meticulosa, ele cria uma descrição do funcionamento do corpo desses seres usando termos e conceitos fisiológico-anatômicos e os traz à realidade com a potência da subversão e da brincadeira. Materializa o que não é visível e torna possível um encontro que de outra forma seria impossível: o de vermo-nos frente a frente, cara a cara, com o interior enigmático e fantástico do corpo de um ser imaginário.

Com Walmor anatomista, a dissecação anatômica passa a ser ficção e criação. Positividade na dança animada e inventiva entre arte e ciência através da vitalidade que o corpo mágico, inexistente e sem vida de seus seres nos permite acessar.

É assim que me aproximo de seu atlas anatômico dos mitos populares. Folheio com cuidado e minúcia sua capa dura e revestida em couro para ter acesso às ilustrações anatômicas. Folheando o atlas de Walmor, me vejo novamente frente aos pedaços de corpos de minhas aulas de anatomia enquanto vejo o corpo devassado de Ondina e, com ela assim exposta, lembro-me do supliciado de Vesalius e do feto no útero de Da Vinci. Todos são iguais[38]. Reúnem-se na mesma matéria do mundo. A ficção que cada um deles me apresenta é a mesma. As ilustrações, os corpos devassados e generosamente expostos e a criação que eles propõem lançam gestos corporais em direção ao meu corpo e me fazem perceber a positividade na união entre nossos gestos. Brinco de ser cada um

---

[38] Ao sugerir que as imagens de Da Vinci, Jean de Calcar e Walmor Correa são iguais, penso na relação que elas me permitem estabelecer a partir das questões desenvolvidas na pesquisa. Porém, ressalto que cada uma dessas imagens remete-se a um contexto histórico específico em que as motivações e as propostas artísticas em cada uma delas, são diferentes. Ou seja, não pretendo generalizá-las e desconsiderar que cada um desses trabalhos vai além da expressão plástica e evidencia todo um pensamento filosófico específico relacionado às demandas de cada artista no contexto em que desenvolve seu trabalho.

deles e perceber os limites e possibilidades de meu corpo e de sua expressão.

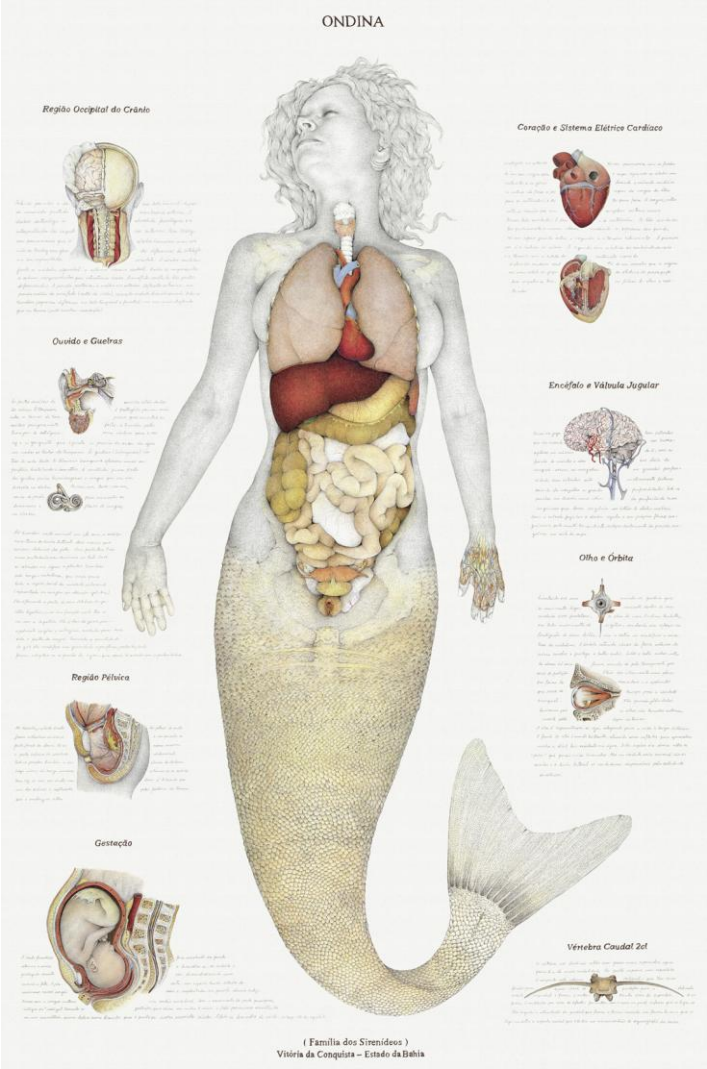


Figura-instante 20 - Ondina

Nessa comunhão, a partir do encontro com Da Vinci, Vesalius e Walmor Corrêa, aproveito para reunir as duas cenas de minhas

vivências corporais – a aula de improvisação e de anatomia – no ponto em que elas se tocam: justamente na positividade da criação de significados através de gestos corporais que constituam condutas e comportamentos novos. Proponho-me então, a reunir essas duas cenas em um local que não poderia ser outro a não ser um grande teatro anatômico. Estruturado para a experimentação e estudo corporal, não escondendo sua condição artística, voltado à espetacularização performática do estudo do científico do corpo. Eis que, embalado pela profunda consideração de Christine Greiner (2006, p.123) em seu pequeno livro *Corpo – pistas para estudos indisciplinares*: "é da experiência que emerge a conceituação e não o contrário", posicionado na mesa central desse teatro, me lanço na tentativa de fazer vibrar essa imagem dentro de mim e proponho-me a experimentar meu corpo. A multiplicidade que constitui meu corpo. Capturar meus fragmentos corporais através da experimentação ativa que me leve pelos caminhos e descaminhos da improvisação, da educação e do movimento. Que me faça acessar pequenas lascas, nervos, músculos e pedaços dentro de mim, escondidos e esperando para serem retirados delicadamente por uma pinça. O que proponho é a experimentação científica, mas não tão científica assim, de anatomizar-me em busca de dinâmicas corporais artístico-científicas que ainda não existam. Criações ficcionais que emanem de meu interior com a vitalidade de algo misterioso. Que sejam elas, portanto, baseada em uma metodologia precisa e materializada no texto.

1º

Os cortes feitos em meu próprio corpo são seus gestos e movimentos realizados de forma improvisada. Corpo-em-movimento. Livre e espontâneo. Na experimentação, através do movimento são feitas as fissuras que trazem o interior de meu corpo para a superfície visível.

2º

Os instrumentos utilizados para realizar o ato anatômico, são meu próprio movimento, meus membros, órgãos internos, pele e respiração. Eles são o suporte para que fissuras, rasgos e rupturas possam ser realizados.

3º

No teatro anatômico que proponho, também pode existir música. É ela que embala os procedimentos de corte que realizo através dos gestos e movimentos de meu corpo.

4º

A diretriz que define os procedimentos desses atos anatômicos baseia-se na seguinte orientação: "faça qualquer coisa, mas faça. Deixe-se levar pelas sensações de seu próprio corpo, permita que ele o guie, o conduza. Não pense, faça" (BURNIER, 2009, p.85).

5º

Esse teatro não está fisicamente restrito a um espaço. Ele transita no espaço-tempo, podendo existir em qualquer lugar onde se realize o ato anatômico de acordo com a metodologia explicitada acima.

6º

A descrição é feita após serem realizados os procedimentos anatômicos. Elas baseiam-se no que foi "visualizado" através das dissecações. São descrições que envolvem a descrição em lugar da análise ou explicação. Descrições da experiência presente no ato anatômico, que se vinculam a elementos teóricos de suporte. A escrita de cada descrição foi feita no tempo de dez minutos. O processo de improvisação corporal anterior à escrita,porém, pode ter levado mais tempo.

Os resultados das dissecações realizadas nesse teatro são pequenos momentos de fruição. Materializados enquanto texto, em alguns momentos acompanhados por imagens (ilustrações próprias ou não), são eles fragmentos que descrevem experimentações corporais artístico-científicas através da auto-anatomização. Elas permitem que eu visualize e compartilhe o que constitui meu interior misterioso e confuso. O que emerge dessas escrituras-dissecações são momentos em que meu corpo vai, despedaçado, seguir suas próprias ideias, como sugere Barthes (2008, p.24), e torna-se texto. E, por isso, são textos de fruição, que se tecem pela "articulação do

corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem" (BARTHES, 2008, p.78). Talvez o principal objetivo dessas dissecações paradoxais seja identificar alguns dos múltiplos estados que constituem meu corpo em sua forma de perceber o mundo e localizar onde e como improvisação, educação e biologia se (des)organizam nesses múltiplos estados, orientando minhas ações e práticas.

Não sendo espacialmente restrita a localização do teatro anatômico onde se realizam as dissecações, várias delas já foram apresentadas pelo texto em outros momentos. Principalmente quando ocorriam encontros indeterminados em busca de improvisações teatrais. Porém, uma delas desgarrou-se e segue linearmente nesse espaço-tempo, pois, junto de si, propõe um procedimento anatômico diferenciado em relação a um objeto específico.

Décima terceira dissecação. Notas anatômicas de um pequeno nariz vermelho

As origens da estrutura anatomizada – através de três imagens na sequência – são confusas e enigmáticas. As suas características simbólicas se confundem com a evolução biológica e cultural do ser humano. Mário Bolognesi (2003) sugere que para alguns historiadores a estrutura surgiu a partir de um cavaleiro e acrobata alemão aproximadamente em 1830. Seu nome era Tom Belling. Era filho de um proprietário de circo e, após uma queda do cavalo durante uma apresentação, Tom foi repreendido pelo diretor do espetáculo, ficando a maior parte do tempo fora de cena em brincadeiras e gracejos com os colegas. Certa noite ele usava uma peruca velha voltada para trás, na qual adicionou alguns apetrechos esdrúxulos e ainda vestiu um paletó pelo avesso. Passou a brincar com seus colegas com aquela vestimenta estranha e, nesse momento, foi surpreendido pelo diretor do circo. Tom achou que iria receber uma nova reprimenda, mas não. O diretor achou incrível aquela criação cômica e inesperadamente lançou Tom novamente ao picadeiro. Ao entrar, confuso e atrapalhado, ele tropeçou e caiu com o rosto no chão. O nariz, como consequência da queda, avermelhou-se e o público, em contrapartida deliciou-se com aquela extrema inépcia e o ridículo de toda a situação. Roland Auguet (1974), em sua obra *Histoire et legende Du cirque*, retoma a história de Tom Belling sugerindo que ele teria ingerido uma dose excessiva de gim e, por conta da embriaguez, estava desequilibrado. Isso justificaria a queda e também o nariz vermelho (álcool + frio + queda).

Enfim, embora haja versões divergentes e inclusive a história de Tom Belling ainda seja apenas uma hipótese, o fato é que, em determinado momento, tal estrutura que fez parte de sua história tornou-se muito presente e compartilhada, sendo utilizada como importante apêndice corporal, com o objetivo de travestir-se das profundezas de si. Sim, pois a estrutura

dissecada na sequência, quando bem aproveitada, tem a incrível capacidade de evidenciar aquilo que subjaz nas profundezas mais obscuras e desconhecidas de cada um. Enquanto máscara, sua dimensão material confunde-se com certo aspecto simbólico e ritualístico que estabelece um campo de possibilidades para que aconteçam intensas proliferações de si. Chamado vulgarmente de *"Nariz de palhaço"*, ou mais formalmente de *"A menor máscara do mundo"*, a dissecação de um exemplar dessa enigmática estrutura evidencia as estruturas que constituem suas entranhas.

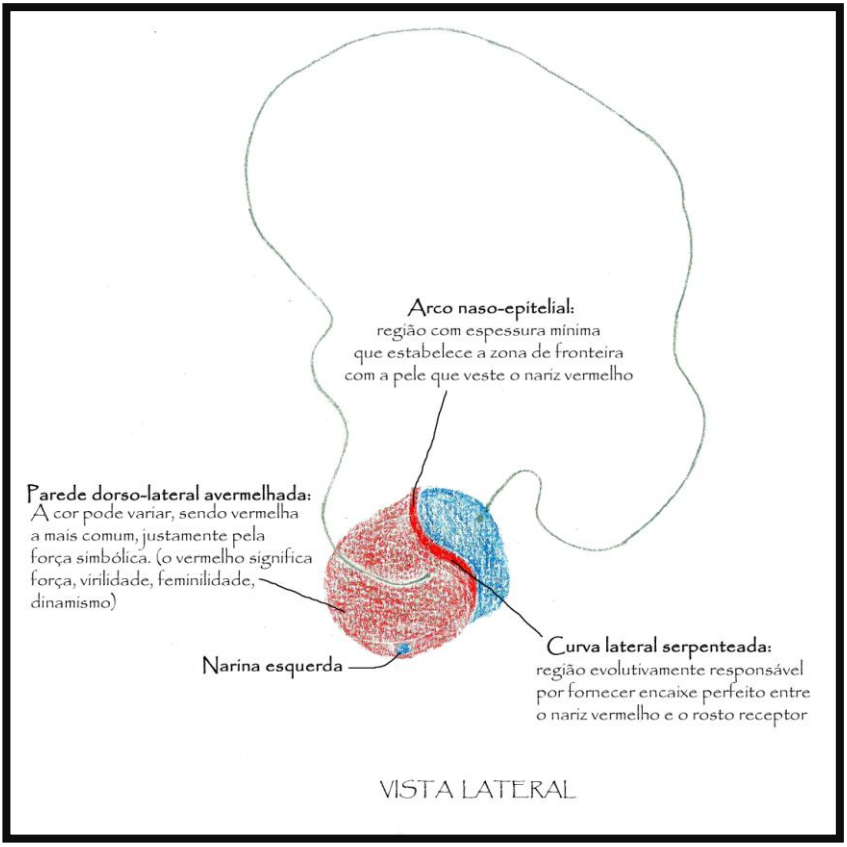


Figura-instante 21 - Dissecação nariz vermelho – vista lateral

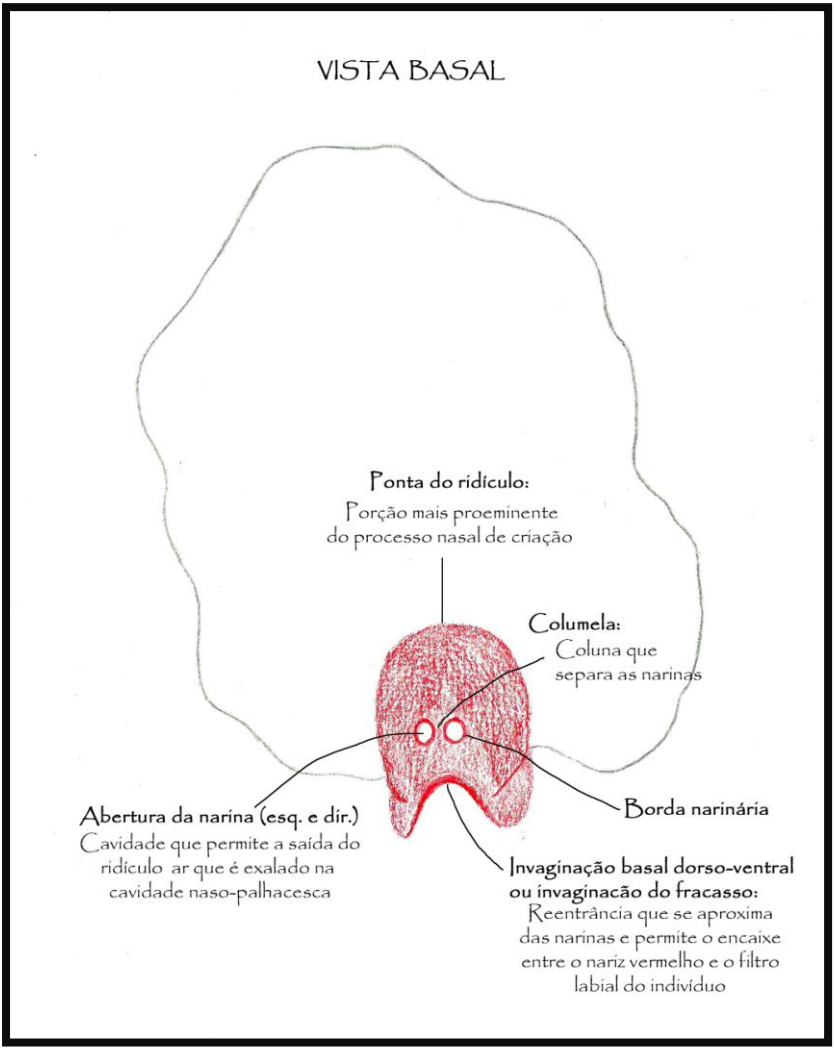


Figura-instante 22 - Dissecação nariz vermelho – vista basal

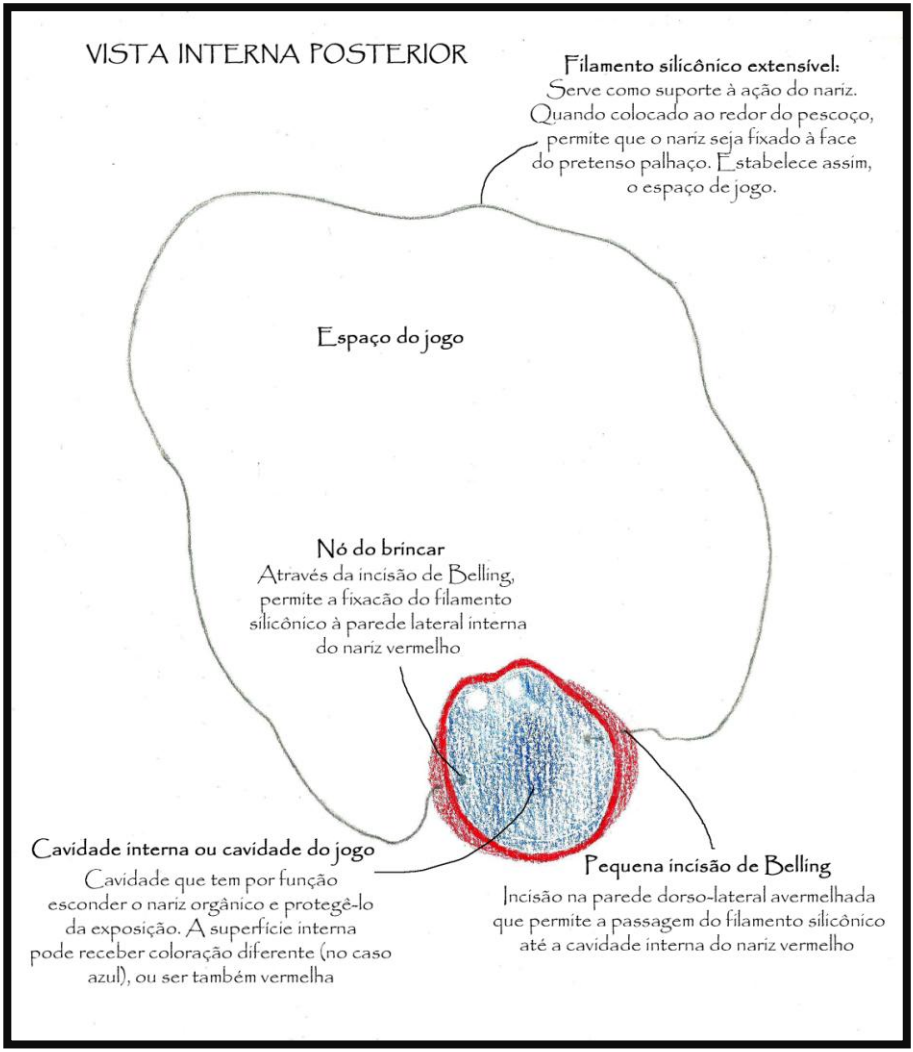


Figura-instante 23 - Dissecação nariz vermelho – vista posterior

Escritura experimental

proliferações de mim

> A imensa felicidade que a escrita me deu foi a de poder viajar por entre categorias existenciais. Na realidade, de pouco vale a leitura se ela não nos fizer transitar de vidas. De pouco vale escrever ou ler se não nos deixarmos dissolver por outras identidades e não reacordarmos em outros corpos, outras vozes. [...] Trata-se, sim, de possuirmos instrumentos para sermos felizes. E o segredo é estar disponível para que outras lógicas nos habitem, é visitarmos e sermos visitados por outras sensibilidades. É fácil sermos tolerantes com os que são diferentes. É um pouco mais difícil sermos solidários com os outros. **Difícil é sermos outros, difícil mesmo é sermos outros** (COUTO, 2011, p.101 – grifo meu).

i. Nascer palhaço

Qualquer nascimento é um acontecimento extremamente significativo. Uma pequena semente, que arduamente avança sobre camadas de solo e ergue-se resoluta em direção ao sol. A microscópica bactéria, que magicamente fraciona-se em duas e prolifera-se segura e decidida. A ave, que com seu pequeno bico em golpes precisos rompe a rígida casca do ovo e invade o exterior. O útero, que em movimentos intensos cospe a criança para seu primeiro manifesto de vida: o grito choroso que anuncia sua presença no mundo. Biologicamente a preparação de uma nova vida humana é um dos mais belos e sofisticados eventos já criados. As múltiplas divisões celulares ordenadas em um processo contínuo e intenso. As modificações extremamente precisas, no tempo e espaço, originando, tecidos, órgãos e sistemas de maneira complexa em perfeito funcionamento. A dinâmica do aprendizado intrauterino que já começa a ensinar à nova vida sobre seu corpo e suas infinitas possibilidades. O paradoxo de um corpo pequeno e frágil, mas pleno de todas as potencialidades.

O nascimento de um palhaço é também um acontecimento significativo e muito especial dentro de propostas de trabalho que não o veem como um personagem caricato e já pronto, mas que

A escrita surge...

> ESCREVER. Engodos, debates e impasses provocados pelo desejo de "exprimir" o sentimento amoroso numa "criação" (particularmente de escrita).
>
> Sou ao mesmo tempo grande demais e fraco demais para a escrita: estou *ao lado dela,* que é sempre rigorosa, indiferente [...] O que bloqueia a escrita amorosa é a ilusão de expressividade.
> (BARTHES, 2003, p.157-159)

Durante todo o dia de hoje ensaiei uma escrita que não se efetivou. Talvez pela preguiça. Talvez pela sensação de compromisso que a disponibilidade de dez minutos exige. Mas muito mais pelo incômodo em não saber o que escrever. Parece contraditório. Lembro, por exemplo, dos trabalhos e exercícios com o palhaço. Era quando já parecia não haver mais possibilidade de criação, quando tudo já estava feito, esvaziado, que algo belo aparecia. Um pequeno brilhante encarcerado em milhares de toneladas de material fosco e sem brilho. Algo que só a exaustão pode trazer. Algo que faz o corpo transcender a limitação cotidiana e demonstrar uma nova camada de possibilidades expressivas ainda desconhecidas... Com a escrita parece ser o contrário. Quando sinto essa mesma exaustão que prenuncia o novo e brilhante, boicoto. Invento mil afazeres para postergá-la e permitir-me não escrever.
Ledo engano, pois eis que quando me entrego sem a pressão de já ter uma ideia provisória pensada, a escrita surge. Com toda sua sensualidade e movimentos insinuantes. Tem ela sempre um trunfo. Algo com o que consegue me seduzir e encantar. Hoje é com esse pretenso esvaziamento significativo que sempre me traz algo novo. E amanhã, o que será?
Meu braço dói. A dor da urgência do movimento.

090813 – 01:39h

buscam gerá-lo e lapidá-lo a partir do próprio indivíduo de onde surge. Ao fazer essa afirmação, não posso deixar de me lembrar do depoimento de Marcio Libar que em sua autobiografia palhacesca, *A nobre arte do palhaço*, descreve o nascimento de seu palhaço Cuti-Cuti durante um retiro de quinze dias de iniciação ao clown, promovido pelo LUME[39] e ministrado por Carlos Simioni e Ricardo Pucetti, os *Messieures*[40]. Ao realizar o retiro, Marcio já tinha uma trajetória estabelecida como ator e palhaço, além de já fazer parte do Teatro de Anônimo[41], um grupo reconhecido e atuante. Porém, ao realizar esse retiro baseado em um intenso trabalho físico capaz de conduzir cada um a territórios desconhecidos e muitas vezes incômodos de si, ele pode encontrar, após uma depuração sofrida e libertadora, a essência e a alma de seu palhaço. Em um picadeiro[42], Marcio foi

---

[39] O Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (LUME) é um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Ao longo de quase 30 anos, tornou-se conhecido em mais de 26 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Com sede em Barão Geraldo, Distrito de Campinas (SP), o grupo difunde sua arte e metodologia por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro. – http://www.lumeteatro.com.br

[40] O Messieur é uma figura simbólica do imaginário circense. Ele representa o dono do circo e mestre de cerimônias. Geralmente está vestido com paletó vermelho, cartola preta, calças brancas e botas de couro. Leva um chicote de domador enrolado na mão. Ele representa a autoridade máxima do circo e exerce a função de contratar e demitir os artistas a favor do sucesso do espetáculo. No retiro, Carlos Simioni e Ricardo Pucetti representam esse papel.

[41] O Teatro de Anônimo é um grupo teatral criado em 1986 a partir de uma proposta de Marcio Libar juntamente com João Carlos Artigos, Regina Oliveira, Maria Angélica Gomes, entre outros. Há mais de 25 anos o grupo desenvolve um intenso trabalho de pesquisa e formação teatral, sendo que grande parte deste trabalho está focado nas artes circenses e no palhaço. Além disso, o grupo está ativamente presente em diversos projetos sociais e culturais no Rio de Janeiro – http://www.teatrodeanonimo.com.br.

[42] Na descrição de Libar, chama-se picadeiro um exercício, proposto durante o retiro, que funciona como um espaço da verdade. Nele, cada um deveria ir à frente dos *Messieures* e fazer alguma coisa, apresentar alguma cena que convencesse aos demais, e especialmente os *Messieures*, de que ali estava sendo apresentada a verdade e que eles deveriam ser "contratados". Os *Messieures*, por seu lado, buscariam a

posto de castigo por Simioni e obrigado a ficar atrás da cortina, fora da plateia sem poder ver o picadeiro dos colegas. Após ficar durante um tempo no castigo, ele foi chamado a voltar e contou sobre um sonho que teve na noite anterior no qual vira um menino. A partir desse sonho e com a orientação de Pucetti (*apud* LIBAR, 2008, p.112): "vai lá e liberta esse menino que você encurralou e mandou sumir. Traz ele pra perto de você", Marcio voltou para trás da cortina, deitou e chorou compulsivamente por mais de uma hora (LIBAR, 2008, p.113):

> Eu estava no chão, sentindo o esvair de todas as minhas forças em petição de misericórdia. Não era um choro depressivo, e sim uma espécie de comoção pelo renascimento. Estava só, atrás da cortina, e a essa altura todos do outro lado já podiam ouvir meu choro descontrolado e cheio de secreções. Quando acabou o picadeiro de outro colega, me pediram para entrar. Eu era um pano de chão torcido, sem mais nenhum sinal de vaidade. Quando eu apareci, arrasado, e encarei a plateia naquele estado, vi todos os olhares se iluminarem em sorrisos que se converteram em lágrimas na grande maioria das pessoas. Era como se estivessem presenciando um milagre. E era. Nesse momento, Simi olhou, fez uma cara fofa, e soltou com voz de mãe que faz dengo em seu filho: "Ooooh! Cuti cuti!" Funguei o catarro que insistia em escorrer e nesse momento a plateia explodiu numa grande gargalhada. O meu palhaço tinha acabado de nascer.

Esse momento marca um encontro que é mais do que artístico. Torna-se um movimento existencial, de redescoberta de si e reconhecimento de aspectos pessoais que permaneciam apagados e esquecidos em Marcio, como ele continua em sua autobiografia palhacesca:

---

verdade, nem que para isso as máscaras construídas e reificadas no corpo ao longo da vida tivessem que cair por terra. O exercício se assemelha à saída detrás da cortina vermelha, proposto por Mauro Zanatta e descrito anteriormente (Cf. Capítulo II).

> O Retiro do LUME foi uma experiência radical. Sem dúvida a mais radical e transformadora que já vivi. Reverbera até hoje nas minhas coisas. Não somente por ter sido onde encontrei a alma do meu palhaço, mas principalmente por ter sido através dela que encontrei [...] um novo sentido para minha vida e para minha arte. Posso dizer tranquilamente que esse trabalho me ajudou a desmontar todo um estereótipo de macho, malandro, carioca, suburbano e ressentido que eu passei a vida toda construindo. Fez com que eu enxergasse o ridículo daquela couraça e aceitasse minha condição de mediocridade e miserabilidade diante das leis da natureza. Acima de tudo, fez com que eu risse disso tudo verdadeiramente. Ri melhor quem ri de si. (LIBAR, 2008, p.114)

Eu não realizei o Retiro do Lume assim como Marcio Libar, mas posso dizer com convicção que todo meu percurso com o palhaço, culminando hoje com o nascimento de meu próprio palhaço, também me levou ao reconhecimento de questões importantes em relação a mim. Redescobri-me nele. Redescobri-me em Verde Gaia Filho[43]. Ele nasceu em mim, como no conto de Mia Couto (2013, p.133) *Mulher de mim*, onde um homem resiste durante um tempo à paixão que uma mulher desconhecida exerce sobre ele. Em determinado momento ele descobre ser, essa mulher, uma parte de si mesmo: "*nela eu encontrava não mulher que fosse minha mas a mulher de mim*" e assim, ele aceita sua delicada súplica: "*Me deixa nascer em ti*".
Eis que, enquanto descoberta de um outro, Verde Gaia também se configura em um estimado valor. Amo-o, com carinho profundo. Enquanto tento descrever o seu nascimento o que faço aqui é lançar-me apaixonadamente em um labirinto de relações, memórias e sensações nos (des)pedaços de meu corpo. Em cada curva desse complexo labirinto, encontro um elemento que parece significativo nessa descrição e... Suspiro. Já compreendi que Verde Gaia é a expressão e o manifesto das várias dimensões que me constituem

[43] Por vezes, carinhosamente, me refiro a Verde Gaia Filho, somente como Verde Gaia ou Verde.

enquanto subjetividade. Nele estão evidentes os outros que também sou e vivas as contradições que envolvem a presença desses *outros eu mesmo* em mim. Mia Couto vem somar-se à minha voz, dizendo que:

> A verdade é que nós somos sempre não uma mas várias pessoas e deveria ser norma que a nossa assinatura acabasse sempre por não conferir. Todos nós convivemos com diversos eus, diversas pessoas reclamando a nossa identidade. O segredo é permitir que as escolhas que a vida nos impõe não nos obriguem a matar a nossa diversidade interior. O melhor nesta vida é poder escolher, mas o mais triste é ter mesmo que escolher (COUTO, 2011, p.80)

Ao decidir descrever o nascimento de meu próprio palhaço e evitar a morte dessa minha diversidade interior, percebo que inevitavelmente ele distancia-se de meu corpo e sinto-me abandonado. Eis o paradoxo: embora o palhaço nasça enquanto outro emaranhado a mim, compartilhando espaços, lógicas e carnes de meu próprio corpo, ele se define por um estado de contínua presença-ausência. Não posso ser, a todo o momento, o que sou quando palhaço somos. Assim, embora eu entenda sua ausência amparado pelas palavras de Barthes (2003, p.35): "ora, só existe ausência do outro: é o outro que parte, sou eu quem fica. O outro está em estado de perpétua partida, de viagem; é, por vocação, migrador, fugidio", ainda assim sofro. Porém, nesse sofrimento, sou também motivado por Barthes (2003, p.39 – grifos do autor):

> A ausência dura, preciso suportá-la. Vou portanto *manipulá-la*: transformar a distorção do tempo em vai e vem, produzir ritmo, abrir a cena da linguagem [...]. a ausência torna-se uma pratica ativa, um *atarefamento* (que me impede de fazer qualquer outra coisa); cria-se uma ficção com múltiplos papéis (dúvidas, recriminações, desejos, melancolias).

E decido manipular essa ausência tornando a descrição do nascimento de Verde Gaia Filho em texto e escritura. Nos

(des)caminhos que me (nos) constitui(em), encontro pequenos elementos significativos para torná-lo novamente presente em sua ausência e talvez perceber que as marcas de sua ausência são tão vivas que sua presença é mais que uma ficção. Verde Gaia continua comigo. Irradia-se em sua lógica e presença para outros espaços, outros desejos, outras relações. À medida que isso se torna uma convicção, sou ainda mais certo de reencontrá-lo enquanto texto e escritura. "O sentido (o destino) eletriza minha mão; vou dilacerar o corpo do outro, obrigá-lo [...] a entrar no jogo do sentido: vou fazê-lo falar" (BARTHES, 2003, p.86 – grifo do autor). Portanto, a partir daqui, a cada momento que segue, junto ao texto, saem (des)pedaços de meu (nosso) corpo. A escrita me(nos) lacera e as palavras tornam-se manchadas de minha (nossa) carne e secreções. Não é uma escritura somente confortável. Em momentos torna-se truncada, cáustica. Não posso saber, nem premeditar sua rota e tampouco até onde chegará. Sim, esse encontro também me fez – e faz – sofrer. É por isso que não reluto em dizer que minha história com Verde Gaia Filho é uma história de amor. Recheada de lances apaixonados e intensos. E nisso encontro inspiração nos *Fragmentos de um discurso amoroso* de Barthes (2003). No livro, ele diz que ao substituir a descrição do discurso amoroso por sua simulação, devolve-se a ele sua pessoa fundamental, o *eu*. Dessa forma o que é colocado em cena é uma enunciação e não uma análise. É a enunciação de alguém que fala em si mesmo, de forma amorosa, em face do outro que não fala (o objeto amado). Barthes propõe a enunciação do discurso amoroso através de figuras, que seriam como "cacos de discurso", elementos coreográficos, "o gesto do corpo apanhado em ação" que estabelecem através de sua grafia, idas e vindas, caminhos, intrigas e movimentos próprios do amante ao enunciar o discurso amoroso. Sim, pois "o amante não para, com efeito, de correr dentro da própria cabeça, de encetar novos caminhos e de intrigar contra si mesmo" (BARTHES, 2003, p.VXIII).

Assim, emaranhado ao texto em que descrevo o nascimento de Verde Gaia Filho, trago nosso diário de ensaios de algumas de nossas últimas apresentações. O diário é constituído por escrituras biografemáticas que expressam esse nosso encontro amoroso. São inúmeros pequenos biografemas escritos por mim, sobre aquilo que

me constitui e que transborda em minha relação apaixonada com Verde Gaia. O primeiro já apareceu entremeado a esse início. Esses biografemas descrevem e expressam momentos, intimidades e descobertas em minha relação com ele, com o outro que me constitui. Em alguns momentos os incorporo ao texto como um ato *voyeurista* de expor nossa relação. São inclusões brincantes que encenam uma erógena textual, incitando um aparecimento-desaparecimento. Como Barthes sugere (2008, p.16 – grifo do autor): "o lugar mais erógeno de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre*?". Rasgos, cortes, aparições entrecortadas... Através desses biografemas *voyeuristas* nos propomos a seduzir o leitor. No entanto, eles também expressam minha ânsia de obter, a partir deles, algumas respostas de Verde Gaia...[44]

Como os biografemas já foram escritos há algum tempo[45], em todos eles trago uma epígrafe baseada nas figuras do discurso amoroso propostas por Barthes. As figuras me são sugeridas pelo movimento gestual que percebo na grafia e no conteúdo de cada biografema. Além disso, inspirado ainda pela lógica do discurso amoroso de Barthes e mais amparado pelo que movimenta a lógica do palhaço, informo que nem o texto que descreve o nascimento de Verde Gaia, nem os biografemas do diário segue uma ordem cronológica. Aproprio-me do que diz Barthes (2003), sobre suas figuras do discurso amoroso, para dizer que esse texto é composto por pacotes de frases em que nada as integra em um nível superior. Elas são horizontais em seus possíveis cruzamentos. Não constituem um grande romance, embora tragam um inegável caldo romanesco adocicado em que cada capítulo desse texto se agita, choca, apazigua e reúne com os outros.

---

[44] Na versão impressa da tese, nessa escritura experimental existem rasgos nas páginas que entreabrem em certas palavras dos biografemas que estão na página posterior, por isso existem alguns cortes e páginas em branco. Na versão digitalizada essas inclusões não são possíveis.

[45] Escrevi o diário de ensaios de Verde Gaia Filho entre agosto e setembro de 2013. As datas e horários são verídicos.

ii. O figurino pronto

O ritmo cadenciado e intenso da música *Negro River* de *UAKTI e Phillip Glass* preenche todo o espaço do auditório do Instituto Federal de Santa Catarina, onde trabalho como professor de biologia. Escolhi essa música, pois ela me proporciona sensações múltiplas que vão desde um transe e concentração corporal, muito significativo pelo som das flautas em meio à melodia que parece vir de um piano ou algo parecido, até um despertar primitivo que faz brilhar certo instinto animal, talvez pela presença da percussão e da cadência que traz um movimento rítmico biológico. Inebriado pela música, nesse momento encontro-me na coxia da lateral direita no palco do auditório. Já ocupei o palco desse auditório de várias maneiras diferentes: como professor, ministrando aulas de biologia para várias turmas; como assessor da área de química e biologia, representando meus pares durante falas em reuniões sobre a atividade docente; como diretor teatral no projeto de extensão "História da Ciência em Cena", propondo exercícios e treinamento para os alunos e professores participantes do projeto de extensão durante a montagem do espetáculo "História da Ciência em Cena"; como coordenador do mesmo projeto de extensão, agradecendo a presença dos espectadores ao final da apresentação do espetáculo. Porém, essa ocupação que agora faço é a que mais faz vibrar meu corpo, intensamente presente. Como resultado de uma enchente de adrenalina que é liberada nele, o coração está acelerado.

Cada músculo ativado e contraído. Os membros tremem autonomamente exigindo-me um esforço para que possa controlá-los. O estômago parece transformar-se em um buraco vazio. A respiração aumenta de frequência. Não consigo parar de sentir essa sensação prazerosa, mas também incômoda e de descrevê-la com base na biologia. As cortinas já estão fechadas, as luzes do palco apagadas e as pessoas começam a ocupar as cento e vinte cadeiras que compõem a plateia do auditório em um burburinho que se mistura à música e torna a atmosfera ainda mais densa. Já são quase uma e meia da tarde, horário definido para o início. Já com o figurino pronto (uma calça vermelha, camisa verde e preta com

Serei espetáculo

> UNIÃO. Sonho de união total com o ser amado. É o "único e simples prazer", "a alegria sem mácula e sem mistura, a perfeição dos sonhos, o termo de todas as esperanças", "a magnificência divina"; é: o repouso indiviso. Ou ainda: o cúmulo da propriedade; sonho gozarmos um do outro segundo uma apropriação absoluta; é a união fruitiva, a *fruição* do amor.
> (BARTHES, 2003, p.331 – grifos do autor)

Uma sensação interessante.... Muito de angústia, ansiedade, dúvida, vontade, animação... É amanhã. Verde Gaia vai mostrar-se. Espetacularizar-se. Serei ele. Seremos. Um corpo entre vários. O que será? Como seremos? O que sentiremos? Já ensaiamos muito. Fui dele e ele foi em mim. Ainda não nos encontramos em tudo. Ainda falta ele em mim e de mim nele. Não sei o quanto, mas falta.

Na voz, no corpo, na verdade. Embora esteja entregue, presente e ativo, sei que falta, pois o processo do palhaço é infinito. Constante. Só seremos um quando deixarmos de ser.

É amanhã. Serei palhaço na escola. Serei professor e ator. Seremos aula e espetáculo. Serei aluno e meus alunos serão espectadores. O que será? Quais são esses outros? Sou o mesmo, quando sou palhaço, quando sou professor, quando sou ator, quando sou eu? O que sou eu? Quem sou eu? Quando sou? Sou? Amanhã serei. O que? Não sei. Mas estarei com Verde Gaia. Em corpo, sendo. Medo, vergonha. Responsabilidade de agradar? Serei espetáculo!

É estranho perceber meus colegas, com os quais sou um igual e que amanha estarão na fileira dos outros. Vendo-me em Verde Gaia e vendo-o em mim. O que será? Não sei.

Sinto-me ansioso, Verde Gaia está radiante. Meu corpo cansado. Embora ativo. Estou sendo tudo agora. E amanhã, lá, seremos. Algo que ainda não existe e nunca foi. Fronteiras dissipadas. Escola-palco-teatro-aula-vida.

240913 – 23:41h

motivos florais, uma sandália com tiras, feitas de couro, que recobre as meias pretas, a sacola sustentável, de algodão cru que esconde meu rosto e serve de máscara para a primeira cena e o nariz vermelho que nesse momento ainda está fora de meu rosto e será usado depois da primeira cena) e uma leve maquiagem que enfatiza minhas grossas sobrancelhas aguardo que soe o terceiro sinal e o espetáculo inicie com a abertura total da cortina, indicando que devo entrar no palco e iniciar o espetáculo que há meses venho preparando. Congregar-me com aquelas pessoas que, agora sentadas confortavelmente nas cadeiras do auditório, não sabem o que surgirá naquele palco, mas sabem que estão prestes a assistir a um espetáculo teatral, anseiam por ele. Por hora eu aguardo. Ansioso em uma situação limite que quase me faz cair no descontrole. Logo surgem pensamentos de arrependimento *"mas que besteira eu estou fazendo..."*, "*Porque fazer isso?? Preciso sempre estar me colocando nessas situações desconfortáveis???*" ou questões impossíveis de serem respondidas *"quem será que está na plateia?"*, *"Meus alunos? Outros professores", "Vão entender e gostar dessa loucura?"*... Eles tentam multiplicar-se, mas não conseguem projetar-se em meu corpo que está decidido e completamente ativo, concentrado e presente. Ela já adquiriu uma postura que não é exatamente minha postura cotidiana. É outro corpo que agora me invade. Nesse momento já sou ambiguidade. Uma mistura entre mim e aquele que entrará em cena. Pertencemo-nos um ao outro nessa confusão. Algumas sensações são minhas, outras nem tanto. Eis que repentinamente o sinal sonoro ecoa três vezes. A plateia escurece. A cortina se abre. Decididos, lançamo-nos ao palco vazio!

iii. Quem sou, o que faço

Meu primeiro encontro com o palhaço[46] foi intenso e intensivo. Ele aconteceu entre julho e agosto de 2008, menos de um ano antes de eu iniciar o curso de comédia para atores e não atores com Mauro Zanatta. Naquela época, eu quase não conhecia o Mauro e sua proposta de trabalho. Sabia apenas que ele era um ótimo ator, diretor (eu havia assistido a um maravilhoso espetáculo de máscaras dirigido por ele) e professor (alguns amigos tinham feito o curso de comédia naquele semestre e diziam ser incrível sua proposta baseada na improvisação teatral). Ele ministraria uma oficina intensiva chamada *O Universo do Clown,* cujo pré-requisito era já ter tido alguma experiência teatral. Seriam duas semanas, de segunda à sexta-feira, das dezenove às vinte e duas horas. Era uma ótima oportunidade para conhecer o trabalho do Mauro e ao mesmo tempo estar em um grupo conhecido, pois vários daqueles amigos que faziam o curso de comédia também estariam neste.

O interesse nem era tanto o palhaço, pois eu pouco o conhecia enquanto expressão teatral. Eu não me lembro da presença marcante de nenhum palhaço em minha vida. Talvez tenha visto alguns durante a infância, nos poucos espetáculos de circo que tive a oportunidade de assistir. É possível que minhas lembranças mais remotas estejam relacionadas aos homens vestidos de palhaço, com roupas caricaturais, maquiagens desbotadas e escorridas pelo suor abundante e um tosco nariz vermelho que ficavam vendendo balões e doces na entrada do Parque Barigui em Curitiba. Mas essas lembranças não são em nada estimulantes. Pelo contrário, mostram uma condição degradada e até mesmo assustadora. Às vezes chegando ao parque lotado em um domingo de sol, esperávamos durante alguns minutos na fila de carros que se projetava para entrar no estacionamento e eles vinham, de janela em janela, oferecendo aqueles balões sem graça e alguns doces. Aquela situação me entristecia, pois não via a brincadeira e magia que, para mim, o palhaço deveria trazer. Via somente alguns homens utilizando-se de

[46] Embora etimologicamente e historicamente existam diferenças entre os termos "clown" e "palhaço", aqui não levarei em conta essa discussão. Dessa forma, os dois termos são utilizados como sinônimos para designar a mesma coisa.

roupas extravagantes, coloridas e maquiagens mal feitas tentando desesperadamente ganhar algum dinheiro. Ao longe, eles até pareciam ser portadores de diversão, brincadeiras e alegria, mas quando se aproximavam da janela do carro, entravam em uma negociação pela venda dos *souvenirs* que fazia com que toda a magia desaparecesse. Restando somente um homem, de rosto suado, vestido de forma patética, fala séria e olhos apagados.
Foi assim que sem nenhuma grande pretensão em relação ao palhaço, muito mais motivado em conhecer o trabalho daquele professor, me inscrevi na oficina. Porém, contra todas as expectativas ela se mostrou como a experiência mais aterrorizante que já tive em relação ao teatro. Eu nunca poderia imaginar que o meu primeiro encontro com o palhaço seria tão avassalador. Embora eu já tivesse alguma experiência teatral, a lógica do curso, a improvisação, era para mim novidade. Hoje consigo perceber como todos os fundamentos da improvisação teatral estavam presentes como base do trabalho com o palhaço que Mauro propunha. Quase todas as propostas constituíam-se em exercícios de improvisação. Porém, esses exercícios já demandavam uma entrega que eu ainda não conhecia. Naquele momento o teatro para mim ainda era raso, constituía-se na interpretação, expressão corporal, estudo de texto e ensaio.

Já no primeiro dia de oficina, Mauro propôs uma saída individual detrás da cortina vermelha. Um após o outro, a proposta era sair detrás da cortina a partir da seguinte questão: *Quem sou, o que faço.* Entrei em pânico! Sair detrás de uma cortina, sozinho, de frente para uma plateia em parte desconhecida, para responder a uma pergunta existencial que me deixava em pleno vazio. Claro que não demonstrei esse pânico. Pois no alto de meu orgulho eu não demonstraria minha dificuldade para todos. Eu não deixaria que Mauro Zanatta e aquelas pessoas percebessem que não sabia o que fazer. Afinal de contas, mesmo às vezes com dificuldades escondidas somente para mim, eu sempre tive sucesso em minha trajetória escolar e pessoal. Menino estudioso, inteligente, boas notas, aprovação no vestibular, universidade federal, formatura, mestrado, enfim...

Uma ficção inventada

> ENCONTRO. A figura se refere à época feliz imediatamente subsequente à primeira sedução, antes que surjam as dificuldades da relação amorosa.
> A cada instante do encontro, descubro no outro um outro eu mesmo: *Você gosta disso? Puxa, eu também! Você não gosta daquilo? Eu também não!* [...] No encontro amoroso não paro de saltar, estou *leve*.
> (BARTHES, 2003, p.135-138 – grifos do autor)

Acabo de retornar os ensaios do espetáculo de Verde Gaia. Ele volta a compartilhar sua vida comigo e já traz a potência da vida, da criação e do corpo. Verde Gaia é um palhaço sustentável. Ele se autointitula um revolucionário do meio ambiente, diz ser portador de verdades verdes que coletou pelo mundo e que são capazes de salvar o planeta, mas na realidade é uma farsa. Verde Gaia é um falsário. Uma ficção inventada, pois ele é o próprio paradoxo que define a natureza humana. Hoje sou Verde Gaia. Ele me ensina a aceitar a contradição e o fracasso. Me ensina a perceber a fragilidade daquilo que se constitui enquanto verdade e essência pura. Ele me ensina a aceitar minha falência, mas também a acreditar nas minhas contradições, pois quando estou com ele, sinto a leveza em meu corpo. A vontade de criar e mover-me. Sinto a vida do palhaço que improvisa sua verdade, nutrindo a verdade da biologia e do professor que se torna leve e cômica quando vivenciada pelo corpo de Verde Gaia. Hoje eu sou o palhaço que vive e alimenta o corpo que ora escreve. Ligeiro, ativo e movente. Hoje Verde Gaia me é. E já sinto sua força me envolvendo. Quem sabe eu deva conversar com ele uma hora dessas? Tentar aprender como ele consegue continuar vivo em meio a falsas verdades nas quais acredita e propaga. Quem sabe eu pergunte a ele quem eu sou nele e quem ele é em mim. Talvez eu o leve para assumir meu papel de professor. Mas será que ele já não assume?

070813 – 22:04h

iv. O melhor lugar para nascer

Lembro-me de como Merlau-Ponty (1990) descreve a experiência do outro, através do que é vivido e expresso pelos gestos, na consciência mítica. Ele diz que nas sociedades ricas de mitos há uma relação muito estreita entre o que é experimentado e o que é significado. Como se fossem a mesma coisa. Ele cita como exemplo, a partir de Mauss, algumas sociedades da Austrália onde existe uma expressão quase que obrigatória dos sentimentos. É como se não se pudesse separar o que é vivido pelo indivíduo do que é expresso por ele. Além disso, os sentimentos não precisam somente ser manifestados, mas eles devem ser manifestados ao outro. Há uma identificação entre os sujeitos que vivem o rito juntos: "nessas sociedades, os sujeitos identificam-se uns com os outros, vivem o rito. O ritual não é uma linguagem-sinal exterior ao que significa, mas é uma linguagem emblemática, onde significante e significado não são separáveis" (MERLEAU-PONTY, 1990, p.305). A primeira cena é um rito de congregação entre eu, o palhaço e a plateia. O nascimento do palhaço. De Verde Gaia Filho. Uma música primitiva, com batidas fortes e ritmadas, marca nossa caminhada. Ela ajuda na construção do estado do palhaço. Somos, agora, um corpo arqueado e lento que aos poucos descobre o ambiente em que está e os outros corpos que compartilham desse ambiente na plateia. Há uma plasticidade na cena, relacionada aos movimentos lentos e ritmados e à caminhada no palco. Há tensão. Nosso corpo inteiro está tenso. Caminha na tensão. Nosso rosto está encoberto por uma grande "máscara" – uma sacola de algodão cru onde estão todos os objetos utilizados por Verde Gaia Filho durante o espetáculo. Ao retirar a possibilidade de expressão do rosto, a máscara potencializa a expressão do corpo: "por sob a máscara, o meu rosto permanece impassível, inexpressivo, pois toda a expressão da máscara é, na realidade, dada pelo corpo" (FO, 2004, p.47). Na tensão resultante do trabalho com a máscara, nosso corpo é agora o portador de uma condição mística: a gestação de Verde Gaia Filho. Nesse momento, por detrás da máscara, aventuramo-nos descobrindo aquela nova situação: estar em cena, junto à plateia que inunda o palco com seus olhares ainda confusos, sem entender o que significa aquele ser estranho e disforme caminhando lentamente. Em determinados

momentos paramos e, com todo o corpo, olhamos fixamente para a plateia, buscando pertencer com ela. “Atrás da máscara, graças a ela e com a ajuda dela, emergem personagens mergulhados em aventuras extraordinárias” (FÉRAL, 2010, p.65). Aos poucos vamos descobrindo que há, no centro do palco, um foco de luz. Apenas um. Ele cria um círculo iluminado bem no centro. Percebemos a luz. Nosso corpo percebe a luz e é como que inundado por ela. É ali que Verde Gaia Filho parece encontrar o melhor local para nascer. Aninha-se. Somente a sacola de algodão cru, feita máscara, é que permanece conectada à plateia. Nosso corpo, deitado, tenta esconder-se completamente por detrás dela. Os braços recolhidos sob o peito, as pernas esticadas. Verde Gaia Filho está prestes a nascer através de meu corpo. Lembro-me mais uma vez de Merleau-Ponty, pois no mesmo texto em que descreve a experiência do outro na consciência mítica, ele também a descreve na expressão dramática: “podemos dizer, então, que expressar é representar um certo papel pelo corpo enquanto este é capaz de se deixar envolver por outros papéis diversos daqueles aos quais habitualmente serve. O ator perceberá muito atentamente as expressões do outro que por sua vez lhe permitirão expressar o outro”(MERLEAU-PONTY, 1990, p.307). Nesse momento há, em mim, uma fusão entre o que é vivido e o que é expresso. Começa uma música épica. Lentamente trago o pequeno nariz vermelho, que até então estava pendurado pelo elástico em meu pescoço, e ainda escondido, encaixo-o perfeitamente sobre meu nariz.

Figura-instante 24 – O melhor lugar para nascer

Confia e escuta seu corpo

> ADORÁVEL. Não conseguindo nomear a especialidade de seu desejo pelo ser amado, o sujeito amoroso acaba chegando a esta palavra meio boba: *adorável!*
>
> Encontro em minha vida milhares de corpos; desses milhares posso desejar algumas centenas; mas dessas centenas, amo apenas um. O outro de que estou enamorado me designa a especialidade de meu desejo. […] Este é um grande enigma do qual jamais descobrirei a chave: por que desejo Fulano?
> (BARTHES, 2003, p.9-11 – grifos do autor)

No palhaço, tudo tem uma razão de ser. Nada é por acaso e, por mais que suas ações sigam uma lógica muitas vezes às avessas e sem um sentido aparente, elas são todas significativas para ele. Isso porque o palhaço confia e escuta seu corpo. Ele não pode viver fora dessa relação intensa com o agora. Do contrário, seria somente a forma. Dura e morte. Quem me diz isso sutilmente é Verde Gaia. Ele me mobiliza a agir de forma intensa e dá sentido a todas as minhas atitudes quando estou com ele. Me ensina a criar com e no corpo. Se sua intenção é mover-se e levantar-se do chão, essa ação ganha mais de uma camada, quando os dedos entram para brincar de levantar sua cabeça. Sua cabeça. Eis que me questiono. Sua, ou minha? Sou ou ele é? Quem somos? Misturo-me nele e ele toma parte de mim. Enquanto ajo em Verde Gaia sou algo de mim que é mais. Minhas camadas sobrepostas se intensificam na ação com ele. Congrego-me nele. Transpasso-me e potencializo tudo que é dispersão nos espaços isolados que me constituem. Quanto ainda aprenderei nele? Questiono... Os ensaios, embora entrecortados pelo tempo limitado, sugerem-me que muito. E mesmo nesse tempo limitado, ganho muito. Pois se chronos limita-se, Verde Gaia continua agindo em mim o tempo todo, vivido.

100813 – 01:06h

v. Uma grande frustração

Quando não havia mais como evitar fui para trás da cortina. Não consigo lembrar exatamente o que fiz. Sem perceber, eu nem mesmo havia esperado o sinal da batida do cajado de Mauro Zanatta no chão, indicando que a cena deveria iniciar. Entrei antes. Ele interveio, dizendo eu havia entrado antes e pedindo para que eu recomeçasse. Na segunda vez eu já consegui ouvir o sinal indicando que eu deveria entrar, mas não conseguia dar continuidade a nenhuma das ideias que meus pensamentos propunham. Fracassei. Tentei mais algumas vezes, mas não consegui. Talvez pela primeira vez na vida eu tenha fracassado abertamente. Todos perceberam meu fracasso, inclusive eu. Alguns entenderam o motivo de meu fracasso, inclusive Mauro. Eu não entendi.

Demoraria a entender, pois o entendimento daquele fracasso exigia que eu deixasse de tentar compreendê-lo pelo caminho da razão e do intelecto e passasse a tentar entendê-lo pela experiência e pelo corpo. Terminei o exercício triste, envergonhado e com raiva daquele professor que havia me exposto daquela forma, covarde e fria. Não entendi como meus amigos poderiam gostar daquele método violento e agressivo. Era somente o primeiro dia de curso e eu não tinha vontade nenhuma de continuar. Estava arrasado e desmotivado. Não me sentia acolhido. Claro, ali eu estava na mesma condição de todos, deveria lidar com meu orgulho, minha impotência e meu fracasso. Não iria cativar a ninguém, nem mesmo ao Mauro Zanatta com meu comportamento usual. Ali não iria resolver a máscara de rapaz inteligente, carismático, bacana que eu costumava usar em situações como aquela. De importância nenhuma o palhaço rapidamente tinha ganhado ares de uma grande frustração. Porém, ao contrário do que pode parecer, existia algo naquela condição degradante de estar exposto, fracassado e pisoteado que me motivava. Não era uma motivação masoquista, mas uma vontade de saber o que significativa aquilo. Para onde aquela oficina me levaria? O que era o palhaço e como descobri-lo em mim? Quem eu era quando estava em cena daquele jeito,

Tornamo-nos artrópode

> ENTENDER. Percebendo repentinamente o episódio amoroso como um nó de razões inexplicáveis e de soluções bloqueadas, o sujeito exclama: "Quero entender!".
>
> Repressão: quero analisar, saber, enunciar numa linguagem diferente da minha; quero "olhar de frente" o que me divide, me corta. [...] Entender não é acaso cindir a imagem, desfazer o *eu*, órgão soberbo do desconhecimento?
> (BARTHES, 2003, p.139-140 – grifos do autor)

Nada... Começo no vazio e trago essa amplidão para os traços desencontrados que trazem meu pensamento. No vasto vazio que é enormitude, vem trôpego, caminhando com serenidade, Verde Gaia. É ele quem chega mais uma vez e colore o vasto vazio de intensidade.

Calmamente ele me coloca a par de suas intenções de explorar algumas sensações diferentes quando ensaiamos. Eu aceito Verde, fique à vontade para levar-nos para onde lhe convier. Ele sorri em um pequeno grunhido que não entendo.

Nesse ensaio percebemos como o corpo pode tornar-se também outro pela imagem geométrica que produz(o). Tornamo-nos artrópode. Algo como uma aranha disforme e desajeitada. Braços se espalham pelo corpo e pernas são mais que membros. Verde Gaia que me mostrou. Ele, em sua sutil sensibilidade, percebeu novos movimentos para o corpo em movimento. Agradeço.

Mas hoje algo me incomoda. Eu gostaria que fôssemos mais a fundo. Profundidade Verde. Preciso saber mais sobre eu, sobre tu. Sobre os outros que somos para cada um de nós. Esse encontro se dá no corpo. Se dá? Nas nossas vivências que se cruzam? Naquilo que você me permite ser quando não sou? Verde Gaia libertar-me é sensação, vastidão. Somos liberdade e plenitude. Experiência avassaladora. Somos, na máscara, a legitimidade mais plena daquilo que sou.

030913 – 23:30h

fracassado e destruído? De que maneira encontrar pertencimento naquela situação? Terminei as longas duas semanas de curso em meio a esses questionamentos, decepções, fracassos e dificuldades. Sem entender o que tudo aquilo significava. Porém, algo havia mudado. O palhaço, através de Mauro, havia me contagiado.

vi. Circulando em meu sangue

O teatro e a peste é um dos ensaios que compõem o livro *O Teatro e seu Duplo* de Antonin Artaud. Nele, Artaud (2006, p.9) inicia descrevendo um fato ocorrido em 1720. Aqueles eram anos difíceis, a peste negra[47] assolava a Europa e aterrorizava cidades inteiras dizimando ferozmente sua população. Nesse ano, o vice-rei da cidade de Cagliari, na Sardenha, impediu um navio de atracar em seu porto após ter um sonho premonitório em que via aquele navio trazendo a peste e a destruição para a cidade. Artaud sugere que o vice-rei tenha recebido emanações da peste: "Não se pode negar que entre ele e a peste tenha se estabelecido uma comunicação ponderável, embora sutil" (ARTAUD, 2006, p.11). Mesmo sem contato direto ou qualquer indício de que a peste estivesse presente no navio, bastou o medo do contágio para fazer o vice-rei agir contra a amedrontadora presença da terrível realidade. Certamente esse medo se relaciona com a gravidade e terror da peste negra naqueles anos. Artaud consegue construir a imagem desse terror quando se propõe a descrever intensamente e de forma poeticamente avassaladora a sintomatologia e o comportamento biológico da peste:

> Antes de caracterizar qualquer mal-estar físico ou psicológico, espalham-se pelo corpo manchas vermelhas, que o doente só percebe, de repente, quando se tornam escuras. Ele nem tem tempo

[47] A peste bubônica, causada pela bactéria *Yersinia pestis* foi responsável por uma das mais terríveis epidemias da história da humanidade, ocorrida durante a Idade Média e dizimando 30% da população da Europa. A doença é transmitida ao ser humano pela pulga através do rato-preto.

> de se assustar, e sua cabeça já começa a ferver, a tornar-se gigantesca pelo peso e ele cai. Então, é tomado por uma fadiga atroz [...]. Seus humores descontrolados, revolvidos, em desordem, parecem galopar através de seu corpo. [...]; o olho vermelho, incendiado e depois vítreo; a língua que sufoca, enorme e grossa, primeiro branca, depois vermelha e depois preta, como que carbonífera e rachada, tudo isso anuncia uma tempestade orgânica sem precedentes. [...] No meio das manchas criam-se pontos mais ardentes, ao redor desses pontos a pele se ergue em pelotas como bolhas de ar sob a epiderme de uma lava, e essas bolhas são cercadas por círculos, o último dos quais, como um anel de Saturno ao redor do astro em plena incandescência, indica o limite extremo de um bubão. [...] Nos locais preciosos onde glândulas ativas realizam fielmente suas funções, aparecem bubões, através dos quais o organismo descarrega ou sua podridão interior ou, conforme o caso, sua vida (ARTAUD, 2006, p.14-15).

Somente essa descrição já seria suficiente para criar um quadro amedrontador em relação à peste, mas Artaud vai além. Ele também descreve o que ela ocasiona nas profundezas do corpo a partir da dissecação de um cadáver, na tentativa de identificar possíveis lesões nos órgãos internos que ajudassem a aclarar os abalos da doença que levam os afetados à morte de forma tão abrupta e violenta:

> Aberto, o cadáver do pestífero não mostra lesões. A vesícula biliar, fica inflada, quase estourando, cheia de um líquido escuro e pegajoso, tão compacto que lembra uma matéria nova. O sangue das artérias, das veias, também é preto e pegajoso. [...] Nas paredes da membrana estomacal parecem ter despertado inúmeras fontes de sangue. Tudo indica uma desordem fundamental das secreções. Mas não há nem perda nem destruição de matéria, como na lepra ou na sífilis. [...] Os intestinos não estão organicamente atacados. [...] No entanto, em

> certos casos os pulmões e o cérebro lesados ficam escuros e gangrenados. Os pulmões amolecidos, fragmentados, desfazem-se em pedaços de uma matéria preta qualquer e o cérebro está fundido, gasto, pulverizado, reduzido a pó, desagregado numa espécie de pó de carvão preto. [...] Os dois únicos órgãos realmente atingidos e lesados pela peste, o cérebro e os pulmões, são os que dependem diretamente da consciência e da vontade. [...] A peste, portanto, parece manifestar sua presença nos lugares [...] em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em via de se manifestar (ARTAUD, 2006, p.16-17).

A essa descrição de como a doença afeta o corpo sem causar-lhe lesões significativas, e ainda assim pode levá-lo ao colapso, Artaud ainda adiciona alguns episódios estranhos. Um deles, por exemplo, se refere ao fato de a doença adentrar e dizimar uma cidade fortificada que mantinha um cordão de homens armados impedindo que pessoas infectadas entrassem e poupar esses mesmos guardas armados que formavam o cordão e ficavam frente a frente com ela. A partir desses elementos Artaud discute sobre a dificuldade em determinar cientificamente as leis que regem a peste (ARTAUD, 2006, p.17). Ou seja, quando uma doença se instala e alastra-se por determinado local, sempre há um componente de mistério, contradição e estranheza insolúvel que se avoluma juntamente com o crescente número de cadáveres. Além disso, parece que a doença tem a capacidade de promover uma mudança substancial nos quadros psíquico, político e social, além do biológico. É como se juntamente com a doença que se instala no corpo corroendo-lhe a saúde e a vida, ela tivesse uma potência muito maior. Quer seja, contagiar o psiquismo, a vida política e social da cidade. A doença, sem controle, alastrando-se, contagiando sem limites previsíveis. A doença, enquanto contágio coletivo ameaçando a ordem pública com seus sintomas e estabelecendo um regime caótico:

> Estabelecida a peste numa cidade, seus quadros regulares desmoronam, não há mais limpeza pública, nem exército, nem polícia, nem

> prefeitura; acendem-se fogueiras para queimar os mortos, conforme a disponibilidade de braços. Cada família quer ter sua fogueira. Depois a madeira, o lugar e o fogo escasseiam, há lutas entre famílias ao redor das fogueiras, logo seguidas por uma fuga geral, pois os cadáveres já são em número excessivo. Os mortos já atravancam as ruas, em pirâmides instáveis que animais roem aos poucos. Seu mau cheiro sobe pelo ar como uma labareda. [...] É então que as casas se abrem, que pestíferos delirantes, com os espíritos carregados de imaginações pavorosas espalham-se gritando pelas ruas (ARTAUD, 2006, p.18-19).

O contágio como uma condição avassaladora que impede qualquer discernimento e leva a uma ação impensável, mas plena de sentido dentro da situação que se expressa. Nessa situação é possível perceber como o contágio psíquico e social é também pleno de urgência assim como o contágio biológico da peste. A velocidade de propagação da peste que se transmite de corpo a corpo, destruindo a saúde física dos corpos e levando-os ao colapso parece ter seu correlato na velocidade de propagação do contágio social que se estabelece não só na relação entre os corpos enquanto entidades biológicas, como também na relação intersubjetiva entre eles. Na afetação e desestabilização que um indivíduo, intensamente marcado pela experiência social da peste e por suas consequências reais, imaginárias e ficcionais, pode ocasionar a outro indivíduo de forma avassaladora. Aos poucos esse contágio social vai ganhando força, pois se biologicamente a doença causa uma série de sintomas e consequências orgânicas definidas e constantes, a doença social e psíquica é muito mais plural, podendo ganhar múltiplas variações de acordo com as experiências individuais, vividas e imaginárias, de cada um que é por ela afetado. "Os últimos vivos se exasperam: o filho, até então submisso e virtuoso, mata o pai; o casto sodomiza seus parentes. O libertino torna-se puro. O avarento joga seu ouro aos punhados pela janela..." (ARTAUD, 2006, p.20).

Eis que a partir dessa intensa descrição sobre a peste, Artaud consegue relacionar o teatro. Ele percebe que existe uma relação

entre o ator, que se entrega à interpretação teatral e as consequências da instalação da peste no corpo biológico, psíquico e social de determinado local. A peste e o teatro instalam uma gratuidade que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente. São ambas, situações-limite:

> O estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é **idêntico ao estado do ator integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos, sem nenhum proveito para a realidade**. Tudo no aspecto físico do ator, assim como no do pestífero, mostra que a vida reagiu ao paroxismo e, no entanto, nada aconteceu. Entre o pestífero que corre gritando em busca de suas imagens e o ator que persegue sua sensibilidade; entre o vivo que se compõe das personagens que em outras circunstâncias nunca teria pensado em imaginar, [...] e o poeta que inventa personagens intempestivamente e as entrega a um público igualmente inerte ou delirante, há outras analogias que explicam as únicas verdade que importam e que põem a ação do teatro e a da peste no plano de uma verdadeira epidemia. (ARTAUD, 2006, p.20-21 – grifo meu).

Esse estado de gratuidade se expressa na possibilidade que tanto o teatro quanto a peste têm de fazer surgir o outro, ao adentrar em estados e corpos desconhecidos, em relações até então inimagináveis, em camadas mais profundas das subjetividades e fazê-las vibrar intensamente com uma potência avassaladora.

Entregar-se...

> REPERCUSSÃO. Modo fundamental da subjetividade amorosa: uma palavra, uma imagem repercutem dolorosamente na consciência afetiva do sujeito.
>
> O que repercute em mim é o que aprendo com meu corpo: algo de tênue e agudo desperta bruscamente este corpo que, nesse entretempo, dormitava no conhecimento racional de uma situação geral: a palavra, a imagem, o pensamento agem como uma chicotada.
> (BARTHES, 2003, p.287)

Um, dois, três e já!! Começo. E agora? Para onde vai esse disparo inicial? Tento sentir. Simplesmente. Meus dedos pressionam a caneta que segue guiada pelo movimento de meu braço e o restante do corpo, embora sentado, também parece envolver-se na escrita. Quase meia noite e me sinto ainda disposto. Acho que Verde Gaia me fornece energia. Ensaiei à noite e novamente aprendo com ele. Sim, ele me disse hoje, que a energia do corpo deve ser mensurada. Não basta dispor de energia, quando ela não é canalizada. Verde Gaia me falou que a calma, os movimentos sutis e lentos também significam energia em movimento. Uma energia limpa, que flui serenamente e estabelece focos de tensão que, no espetáculo, chamam e envolvem a atenção. Lembro-me de Luís Otávio Burnier. Em seu livro ele escreve como o corpo, quando pleno dessa energia e sabendo mobilizá-la, torna-se intenso e limpo. Agora estou de volta à Curitiba. Meus primeiros cursos teatrais de improvisação e a vontade de entregar-me ao teatro. Entregar-se... Movimento doloroso e cego. Ainda não sei como seria. Acovardo-me e nunca pude. Verde Gaia me mostra que talvez seja ainda possível... O que penso sobre isso? Desejo? Posso? Possuo... Peso, penso e passo. Mais uma vez ainda. Obrigado Verde Gaia, tens movimentado coisas importantes por aqui.

120813 – 23:49h

> A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados. (ARTAUD, 2006, p.23-24)

Em minha ambiguidade enquanto ator e biólogo, eu não vejo possibilidade mais interessante e oportuna para apropriar-me da relação estabelecida por Artaud e afirmar convictamente que fui contagiado pelo palhaço. Algo naquela traumática experiência na oficina com Mauro Zanatta, havia tomado conta de meu corpo e agora evoluía em mim dubiamente. Inicialmente nem percebi. Por um lado eu havia terminado a oficina desiludido, mas não era só isso. Meu fracasso havia motivado uma busca. Havia uma potência naquela condição fracassada do palhaço que me cativara. E ressignificando agora essa sensação, não é que também Barthes (2003, p.16 – grifo meu) vem conversar comigo? Ele vem afirmar-me que

> o mundo submete toda empresa a uma alternativa: a do êxito ou do fracasso, da vitória ou da derrota. Professo outra lógica: **sou simultaneamente e contraditoriamente feliz e infeliz**: "ter êxito" ou "fracassar" têm para mim

> apenas sentidos contingentes, passageiros (o que não impede que meus pesares e meus desejos sejam violentos); o que me anima, de modo surdo e obstinado, não é tático: aceito e afirmo, fora do verdadeiro e do falso, [...]; vivo apartado de toda finalidade, vivo segundo o acaso [...]. Confrontado com a aventura (com o que me acontece), não saio nem vencedor nem vencido: sou trágico.

Passeando desequilibrado entre êxito e fracasso, vitória e derrota, na tragicidade cômica daquele fracasso eu passei a aproximar-me do palhaço. Assistia a espetáculos, lia e pesquisava sobre a história de grandes palhaços. Eu já havia começado o curso de comédia para atores e não atores com Mauro Zanatta, mas ainda não havia entendido o que se passara naquele primeiro encontro. Uma estranha Síndrome de Estocolmo[48] apossava-se de mim. A experiência havia me colocado em crise. Eu queria aproximar-me daquele ser estranho que o palhaço simbolizava para mim, mas também sentia certa repulsa e medo. Eu ainda não identificara quem era aquele outro que se travestia de palhaço para mim. E novamente Artaud vem em meu auxílio trazendo as palavras que me fazem ver a necessidade de superar essa condição ambígua e entregar-me àquele contágio, à peste que se instalara em meu corpo, que se havia colocado ao meu ser e originado todo aquele distúrbio orgânico, psíquico e existencial:

> O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é

[48] **Síndrome de Estocolmo** é um estado psicológico particular desenvolvido por algumas pessoas que são vítimas de sequestro. A síndrome se desenvolve a partir de tentativas da vítima de se identificar com seu raptor ou de conquistar a simpatia do sequestrador. As vítimas começam por identificar-se emocionalmente com os sequestradores, a princípio como mecanismo de defesa, por medo de retaliação e/ou violência. O complexo e dúbio comportamento de afetividade e ódio simultâneo junto aos raptores é considerado uma estratégia de sobrevivência por parte das vítimas.

> o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo (ARTAUD, 2006, p.28-29).

Lentamente o contágio do palhaço tomou conta de mim. Passou a germinar em meu corpo. Por vezes em algum exercício no curso de improvisação, eu tinha no meu corpo a visita do palhaço pelas memórias daquela primeira oficina. E quando isso acontecia, ocorria também algum pequeno entendimento existencial sobre aquele ser estranho que me havia fracassado. Nisso eu lembro Merleau-Ponty (1990, p.313) e de como ele discute a experiência do outro na vida:

> Na vida de um indivíduo há momentos fecundos em que ele é particularmente expressão de si mesmo, em que ele apreende de um sentido inesperado, e que lhe pertenceu, certos dados de seu passado; ele encontra um sentido graças a alguma coisa que surge nele ou ao seu redor. A expressão de si é então uma troca entre o que é dado e o que vai ser feito.

Eu ainda não era um palhaço, mas ele já circulava em meu sangue, parasitava meus tecidos, músculos e por vezes partículas suas vinham aconchegar-se também em meu cérebro. Enfim, ele era um outro, que ainda incipiente, começava a sussurrar sua existência em mim.

vii. Olhos nos olhos

Já deixei de ser eu. Percebo que somos outra coisa nesses movimentos e ações que agora sobrevém. Afinal de contas, "a percepção do outro é, finalmente, percepção de sua conduta" (MERLEAU-PONTY, 1990, p.300). O pequeno e simbólico nariz vermelho dissecado anteriormente, adquire uma consistência sobre minha carne. Generosamente meu corpo passa a ser nosso. Ainda atrás da sacola de algodão-cru, com o ventre beijando o chão, todo o corpo estirado e invadido pela música épica que continua a pulsar, Verde Gaia Filho começa a nascer. Primeiro um braço. É o direito que rompe a parede uterina e sai detrás da sacola. Esticado, parece perfurar a bolsa amniótica e sentir, pela primeira vez, o mundo. Ele alonga-se convicto. Os dedos estiram-se e saboreiam a novidade do ar experimentando suas pequenas articulações. Depois o braço esquerdo. Ele também invade o mundo com a força da descoberta ingênua do nascimento. Depois de experimentarem o ar, as mãos cravam-se no chão ao lado do corpo com os cotovelos dobrados. Nesse momento nosso corpo, ainda pseudo-escondido, apoia-se no duro palco. Eis que a perna esquerda dobra-se e levanta-se. O calcanhar experimenta pela primeira vez sua articulação com os pés, apontando para o alto. A perna direita a acompanha. Agora a imagem de nosso corpo, que ainda repousa o ventre atrás da máscara feita rosto, é de um animal. Um inseto ou talvez um escorpião. Com as patas dianteiras e suas pinças apoiadas no chão e as patas traseiras erguidas. Os olhos da máscara seguem fixos na plateia. Mas agora, além deles, também nosso corpo, através dessas patas expostas, parece já estabelecer uma conexão vivencial com a plateia. Ainda que não possamos olhar, pois o rosto permanece ainda atrás da máscara, já sentimos que os olhos seguem atentamente cada movimento que realizamos, nosso corpo é expressivo. É o poder intencional de nosso gesto corporal que move essa atenção. Merleau-Ponty me diz que os gestos são expressivos como uma linguagem. É na expressão gestual dessa linguagem que nos integramos à plateia e tornamo-nos um com ela. Nosso corpo fala desse despertar. E isso se torna ainda mais certo quando, ao final do espetáculo, uma colega vem dizer-me que havia ficado hipnotizada pela nossa mão tensa e retesada na primeira cena, em

que caminhávamos descobrindo o palco. Ela se perguntava, inclusive, se seria uma luva ou algo assim... A música épica continua. Com um esforço, cravamos definitivamente os pés no chão. As mãos ainda na frente, também apoiadas no chão. Em quatro apoios e somente com a cabeça por detrás da máscara, deixamos de ser inseto, ser aracnídeo. Por breves instantes somos um quadrúpede e trombetas cada vez mais intensas e esganadas soam na música e nosso corpo sente que já não cabe mais atrás daquela pequena máscara. De desajeitados quadrúpedes, tornamo-nos bípedes. Levantamos!

Com um suspiro de alívio ao sair do espaço comprimido do chão. Sentimos a emoção do encontro. Esse é o primeiro momento em que nos vemos, Verde Gaia Filho e eu, em cena. Em pé, expostos aos olhos de toda a plateia, porém ainda sem olhá-la, simplesmente descobrimos nosso corpo. Acariciamo-nos lentamente. Sentimos nossos braços esticados. Olhamos com carinho as linhas que constituem nossas mãos e as deixamos acariciar nosso rosto, tronco e pernas. É um encontro amoroso, feliz. Embora eu não possa ver Verde Gaia Filho, pois ele está em mim, estranhamente sinto-o como um outro. É como se eu pudesse vê-lo fora de mim, através de meu corpo e abraça-lo. Trazemos um sorriso nos olhos e na boca. Amamo-nos em nossa parceria e precisamos um do outro. Nesse momento, transformamo-nos em um só e novamente Merleau-Ponty sussurra-me que "o ator empresta seu corpo a um papel, mas habitando-o ordinariamente. **O que aprendo a considerar como corpo do outro é uma possibilidade de movimentos para mim**" (MERLEAU-PONTY, 1990, p.310 – grifo meu). Inevitável controlar as lágrimas que surgem, de algum espaço interno de meu corpo, ao descrever esse encontro. É um encontro intenso, potente. Escrevo agora com os olhos úmidos da emoção de descobrir, pelo ato da escrita, como essa cena é significativa para nós. Realmente, Merleau-Ponty (1990, p.306), compartilho do seu questionamento: "como não reconhecer que há inevitavelmente, na relação entre a consciência e o corpo, algo mágico?"

Somos, em Verde Gaia Filho, apenas um. Integrados. Após unirmo-nos pelo corpo, descobrimos o espaço cênico em que estamos. Embora já o conheçamos, após esse nascimento é outro olhar que o

fita. Percebemos detalhes minúsculos, elementos ínfimos e banais. Todos eles ganham destaque aos olhos protagonistas de Verde Gaia Filho. É ele, com seu nariz vermelho, seu andar e personalidade característica que seguirá daqui para frente. Existem pontos de encontro entre nós. Estou com ele, sou ele, somos, mas deixo-o agir, seguindo sua lógica, seus caminhos tortos e, para mim, por vezes incompreensíveis. Somos um sistema através da estrutura corporal que compartilhamos:

> O corpo do outro, funcionando, realiza nos seus movimentos o deslocamento de certas formas corporais cuja apreensão não é a simples soma de percepção de movimentos vistos, e meu corpo também me é dado não como uma soma de sensação, mas como um todo. Entre os dois, há esse laço da forma comum às percepções visuais e táteis; é através delas que se comunicam. Tudo se passa como se as intuições e realizações motrizes do outro se achassem numa espécie de relação de imbricamento intencional, como se meu corpo e o do outro formassem um sistema (MERLEAU-PONTY, 1990, p.310).

A música chega ao seu ápice e, ao som de uma trombeta mais aguda, finalmente Verde Gaia Filho descobre a plateia. Fixa seus olhos naqueles outros olhos que agora já nos acompanham. A sensação de *estar com* pelo olhar é deliciosa. Aos poucos passeamos em Verde Gaia, pelos olhos da plateia. A música chegando ao limite, nosso corpo agora se movimenta somente nos olhos. Toda a tensão e presença estão neles que totalmente entregues acompanham um a um na plateia. É o palhaço criando seu público e conectando-se a ele. Sabemos que isso é necessário, pois embora aquelas pessoas estejam ali com a intenção de assistir ao nosso espetáculo, ainda não temos estabelecido um laço. Somos, a princípio, desconhecidos. Isso Merleau-Ponty (1990, p. 306) também me faz lembrar quando sugere que "o laço não é imediato, mas está por fazer, por obter: o público deve ser criado a cada nova peça; a expressão vai formar uma intersubjetividade momentânea ou durável". Esse é o grande desafio que o teatro e mais ainda o palhaço apresenta: estabelecer

uma relação de comunhão com a plateia. Entregando-se a ela, obter sua entrega e generosidade. Um palhaço que não comunga sua plateia atravessa o espetáculo sozinho e sofre. Não se trata somente de apresentar algo para a plateia, mas sim criar algo juntamente a ela, integrar-se com ela. O palhaço só existe na relação e precisa saber integrar-se à beleza e unicidade daquela multidão reunida. Ariane Mnouchkine (2010, p.142) sugere isso quando diz que: "um público é uma junção rara de humanidade no que ela tem de melhor. É raro. É extraordinário [...], eles vieram alimentar-se. Alimentar a inteligência, os olhos, o coração".

Verde Gaia Filho descobriu ser esse olhar ainda silencioso, mas mútuo e verdadeiro, a maneira de encontrar o pertencimento. Pertenço com Verde Gaia Filho e, ambos, pelo olhar, pertencemos com aquela plateia. Porém, preciso destacar que esse olhar não é o mesmo cotidiano, que percorre apressado as coisas sem descanso, mas sim olhar que é a explosão expressiva. É o corpo totalmente ativado, presente e pleno que se expressa nesse gesto do olhar. Verde Gaia Filho entrega-se todo pelo olhar e lembro-me de Arnaldo Antunes (1995):

O seu olhar agora
O seu olhar nasceu
O seu olhar me olha
O seu olhar é seu

O seu olhar seu olhar melhora
Melhora o meu

Nascemos no olhar, respiramos todo o corpo e subitamente Verde Gaia Filho, alimentando-se daquela multidão de humanidade única e bela ali reunida, ganha voz para saudar convictamente:

"Boa noite!"

Excesso em mim

> TAL. Instado sem cessar a definir o objeto amado, e sofrendo com as incertezas dessa definição, o sujeito amoroso sonha com uma sabedoria que lhe faria apreender o outro tal como é, exonerado de todo adjetivo.
>
> O outro é *obstinado:* vincula-se ainda à *qualitas*. [...] *O* outro deve tornar-se a meus olhos livre de toda atribuição; quanto mais o designar, menos o direi. [...] *Tal,* dirá o amante: *você é assim, precisamente assim.*
> (BARTHES, 2003, p.325-326 – grifos do autor)

O que me permite ver o outro? Afinal, o outro significa um estado transitório dado pelas relações que se estabelecem entre meu corpo e o que está em contato com ele em um contexto específico. Nesse caso, o outro, torna-se um algo contextual.
Hoje percebo Verde Gaia. Ele é o outro. Eu o vejo em meu corpo. Ele é o outro que se instala nas fissuras daquilo que é excesso em mim. Aprendi a encontrá-lo em movimentos ligeiros. Em poses determinadas e em uma voz empostada e melosa que não é minha. Interessante isso de o outro que vejo agora ser um palhaço que me habita. Sendo assim, poderia eu ver esses outros estados que me constituem e me fazem agir de tal ou qual maneira com outros estados além do palhaço? O professor é um outro? Como o vejo? Interessante pensar nisso...
Sinto o professor em meu corpo. Seus gestos formais, seu andar mais contido e sua palavra talvez um tanto excessivamente prescritiva. A voz do professor é didática. Quer ser entendida em sua linha melódica e em seus sentidos mais ínfimos. É uma voz já saturada de sentido. Não deixa espaço para desvios, descaminhos. É a voz da definição. Que outro sou eu e o que de fato me constitui? Às vezes me assombro com a possibilidade de ir retirando camadas e mais camadas até o limite em que não sobre mais nada. O que viria na sequência?

270813 – 00:10h

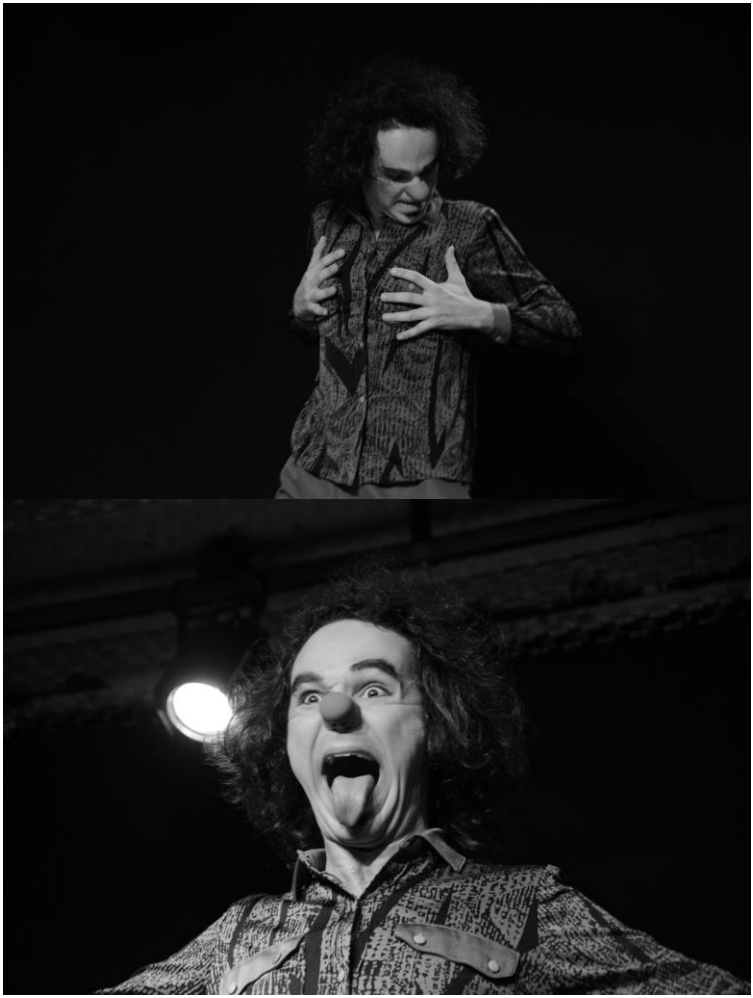


Figura-instante 25 – Descobrir-se pelo olhar

viii. Grande confusão

Aos poucos passei a perceber que Verde Gaia Filho não era somente uma ideia, mas que ele de fato relacionava-se comigo. Eu via em suas contradições sustentáveis as minhas próprias limitações e dificuldades em relação a ser biólogo e ensinar a biologia. Verde Gaia era a expressão de minha fragilidade e resistência em relação ao retorno para o ensino da biologia. Nunca me senti confortável com esse outro: ser biólogo. Sempre tentei encontrar-me na biologia, em alguma de suas variadas áreas. Experimentei laboratórios botânicos, fisiológicos, zoológicos, trabalhos em campo, mas nunca encontrei algo que me motivasse a continuar. A biologia, para mim, foi passagem e definiu mais uma conduta e postura em relação ao mundo do que uma profissão de fato. Foi, portanto, com dificuldade que retornei a ela quando me tornei professor de biologia do IFSC. Embora o fato de ser professor seja uma motivação, ensinar biologia traz também uma tensão e preocupação em novamente lidar com esse outro: sou biólogo? Ao retornar à biologia para ensiná-la, percebo que não mais pertenço a ela – e talvez nunca tenha de fato pertencido. Faltam-me vivências, sinto-me desconfortável com as aulas práticas – os protocolos me escapam -, os conceitos são às vezes obscuros. Meu olhar para a biologia é vazio de certezas. Torno-me uma grande confusão e abraço-me a Mia Couto (2011, p.56) que também vive nesse espaço – enquanto escritor não pertence à biologia, mas *con-funde* sua biologia pela escrita literária.

> A verdade é que para mim não existe conflito. Pelo contrário, hoje não sei como poderia ser escritor caso eu não fosse biólogo. E vice-versa. Nenhuma das actividades me basta. O que me alimenta é o diálogo, a intersecção entre os dois saberes. O que me dá prazer é percorrer como um equilibrista essa linha de fronteira entre pensamento e sensibilidade, entre inteligência e intuição, entre poesia e saber científico.

Justamente na *con-fusão* dos caminhos errantes e dificuldades em meio a esse ser biólogo e artista, renasci, equilibrando-me em Verde Gaia Filho. Assim como ele, também eu sou paradoxo e limitação.

Passei a perceber nele outra forma de lidar com minha dificuldade. Ao invés de tentar esconder essa condição, assumi-la. Entregar-me a ela com paixão e verdade. *Camaleando-me*. Vejo-me misturando-me à Verde Gaia da mesma forma que o menino mistura-se à árvore no conto *O embondeiro que sonhava pássaros* de Mia Couto (2013, p.71):

> O menino desatara um sonho: seus cabelos se figuravam pequenitas folhas, pernas e braços se madeiravam. Os dedos, lenhosos, minhocavam a terra. O menino transitava de reino: arvorejado, em estado de consentida impossibilidade. E do sonâmbulo embondeiro subiam as mãos do passarinheiro. Tocavam as flores, as corolas se envolucravam: nasciam espantosos pássaros e soltavam-se, petalados, sobre a crista das chamas.

Ser tudo ao mesmo tempo

> DEPENDÊNCIA. Figura na qual a opinião vê a condição mesma do sujeito amoroso, submetido ao objeto amado.
>
> Se assumo minha dependência, é porque ela é para mim um meio de *significar* minha demanda: no campo amoroso, a futilidade não é uma "fraqueza" ou um "ridículo": é um signo forte: quanto mais fútil, mais significa e mais se afirma como força.
> (BARTHES, 2003, p.115-116 – grifos do autor)

A ansiedade começa a aumentar... Hoje divulguei para as pessoas a apresentação do espetáculo do Verde Gaia... Ainda não sei o que ele pensa sobre isso, mas imagino que esteja gostando, pois no ensaio, hoje, ele estava muito intenso. Seu corpo, sua percepção e escuta eram extremamente presentes. Eu o percebi animado. Mas também começo a pensar nos outros que compartilharão conosco as apresentações. Como meus alunos e colegas verão Verde Gaia? Percebo toda a ambiguidade que envolve corpos, relações, papéis sociais, máscaras, professor, ator, palhaço, alunos, outros professores... Em UM ESPAÇO. O espaço cênico que invade o espaço escolar... Como Verde Gaia se sentirá nessa situação? Eu acho que ele vai saber lidar facilmente com tudo... Percebo em seu corpo. Já sinto que quando estamos juntos, embora intenso e presente, ele está sereno. Respira e percebe o que faz. Estou ansioso, tenho medo e receio de não saber lidar com toda essa ambiguidade quando ela se apresentar. Embora tudo isso me constitua, acho que nunca o foi de uma forma tão intensa. Sou professor... Palhaço... Improvisador... Em espaços diferentes, momentos diferentes. Pouco de cada um se mistura frequentemente, eu acho (?). Mas e agora? Ser tudo ao mesmo tempo. Verde Gaia, espero que você esteja bem com isso. Vamos juntos e que nossa a(tua)ção seja nossa.

170913 – 22:46h

ix. O sintoma do fracasso

Talvez uma das coisas mais importantes que aquele primeiro fracasso me havia ensinado era a ter paciência. Sempre tive (e ainda tenho!) muita dificuldade em controlar minha ansiedade e diversas vezes ela já se sobrepôs ao meu desejo, criando situações indesejadas. Nisso eu sinto ressoar o texto Barthesiano que já uma vez improvisei: "simultaneamente desejo e necessito. O desejo se esfacela na necessidade" (BARTHES, 2003, p.39). A ansiedade, para mim, é a necessidade que ainda não consigo compreender e, não raro, meu desejo esfacela-se e desaparece em meio a ela. Meu primeiro fracasso com o palhaço foi uma situação como essa. Ao entrar em cena antes da indicação do cajado batendo no chão, a ansiedade apossava-se de meu corpo e levava-o sem que eu sequer percebesse. Depois do fracasso, passei a atentar mais para o que fazia, mesmo quando inebriado pela ansiedade eu tentava manter-me presente. Esse foi justamente o primeiro sintoma que aquele contágio pelo palhaço me trouxe: **estar no presente**. Como já mencionei, o tempo de incubação havia sido grande e eu só percebi que sofria desse sintoma quando já fazia o curso de comédia para atores e não atores, onde também realizávamos a fatídica saída detrás da cortina vermelha. Mas ao olhar para o passado daquela primeira experiência era óbvia a relação entre aquele fracasso e minha ansiedade. Eu não estava no presente. Meu corpo simplesmente arrastava-se levado pela minha ansiosa necessidade de criar algo, corresponder, ter sucesso. Nessa lembrança, escuto Ariane Mnouchkine sussurrar-me em meio à todas aquelas estranhas experiências com Jacques Lecoq, Viola Spolin:

> "você está tão apressado que explica em vez de viver. [...] Você não se apropriou do tempo para atuar, para fazer o percurso, para mostrar a raiva. Você não está no *presente*. Você já está aqui e não vejo o seu percurso. Quero saber onde está o seu

> percurso antes de você atingir o objetivo" (FÉRAL, 2010, p.63 – grifo da autora).

Foi um aprendizado difícil, mas fundamental. Aos poucos fui deixando aquele sintoma tomar conta de mim. Eu respirava antes de iniciar uma cena. Sentia o que meu corpo estava pedindo. Tentava habitar as sensações e guiar-me por elas, mais do que pela necessidade projetada de criar algo definitivo. Hoje já consigo perceber que essa é uma das razões pelas quais a improvisação teatral e o palhaço me cativa tanto. O sintoma de estar no presente proporcionado pelo palhaço e também pela improvisação teatral faz com que eu consiga controlar minha constante ansiedade. A necessidade de estar no presente permite-me habitar um espaço aconchegante que dificilmente consigo ter no cotidiano, quando sou sempre movido por essa característica necessidade ansiosa. Meu corpo age diferente, sinto-o mais percepiente. Sinto as coisas com mais plenitude. É como se me congregasse com o mundo, pudesse percebê-lo e senti-lo com muito mais amplidão. Uma sensação muito prazerosa cuja descrição encontro com Merleau-Ponty (2006, p.285):

> O sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela; é uma potência que co-nasce em um certo meio de existência ou se sincroniza a ele. As relações entre aquele que sente e o sensível são comparáveis às relações entre o dormidor e seu sono: o sono vem quando uma certa atitude voluntária repentinamente recebe do exterior a confirmação que ela esperava.

Esse entendimento me havia trazido também uma confiança que desde o fracasso estava enfraquecida. Já começava a perceber a necessidade de voltar a arriscar-me como condição primeira de aproximar-me mais do palhaço, algo que também era fundamental na improvisação teatral. E com o risco, lembro-me de Hans Schnier, protagonista do livro *Pontos de Vista de um palhaço* de Heinrich Böll. Hans é um personagem irreverente prestes a vender sua alma de

palhaço profissional para poder manter sua condição errante. Persistente e soltando verdades que doem, ele renega sua família da alta burguesia e parte na busca um tanto quixotesca do amor de sua vida. Em determinado momento dessa busca que não é livre de perdas, sofrimentos e de um intenso humanismo crítico, ele diz: "Aceito as coisas como vêm, nem a sarjeta eu descarto" (BÖLL, 2008, p.47). Assim como Hans, embora ainda não tão convictamente, eu começava a desejar o risco e aceitar todas as condições na busca pelo palhaço. Eu havia entendido que se eu desejava saber até onde o palhaço me levaria, eu deveria arriscar-me, entregar-me plenamente àquela situação frágil da dificuldade, do fracasso e da perda, pois aos poucos eu entendia que o palhaço era feito daquela matéria. Ele não era feito de sucessos, de entendimentos e de imagens perfeitas. O palhaço abraça-se ao risco. Ele é paradoxalmente, uma base frágil, que pode não sustentar seu peso. Porém, na mesma medida em que é frágil, é esta fragilidade que potencializa sua ação. O risco de o palhaço não acontecer é grande, como eu já havia entendido em minha própria experiência. Para acontecer palhaço é necessário colocar-se em risco. Não basta colocar um nariz vermelho no rosto e pintar-se de bobeira, como os homens que vendiam balões no Parque Barigui. É necessário sair de um espaço seguro em que tem domínio da situação, que se sabe como agir e permitir perder-se e confundir-se. Não saber. A sutileza que faz as pessoas amarem o palhaço relaciona-se muito a quanto ele improvisa e arrisca-se. O quanto ele deixa de lado suas certezas, suas significações já estabelecidas e deixa-se levar pelo inesperado, pelo acaso. Este despojar-se não significa que ele deva abandonar-se, mas sim estar disposto a expor-se, a trazer suas fragilidades, seu ridículo, suas deficiências e brincar com isso.

Embora eu ainda não tivesse realmente entendido o palhaço e aquela minha primeira experiência, eu era tomado por mais um sintoma: **o risco**. Entregue assim a essa condição que me impunha deliciosamente o desejo de arriscar-me, resolvi novamente investir no palhaço. Eu ainda não estava pronto para uma nova oficina ou experiência formal em que seria solicitado e colocar-me de maneira certeira frente às minhas dificuldades e medos, mas juntamente com a atriz, parceira e amiga Camila Jorge, que também estava na busca pelo palhaço, decidi realizar algumas despretensiosas "saídas de

palhaço". Assumimos que a rua era um interessante local para a experimentação e arriscamo-nos. Escolhemos o domingo pela manhã, durante a tradicional "Feira do Largo da Ordem[49]". Justamente por ser uma feira, com um grande fluxo de pessoas a princípio disponíveis para brincar, várias barracas com várias possibilidades de jogos e propostas para os palhaços. Decidimos também trabalhar em dupla, pois isso facilitaria muito nossa relação com os jogos e com o palhaço, nutriríamos um no outro, com os outros e com nossos palhaços. Esta experiência foi muito intensa e extremamente significativa em minha história com o palhaço. Aprendemos muito naquela troca com as pessoas. Muitas vezes não precisávamos fazer nada, as próprias pessoas nos entregavam as propostas de jogo para que brincássemos com elas. Simplesmente precisávamos estar no presente, sentir nosso corpo e perceber o mundo múltiplo e vibrante que compartilhávamos. Como Merleau-Ponty (2006, p.473) novamente me faz lembrar:

> Na realidade, outrem não está cercado em minha perspectiva sobre o mundo porque esta mesma perspectiva não tem limites definidos, porque ela escorrega espontaneamente na perspectiva de outrem e porque elas são ambas recolhidas em um só mundo do qual participamos todos enquanto sujeitos anônimos da percepção.

Eram deliciosas manhãs de domingo e, sutilmente, eu era cada vez mais tomado pelo palhaço. Alguns encontros e jogos ainda se apresentam vivos em minha memória através de meu corpo. Por exemplo, suspiro ao relembrar dos jogos com a barraca que vendia suspiros. Sempre que nossos palhaços passavam em frente à barraca, eram recebidos com um sorriso pelo feirante que generosamente

---

[49] A Feira acontece no Largo da Ordem, centro histórico de Curitiba, aos domingos, das nove da manhã às duas da tarde. Suas primeiras edições ocorreram em 1973 sendo organizadas por comunidades hippies que expunham e vendiam seus artesanatos. Hoje, a feira recebe a cada domingo uma média de 15 mil pessoas que percorrem o local e além do artesanato existem exposições de automóveis antigos, almoço em diversas barracas, venda de objetos de decoração, pinturas, bolsas, bijuterias, lembranças da cidade, roupas entre outros produtos, como livros e revistas antigas, antiguidades e muito mais – http://feiralargodaordem.com.br.

lhes oferecia pequenos suspiros. Sempre aceitávamos (o jogo e os suspiros) e, após derreter os pequeninos e deliciosos suspiros em nossa boca, envolvíamos as pessoas que passavam em frente à barraca dizendo que aqueles suspiros eram realmente eficazes, pois havíamos acabado de comê-los e eles já estavam fazendo efeito. Nisso nossos palhaços engatavam um longo e delicioso suspiro que se propagava por todo o corpo. Esse singelo jogo resultou na escrita de um simples haicai:

Um palhaço passeia pela feira.
A barraca que vende suspiros
Suspiro passeia pelo palhaço.

Outro encontro delicioso era na barraca dos japoneses que vendiam pesos de porta. Eram pequenos pesos costurados em tecido, recheados de algo pesado, em formato de sofás, galinhas, gatos, etc. Esses também eram feirantes que sempre recebiam nossos palhaços com um sorriso acolhedor. O jogo ficava muito interessante quando havia pais passeando com seus filhos perto da barraca. Nossos palhaços tinham muita dificuldade em levantar os pequenos pesos. Escolhíamos um deles e então cada um de nós segurava em dos lados do pequeno peso e com esforço absurdo retirava ele da bancada e colocava no chão em frente à barraca. Nisso já estávamos cansados e ofegantes. Os pais e os feirantes japoneses nos olhavam com um sorriso gostoso nos olhos e lábios e as crianças olhavam atônitas e sérias, sentindo que os palhaços realmente estavam exaustos e cansados. Era comum, após nossa demonstração de sofrimento, algumas das crianças demonstrarem sua cordialidade e nos ajudarem na cansativa missão de recolocar os pesos no stand da barraca. Elas simplesmente levantavam os pequenos pesos sem esforço nem ajuda de ninguém e sentiam-se orgulhosas de seus feitos. Nossos palhaços olhavam deslumbrados para aquelas demonstrações de força, e não entendiam como era possível uma pessoinha tão pequena conseguir um feito daqueles. Esses eram pequenos jogos que adorávamos fazer e repetir a cada semana.

Assim, eles passaram a constituir pequenas gagues[50] de nossos palhaços. Todos os domingos nossos palhaços visitavam a barraca do suspiro e dos japoneses.

Ao descrever esses jogos e relembrar as relações que estabelecíamos com as crianças, percebo que nossos palhaços são como elas. Nossa relação com o mundo, nossas descobertas daquela multiplicidade de formas, possibilidades, cores e relações na feira era a mesma da criança. Merleau-Ponty (2006, p.475) sugere que

> a criança vive em um mundo que ela acredita imediatamente acessível a todos aqueles que a circundam, ela não tem nenhuma consciência de si mesma, nem tampouco dos outros, como subjetividades privadas, ela não suspeita que nós todos e ela mesma estejamos limitados a um certo ponto de vista sobre o mundo. É por isso que ela não submete à crítica nem seus pensamentos, nos quais crê na medida em que eles se apresentam e sem procurar liga-los, nem nossas falas. Ela não tem a ciência dos pontos de vista. Para ela, os homens são cabeças vazias dirigidas a um mundo único, um mundo evidente em que tudo se passa, mesmo os sonhos que, ela acredita, estão no quarto, mesmo o pensamento, já que ele não é distinguido das falas. Para elas, os outros são olhares que inspecionam as coisas, eles têm uma existência quase material, a ponto de uma criança se perguntar como os olhares não se quebram ao se cruzarem.

O palhaço relaciona-se com o mundo como uma criança. Ele se constitui pelo devir-criança. Para ele, assim como para a criança, o problema do outro não existe. Não existe diferenciação entre o que eu e o outro percebemos. Assim, ele consegue envolver-se com o mundo e com o que lhe é sugerido enquanto proposta a relacionar-se, com uma intensidade existencial. Uma entrega absoluta. E, junto a Mia Couto que me diz que:

---

[50] As gagues, ou *gag's* do inglês, são tiradas curtas. Ou seja, uma piada ou um gesto que não pressupõe um entendimento anterior para ser engraçada (POSSOLO, 2009).

> a infância não é um tempo, não é uma idade, uma coleção de memórias. A infância é quando ainda não é demasiado tarde. É quando estamos disponíveis para nos surpreendermos, para nos deixarmos encantar. Quase tudo se adquire nesse tempo em que aprendemos o próprio sentimento do Tempo.

percebo-me nessa descoberta vivencial contagiado integralmente por mais esses sintomas que constituem o palhaço e agem em conjunto: **a ingenuidade, a entrega, o devir-criança**. O palhaço não questiona, ele age. Ele não tem posicionamentos definitivos, vontades cristalizadas, escolhas condicionadas. Ele é a inteireza do instante que está no presente e entrega-se, plenamente, ao que se passa na experiência vivida. Ele é, plenamente, no exato instante em que vivencia sua ação. Acontecimento. Por isso o
aproxima-se do devir-criança. Uma singularidade plena de potência e intensidade. Pois ele não propaga preconceitos, verdades definitivas, comportamentos moralizados. Sendo a completa inépcia, ele está, simultaneamente, além e aquém de todas as limitações que vamos acumulando em nossas existências pautadas pela necessidade contínua de acertar, ter sucesso, posicionar-se convictamente, ser coerente, corresponder, etc. Isso faz com que o palhaço esteja continuamente desterritorializando-se pelo devir-criança. Para Jódar e Gómez (2002, p. 35), o

> Devir-criança é entrar em uma zona de vizinhança e indiscemibilidade na qual não seja possível distinguir-se de *uma* criança. Ora, esse "uma" criança não é, de nenhum modo, uma generalidade. Trata-se de uma singularidade em sua expressão mais elevada.

Devir-criança intenso. Pleno: Das potências do fora. Do desejo saboreado à exaustão. Da animalidade. Da experiência intensiva do real. Da inquietude e da afirmação da vida. Da ocupação cartográfica do espaço. Da linguagem menor que faz vibrar a língua. Da vitalidade constitutiva.
É esse devir-intenso e potente que orienta a ação do palhaço.

Pausar meus devaneios

> SAÍDAS. Engodos, de soluções, quaisquer que sejam, que proporcionam ao sujeito amoroso [...], um repouso passageiro; manipulação fantasmática das possíveis saídas para a crise amorosa.
>
> *Imaginando* uma solução extrema [...],produzo uma ficção, torno-me artista, faço um quadro, pinto minha saída [...]. A *arte* da catástrofe me apazigua. (BARTHES, 2003, p. 295-296 – grifos do autor)

Uma pausa. Começo por uma pausa solene. Respiro. Sinto meu corpo pulsar um ritmo intenso. Quente. Enfim ajo. Uma pausa de alguns dias parece ser interessante para alguns movimentos e ações suscitarem entendimentos ao colorido corpo do palhaço. Verde Gaia sentia saudades. Há uma semana ele estava quieto e solitário em mim e hoje retornou. Mostrou-me que o tempo age inequívoco, embora o silêncio e a pausa permaneçam. Verde Gaia é tão generoso... Escuta nossas dificuldades, sente nossos medos e nos permite ser.

Hoje eu não fui até o fim. Perdi a potência em meio a uma pausa e abandonei Verde Gaia. Encerrei o ensaio antes e agora percebo como ele entende isso em mim.

Aprender a entender o tempo e o limite das coisas. Eis o que ele nos diz em seu passo trôpego antes de sair caminhando de costas pra dentro de mim. Um passo firme, decidido e generoso. Eu fiquei sentindo que ele me é. Obrigado Verde Gaia. Por conciliar-me comigo. Pausar meus devaneios e enternecer minhas vontades. Sei que me encorajo contigo e isso me movimenta. Quero ser-te. Ensinas-me? O que fazemos na cena da conexão com mamãe Gaia? Temos que criar isso juntos. Talvez seja o momento para uma pausa. Uma respiração e um movimento sagrado. De união e integração verdadeira. Um totem. Ser totem e totalizarmo-nos com Gaia mãe. Sermos um com ela e conosco em conjunta ação. Em conjunção. Ser.

260813 – 22:50h

> Um palhaço é um ser estranho que bota a mão no fogo, que põe a cabeça na guilhotina e que se expõe nu em sua tolice e estupidez. [...] Palhaço quando faz discurso fala besteira. Palhaço erra. Palhaço não fala sério. Palhaço não pode vir com legendas explicativas, senão acaba a graça, acaba a palhaçada (CASTRO, 2005, p. 256).

> Não precisamos e nem conseguimos entender tudo racionalmente. Não precisamos entender para poder fazer. Temos que nos permitir, agir. É lindo quando até mesmo os palhaços não entendem nada, se olham – um ao outro – perdidos, para saber se o outro entendeu (SILVEIRA, 2010a).

O palhaço não tem rótulos, ele não é necessariamente 'puro', anjo ou demônio, masculino ou feminino [...]; não podemos querer enquadrar o palhaço. Ele tem a mesma capacidade de ser e se transformar que a criança possui sem, no entanto, ser infantilóide. Ele é tudo e nada. O tudo, que num momento de pausa para o olhar o público [...], vira nada (PUCETTI, 2009, p.121).

> Palhaços são patéticos e mesmo assim são amados. Só precisam não saber, ser idiotas. Isso já é o melhor que eles têm pra oferecer e o necessário para serem amados. Palhaços dão e recebem carinho legítimo, não é condicionado a nada, nem sequer ao conhecer-se, não se precisa conhecer aquele que vive o palhaço para amá-lo e ele te ama legitimamente também. É o que se tem para dar e TE AMO! Apenas por isso (SILVEIRA, 2010b).

Se ele é feliz, a felicidade acontece plenamente em todo seu corpo. Vaza-lhe pelos olhos. Explode por todos seus poros.

Enfim, o palhaço, enquanto existe, sempre é, inacabado com o mundo que experiencia. Ele professa uma lógica única a cada momento. Portanto, é sempre descoberta inédita. Era essa descoberta inédita que tentávamos, com bastante dificuldade, encontrar todos os domingos na Feira do Largo da Ordem através daqueles jogos improvisados compartilhados com desconhecidos. Na maioria das vezes fracassávamos. Sabíamos que nosso olhar para os jogos e propostas que executávamos já era condicionado por um

entendimento e uma definição sobre o mundo. Isso nos conduzia para uma ação que até poderia ser engraçada, mas que não era legítima. Pois o palhaço não é necessariamente engraçado em sua ação. A graça do palhaço reside muito mais na ingenuidade, verdade e legitimidade com que ele executa suas ações e entrega-se ao devir-criança do que no fato de ele tentar executar uma ação de forma engraçada. Aos poucos fui aprendendo a entender esse fracasso de uma maneira diferente. Não mais como a ausência do sucesso, mas sim como a incapacidade de vivenciar uma relação com o mundo e com a existência, nova, inesperada e ingênua. Foi então que o sintoma do **fracasso** pode expressar-se com todo seu vigor, pois entendi que fracassar no palhaço não significa a mesma coisa que fracassar na lógica a que estamos acostumados. No caso do palhaço, fracassar significa não conseguir ver o fracasso como apenas mais uma possibilidade possível e aceitável. Nas poucas vezes em que conseguíamos acessar esse espaço, que transcende o fracasso, o sucesso e qualquer outro entendimento ou definição e simplesmente vivencia o presente plenamente, tínhamos a experiência de um prazer delicioso. Potencializador e mágico. Uma energia que invade o corpo e mobiliza-o inteiro. Isso acontecia poucas vezes, mas quando acontecia, era incrível, pois nesses momentos tínhamos verdadeiramente a experiência de encontrar nossos palhaços.

x. Misteriosos paradoxos

Escrever sobre Verde Gaia Filho é uma experiência intensa, pois é a escritura que engendra a descrição de algo que sou eu, embora não o seja completamente. Descrevo minha própria percepção, as memórias de meu corpo, mas, ao mesmo tempo, também descrevo algo que me é extrínseco, pois se constitui enquanto esse outro que me habita. Como se descreve essa ambiguidade e qual sua escritura?
Merleau-Ponty me dá uma pista, discutindo sobre a experiência do outro pela relação entre o vivido e o gesto na expressão dramática. Ele me diz que quando o ator tem suas primeiras relações com um manuscrito do texto teatral, essa relação não é unicamente intelectual, mas apresenta um duplo aspecto, uma ambiguidade. Ela

é intelectual e corporal, no sentido que envolve o vivido do ator. Um comediante, por exemplo, ao encontrar certa situação no texto que vai interpretar, precisa emprestar seus vividos àquela situação imaginária do texto. Ou seja, a emoção imaginária (presente no texto) é substituída pelos vividos do ator, através de seu corpo. Porém, Merleau-Ponty enfatiza que essa situação imaginária não se torna nunca equivalente a uma situação real e vivida. Dessa forma, "um ator não é nem uma inteligência, nem uma sensibilidade, mas alguém capaz de se irrealizar num papel" (MERLEAU-PONTY, 1990, p.308).

Porém, percebo também que Verde Gaia Filho não é um personagem que simplesmente interpreto enquanto ator. Ele não existe em um texto, não está definido primeiramente em uma situação imaginária. Ele é uma conduta que faz parte de mim, antes de existir no imaginário de um texto. Isso eu posso afirmar, o palhaço não é um personagem. Não compartilha das mesmas leis do teatro, não existe fora do , pois é feito de seus próprios pedaços, dores, medos e fragilidades. Eis que me lembro de dois trechos de grandes artistas-palhaços em que essa afirmação está explícita. Primeiro em Henry Miller, grande escritor americano que em meio a duras críticas e retaliações por várias obras consideradas obscenas e degradadas, escreve o belíssimo *O sorriso ao pé da escada*, onde apresenta Augusto, o palhaço. Palhaço que sempre o atraiu e que muitos amigos o consideravam. Eis que em determinado momento da história, Augusto nos diz:

> Ser você mesmo, apenas você mesmo, é uma grande coisa. E como é que se faz isso, como é que isso acontece? Ah, esse é o mais difícil de todos os truques. É difícil justamente porque não exige nenhum esforço. Você não tenta ser uma coisa ou outra, nem grande nem pequeno, nem inteligente nem desajeitado... Está compreendendo? Você age de acordo com o momento. *Bien entendu*, faz as coisas com boa vontade. Porque não existe nada sem importância. Nada (MILLER, 1979 p.25).

Somos, ainda, um só?

> IMPORTUNOS. Sentimento difuso de ciúme que se apodera do sujeito amoroso quando este vê o interesse do ser amado captado e desviado por pessoas, objetos ou ocupações que agem a seus olhos como rivais secundários.
>
> O mundo é precisamente isto: *uma imposição de partilha*. O mundo (o mundano) é meu rival. Sou constantemente molestado por Importunos. [...] É importuno tudo o que arranha fugitivamente a relação dual, altera a cumplicidade.
> (BARTHES, 2003, p.215-216 – grifos do autor)

Hoje eu tive medo... Ensaio diferente, já no auditório onde iremos nos apresentar. Como o espaço muda a relação que estabelecemos com o espetáculo, com o corpo, com o tempo... Nosso corpo incomodou-se. O palhaco não esteve conosco da mesma forma. Além disso, outra diferença: fomos, pela primeira vez após essa retomada, observados. Havia um outro no ensaio. Aquele que irá operar a luz. Ele inseria-se no espaço de atuação que antes era somente nosso. Íntimo: Verde Gaia, a música e nossos movimentos no corpo. Lembramo-nos, nesse momento, que existem (existirão) outros. E algo mudou...

Um peso passou a crescer na presença desses outros outros. Eles ainda não compartilham de nosso corpo, de nosso espaço íntimo e de nossas vidas... São outros que observam com o desejo e intenção de mergulhar junto, mas... E se? E se não conseguirmos? Se nosso corpo, nossa voz, nossa ação e nossa presença não forem suficientemente fortes? Verde, você ficará conosco? Não nos abandona? Sinto-me cansado... O peso da responsabilidade que insiste em escorrer pelos espaços e momentos da minha vida vem agora avolumar-se em meu corpo... Um ensaio... Um dia... O auditório... Luz. A voz que não agrada, o corpo que se torna frágil, a verdade que não sai... Falta uma semana... Verde? Você está aqui? Somos, ainda, um só?

180913 – 22:03h

Depois é Marcio Libar, ao final de sua autobiografia palhacesca que afirma convictamente:

> De certa forma, a técnica do palhaço se aproxima mais do sentido de "estar" (estado de alma) do que propriamente do sentido de "ser" (personagem). O palhaço não representa, não interpreta; ele brinca, joga, atua. Ele simplesmente é vivo e inteiro no tempo presente. E o difícil nesse mundo é justamente ser quem se é (LIBAR, 2008, p.203).

Percebo Verde Gaia Filho dessa forma, como sendo *eu mesmo*. Porém, na mesma medida em que ele se constitui enquanto *eu mesmo*, ele também é um *outro eu mesmo*. Não como um papel que represento, mas sim como uma camada daquilo que me constitui, que se explicita. Sua lógica é diferente da minha, sua maneira de ver o mundo, de perceber os outros também é diferente embora sejamos, ainda, um só. Nesse encontro confuso e ambíguo sinto mais uma vez Merleau-Ponty aproximar-me de mim. Dessa vez ele sussurra-me algo que me permite perceber Verde Gaia Filho exatamente dessa maneira:

> A experiência do outro é sempre a de uma réplica de mim, de uma réplica minha. A solução deve ser buscada no campo dessa estranha filiação que faz do outro, para sempre, meu segundo, mesmo quando o prefiro a mim e sacrifico-me a ele. É no mais íntimo de mim que se produz a estranha articulação com o outro; o mistério de um outro não é senão o mistério de mim mesmo. Que um segundo espectador do mundo possa nascer de mim, é algo que não se exclui; ao contrário, isso se torna possível por mim mesmo, se pelo menos reconheço meus próprios paradoxos (MERLEAU-PONTY, 2012, p.221).

Reconhecer os mistérios de meus próprios paradoxos. É exatamente essa a possibilidade que desde o início, no primeiro fracasso, o palhaço me trouxe e justamente por isso ele sempre foi – e continua sendo – essa experiência tão arrebatadora e violenta, como a túnica

de Nesso[51], apropriando-me da relação que Merleau-Ponty (2012, p.224) estabelece. Verde Gaia Filho somente tornou essa experiência ainda mais intensa, pois me lançou direta e violentamente no paradoxo que engendra e congrega as dimensões que movimento aqui: ser professor, ser ator, ser biólogo e ser palhaço. Nele estão presentes, de forma visceral, todos esses outros que me compõem. Nele consigo habitar essa multiplicidade (des)harmônica que cotidianamente permanece apagada e escondida, nos (des)pedaços que me constituem. (Des)pedaços silenciosos que muitas vezes não conseguem conviver em harmonia nos espaços em que necessito estar, mas que ainda assim estão marcados em meu corpo, em cada um dos entres que me constituem e vez ou outra emergem através dos encontros inusitados em uma ou outra situação cotidiana. Em Verde Gaia Filho todos esses (des)pedaços estão vivos e vibrantes, pois não necessito arrancar nenhum deles, já que enquanto palhaço, ele pertence e é aceito justamente por aceitar suas limitações, seus fracassos, suas contradições e banalidades e agir tendo-as por base. Verde Gaia Filho liberta-me da túnica de Nesso, permite-me ser todos esses outros ao mesmo tempo. Com ele não preciso sofrer a dor de ter nenhum de meus (des)pedaços arrancados para pertencer e poder agir. Simplesmente sou. Somos.

---

[51] A túnica de Nesso refere-se a uma situação vivida pelo personagem mitológico Hércules junto à Dejanira, sua esposa. Conta-se que Hércules matou com uma flecha envenenada o centauro Nesso, que tentara violentar Dejanira fingindo ajudá-la na travessia de um rio com forte correnteza. Porém, antes de morrer e centauro disse à Dejanira que seu sangue era um poderoso filtro amoroso e aconselhou-a a guardar um pouco e, caso algum dia Hércules se interessasse por outra mulher, ela deveria impregnar uma túnica com aquele sangue e mandar Hércules vesti-la.

Algum tempo depois Hércules lembrou-se de cobrar uma promessa do Rei Euritos e buscou a princesa Iole pretendendo casá-la com seu filho, Hilo. Porém, Dejanira imaginou que o marido queria substituí-la pela jovem e, lembrando-se das recomendações do centauro Nesso, Dejanira deu a Hércules uma túnica impregnada com o sangue do centauro. Ao vestir a túnica, Hércules foi tomado de uma grande agonia, pois o veneno das flechas que ele usara para matar o centauro impregnara-lhe e ao tentar retirar a túnica, saíam pedaços inteiros da pele junto com o tecido. Após esse episódio Hércules, sentindo que iria morrer, pediu que lhe fizessem uma pira onde seu corpo foi colocado. Adaptado e disponível em: http://eventosmitologiagrega.blogspot.com.br/2012/04/dejanira-remorso-e-o-sentimento-de.html

Figura-instante 26 – (des)pedaços vivos e vibrantes

xi. Palhaço inacabado

Aquelas saídas de palhaço na feira do Largo da Ordem me trouxeram a convicção de que o aprendizado e o exercício sobre o palhaço nunca tem fim. Não há como dizer-se que um palhaço está definitivamente pronto, pois o que mais o caracteriza é justamente o fluxo de instantes, ou os vividos que, continuamente, se sobrepõem. Desde que o palhaço constitui-se não como um personagem, mas sim como a expressão das características da própria pessoa que o vivencia, quando ela consegue estar no presente, enfatizar e jogar com suas fragilidades, seus medos, suas incompreensões e arriscar-se, através da junção de todas elas pelo corpo, ele não pode estar pronto para quem quer que seja. Ele se faz no exato momento em que se abre aos acontecimentos e é definido pela maneira de relacionar-se com o presente. Dessa forma, o palhaço não pode

estar pronto nunca. É certo que, ao se constituir pela própria pessoa, ele traz certas marcas, certos comportamentos assentados nos vividos dessa pessoa, mas o palhaço precisa sempre transcender as limitações que essas marcas e comportamentos poderiam impor-lhe e fundar, a partir disso, outra relação espontânea e aberta com as situações que experencia. Merleau-Ponty (2006, p.573) se refere a isso quando discute a temporalidade dizendo que

> nós não somos temporais porque somos espontâneos e porque, enquanto consciências, nos afastamos de nós mesmos, mas ao contrário o tempo é o fundamento e a medida de nossa espontaneidade, a potência de ir além e de "niilizar" que nos habita, que nós mesmos somos, ela mesma nos é dada com a temporalidade e com a vida.

Esse era outro grande sintoma que naquele contágio com o palhaço me havia trazido. Ele havia demorado em desenvolver-se, mas agora era evidente. Eu percebia a **condição inacabada do palhaço**. Passei a entender que eu nunca poderia entender o palhaço como algo pronto, considerá-lo algo já aprendido, agir em relação a ele com uma atitude cotidiana e despreocupada, como eu agia em relação a algumas outras dimensões da minha vida. Eu sempre agiria em relação a ele com respeito e com a certeza de que sempre aprenderia algo de novo. Essa nova atitude permitiu-me voltar a frequentar outros cursos de palhaço que eu já sabia que poderiam me fazer sofrer, ao colocarem-me exposto frente às minhas dificuldades e fragilidades, mas que também e, justamente por isso, me fariam reconhecer e encontrar outras dimensões minhas. Outros (des)pedaços desconhecidos. Alguns sequer imaginados.

Foi assim que entre 2009 e 2013 tive a oportunidade de conhecer grandes mestres que me ensinaram muito, especialmente sobre mim mesmo. Em consequência sobre o palhaço e, mais amplamente, sobre a arte de atuar. Dentre eles posso destacar os encontros com Alain Vigneau[52], grande palhaço e Gestalt-terapeuta francês que faz um belo e intenso trabalho de formação em palhaço aliado a

[52] Mais informações disponíveis em: http://www.lastravagante.com.

elementos da Gestalt-terapia, principalmente aqueles referentes ao corpo no aqui-agora. Alain diz que a Gestalt trabalha com o aqui-agora e o palhaço é, também, feito do aqui-agora. Foram três módulos do curso *O Universo do Clown*. "A Confiança", "A Escuta", "A Presença". Cada módulo enfatiza um aspecto fundamental para o palhaço, porém, ao iniciar o curso, a pergunta de Alain se direciona ao que cada um dos participantes vem buscar em relação àqueles aspectos para sua vida de forma geral. Os cursos são intensos e, embora Alain deixe claro que seu objetivo não é terapêutico, mas artístico, ele mexe com questões existenciais de cada um. Fiz várias descobertas e entendi questões importantes sobre mim durante os cursos. Algumas falas de Alain, embora não fossem direcionadas para ninguém especificamente, seguem ressonando até hoje em meu corpo, como por exemplo "*É importante não exigir-se mais do que o mundo exige de nós. Talvez não sejamos assim tão importantes.... Talvez o mundo não precise tanto de nós...*" ou por exemplo "*Precisamos nomear o que queremos tirar de nós para podermos nos divertir com leveza e prazer. Precisamos nomear nossos monstros, pois eles gostam de ficar na névoa para que não consigamos vê-los...*". Essas pequenas falas estavam diluídas pelos módulos em meio a um exercício, ou a partir da pergunta de alguém. O curso todo tem quatro módulos, mas somente três foram organizados aqui no Brasil. O terceiro, "A Presença", realizei em 2011 em Curitiba e desde então Alain ainda não retornou da Espanha onde vive, para ministrar o último módulo.

Outro belo encontro que tive a oportunidade de realizar foi com Silvana Abreu. Silvana foi uma grande Performer, Diretora, Professora e Produtora Teatral. De 2010 a 2013 ela ministrou o curso intensivo de férias, *O Ator-Performer – Dramaturgia do Desejo*. O curso era realizado durante uma semana inteira e já há alguns anos eu sentia muita vontade de realizá-lo. A proposta me encantava. A pesquisa da Dramaturgia do Desejo proposta por Silvana integra alguns dos elementos que muito me motivam em meu processo de encontro com o palhaço, a improvisação e certamente também com a educação.

Capital ridículo: eu

> PLENITUDE. O sujeito coloca, com obstinação, o voto e a possibilidade de uma satisfação plena do desejo implicado na relação amorosa e de uma felicidade sem falhas, e como que eterna, dessa relação: imagem paradisíaca do Soberano Bem.
>
> Milagre: deixando para trás toda "satisfação", nem saciado nem bêbado, ultrapasso os limites da saciedade, e, em vez de encontrar a repugnância, a náusea, ou mesmo a embriaguez, descubro... a *Coincidência*. A desmedida conduziu-me à medida. (BARTHES, 2003, p.275-276)

Respiro. Deixo o ar invadir meu interior e perder-se lentamente pelo mais fundo de meus músculos e carnes. Uma respiração é tão relaxante... Tão singela e tão banal...

Hoje estou sereno. Apaziguado. Após um ensaio intenso, em que gotas de suor explodiram-me pelo rosto, pude sentir Verde Gaia feliz. Ele fez as coisas mais consciente. Percebeu sutilezas e começa a divertir-se com o corpo e com as ideias de seu manifesto verde. Talvez o discurso da biologia esteja chegando. Verde Gaia começa a perceber como é contraditório em suas aspirações e crenças... Como é um mero e simples joguete do capitalismo esquizofrênico que insiste em engolir tudo e produtificar a alma de todas as coisas.

Verde Gaia sabe disso, meu corpo sente essa força e as ideias que surgem pelos seus movimentos, voz, intensidade e entrega, são plenos de uma potência do produto. Eu sei que muito do que constitui a voz e a convicção de Verde Gaia é sátira inventada. Mas tem parte dele que é verdade. É força e essência. Essa verdade, que não é única, mas múltipla, diz respeito à complexidade daquilo que me constitui: dúvidas, medos, vontades. Biologia, teatro, educação. São vários discursos gritando junto com o ar que vai aconchegar-se em algum canto qualquer desse corpo, produto esquizofrênico de um capital ridículo: eu.

190813 – 23:37h

> principalmente sua raiz corporal. Vai desde a carpintaria narrativa tradicional até os processos orgânicos envolvidos numa dramaturgia integral colada à vida. Envolve treinamento técnico de Mímica, Teatro Físico e dança, estudos de fundamentos da dramaturgia (teatro, performance, dança, música, cinema e artes plásticas), estudos de filosofia contemporânea (ética e estética; afirmação, acontecimento e potência criativa), trabalho psicocorporal (desbloqueio de tensões com fundamentação neo-reichiana) e criação autoral baseada na configuração única corpo-pensamento-emoção-desejo de cada artista/performer envolvido no processo.[53]

Fui para o curso no início de 2012 movido pelo desejo de reconhecer novas possibilidades, novos encontros e caminhos para meu trabalho com a improvisação e o palhaço. E fui feliz. Pois encontrei isso que fui buscar e ainda outros encontros. Extremamente potentes. A proposta do curso é baseada na pesquisa da dramaturgia do desejo. Qual é seu desejo? Através dessa pergunta, Silvana buscava encontrar em cada um dos atores-performers, elementos que os ajudassem a perceber e construir sua própria dramaturgia, principalmente através do corpo, das urgências de vida e das potências do pensamento. Aos poucos, com muita generosidade e delicadeza essa grande mestra conseguia movimentar questões, suscitar sentimentos e abrir caminhos antes não imaginados para cada um de nós que participou do curso. Posso dizer que o embrião, que depois iria transformar-se em Verde Gaia Filho, surgiu em meu corpo durante o curso com Silvana. Foi ela quem me ajudou a perceber e reconhecer várias questões e características minhas enquanto pessoa e artista que depois potencializaram meu trabalho com o palhaço. Percebi que somos constituídos por contínuas dramaturgias. Percebi que o palhaço, em sua condição inacabada, também é constituído por contínuas

---

[53] Texto de apresentação do curso Dramaturgia do Desejo. Disponível em: http://www.silvanaabreu.com/teatro-pesquisa.htm

dramaturgias. Também a improvisação cria uma dramaturgia e, até mesmo a educação, é feita de pequenas e grandes dramaturgias.
Esse curso teve um significado único em minha formação. O encontro com Silvana e com os colegas que também estavam realizando o curso foi algo especial que até hoje segue reverberando na memória de meu corpo. As vivências de cada um tornadas material de trabalho, as dificuldades transpostas, tantos caminhos cruzando-se... Carinhosamente passamos, em meio àquela semana, a reconhecermo-nos como "Povo do Ridículo". A pequena descrição abaixo traz um pouco do significado dessa experiência em minha formação. Enviei essa descrição para Silvana Abreu após realizar o curso e agora a trago também como minha homenagem a ela que deixou este plano em outubro de 2013 após lutar vários anos contra o câncer, tendo trabalhado até o final em seus cursos sobre a Dramaturgia do Desejo. Embora em suas próprias palavras a morte não seja nada mais do que a celebração da vida – "O universo está aí, maravilhoso, espantoso, há bilhões de anos. A vida sempre fluindo, mudando, transmutando, reinventando. A Vida sempre é. A morte é o mistério e a confirmação, a festa, a celebração da VIDA!" (ABREU, s.d, s.p) – tenho o desejo de fazê-la presente neste trabalho, pois mesmo nosso encontro tendo sido curto ele foi de uma intensidade e potência que me fizeram logo entendê-la como uma grande mestra e exemplo de ser humano, vida e arte.

Durante uma semana em algum momento no tempo, existiu um pequeno povoado no interior de São Paulo. Um povoado transitório enquanto presença concreta, mas permanente enquanto virtualidade. Ele se chama Povoado do Povo do Ridículo. Esse povoado, feito de corpos singulares, todos ridículos em sua essência, surgiu de um encontro inusitado, mas não tão inusitado assim. Todos aqueles corpos ridículos decidiram, deliberadamente, pertencer a este povoado. E o motivo dessa decisão é que eles necessitavam urgentemente de algo que não sabiam o que era e imaginavam que lá iriam encontrar. Realmente, nenhum dos corpos sabia muito bem o que necessitava e isso era evidente, afinal a clareza é algo tão obscuro... Eles chegaram até o povoado de diversas formas e em variados momentos dentro de um mesmo dia. A princípio nenhum dos corpos se conhecia. No máximo já haviam se cruzado em algum momento do passado. Mas esses cruzamentos anteriores não significavam nada, pois a

partir do momento que eles integraram o Povo do Ridículo, os encontros seriam outros e nenhum deles sabia qual seria esse encontro, de onde viria. O local de chegada era o Instituto Gaia Revida. Um local evidentemente preparado para o enraizamento do povoado. Um antigo haras reformado. As casas eram as baias do antigo estábulo onde os cavalos adormeciam. O local das reuniões onde os corpos ridículos encontravam-se, dialogavam e aprendiam a existir, era onde antigamente ficava o armazém. No local das reuniões, durante os dias em que durou o povoado, existia alguém para orientar os corpos. Essa pessoa mágica era muito generosa e uma grande mestra. Com princípios variados, mas sempre centrados na afetividade, ela provocava cada corpo, a partir daquilo que nele via como potência, a construir uma dramaturgia. Quase um manifesto. Para alguns desses corpos a potência era o movimento, para outros a contenção. Todas as provocações afetivas eram essencialmente políticas. Afirmando a vida e a potência. A urgência e o desejo. Cada corpo aprendia a perceber locais desconhecidos seus e dos outros corpos e fazê-los falar. Do seu desejo, da sua urgência singular. Os corpos precisavam descobrir. Encontrar as respostas. Eles não as tinham, queriam encontrá-las, cada um a sua, mas coletivamente. O que um corpo descobria, também fazia sentido para o pensamento e para os outros corpos de forma quase mágica. O corpo articulava o pensamento e os encontros. Cada corpo era, simultaneamente e contraditoriamente, feliz e infeliz. E esse estado contraditório circulava por todos. Enquanto um corpo apresentava sua dramaturgia, os outros se afetavam constantemente pela (in)felicidade do corpo em dramaturgia. Certamente essa afetação acontecia, pois a dramaturgia que o corpo apresentava fazia sentido para ele. A partir do momento que cada corpo confiava no seu prazer e na vida, as coisas faziam sentido para ele e para os outros corpos. Nas reuniões do povo do ridículo, nada mais do que ações educativas potentes, era clara a aplicação prática e efetiva de importantes conceitos filosóficos nas orientações dadas pela pessoa mágica. Ela conseguia transitar pelos conceitos de forma prática, trazê-los para a ação e articulá-los ao que os corpos propunham e precisavam na tentativa da construção de sua dramaturgia. Por vezes a provocação incluía uma música, em outras somente uma simples palavra. Como essa pessoa mágica conseguia ter a clareza do que cada corpo precisava para conseguir construir sua dramaturgia sem tampouco conhecer também nenhum daqueles corpos? As ações que ela sugeria enquanto orientava e provocava, eram todas

conduzidas de forma improvisada, ancoradas na sensação. O corpo dessa pessoa mágica se deixava afetar pelo que cada corpo apresentava como dramaturgia e nessa afetação percebia caminhos, estímulos e isso era o material de orientação. A sensação e o desejo de sentir concretizado o que o corpo dela já sentia e já desejava. A cada corpo descoberto, o haras parecia tornar-se maior e mais preenchido. O armazém onde aconteciam as reuniões, os estábulos tornados quartos e todo o espaço que os corpos vivenciavam parecia expandir-se exponencialmente por vida, em uma celebração artística magistralmente regida por aquela pessoa mágica. A semana acabou com quase todos os corpos sufocados de tanta vida, criação e pertencimento intersubjetivo. Os corpos pertenciam-se um ao outro. Congregados. Agregados. Unidos. Embora a transitoriedade tenha feito o Povoado do Povo do Ridículo, desfazer-se após aquela semana, paradoxalmente ele ainda existe através da vida em celebração que construiu. Ela permanece irradiando-se em cada gesto, cada movimento e cada expressão de cada um daqueles corpos que se encontraram e foram tocados afetivamente por aquela pessoa mágica.

xii. Eu confesso!

Embora em toda a descrição feita até agora, eu tenha evidenciado que o palhaço não é um personagem criado em um manuscrito, mas que ele surge no corpo do próprio indivíduo através da exploração o seu ridículo, de suas fragilidades pessoais, suas contradições, medos, etc., eu confesso! Verde Gaia Filho surgiu a partir de uma ideia manuscrita. No início de 2012 fui convidado a participar de um módulo do curso de extensão "Programa de Formação de Educadores(as) Ambientais – PFEA", organizado pelo "Centro de Divulgação Ambiental – CDA[54]", em Itá, oeste de Santa Catarina. O

[54] O Centro de Divulgação Ambiental da Usina Hidrelétrica Itá (CDA), mantido pelo Consórcio Itá, foi criado com a finalidade de divulgar e disponibilizar as informações referentes aos estudos socioambientais, bem como informações técnicas dos processos construtivos e operacionais da UHE Itá. Nele são realizadas palestras, visitas à UHE Itá, ao Horto Botânico da UHE Itá e à Trilha do Serelepe. Além disso, o CDA auxilia pesquisas e desenvolve projetos de extensão em

curso seria realizado no final de 2012 e a ideia seria ministrar uma oficina envolvendo exercícios e jogos teatrais e da formação do palhaço que trabalhassem o corpo, a redescoberta de si e a partir daí estabelecer uma relação com a educação ambiental. Como o curso era anual, eu já havia participado em outros anos com essas oficinas. Sempre enfatizando a relação entre corpo e ambiente, desmecanização corporal, memórias vividas e expressão de si, etc. Sempre era uma experiência interessante, mas havia uma dinâmica que me incomodava. Em todas as oficinas anteriores, antes de iniciar o trabalho prático, eu fazia uma introdução explicando como seria a oficina, que relação eu pretendia criar com aquelas atividades e exercícios, vinculados à educação ambiental. Essa parte inicial sempre me pareceu um tanto confusa, pois nunca parecia dar conta da prática que vinha na sequência.

Foi assim que, ao receber aquele novo convite, senti o desejo de apresentar uma performance antes da oficina. A ideia seria expressar artisticamente e trazer para meu corpo a discussão que era feita antes da oficina. Decidi que não mais explicaria de que forma eu entendia a educação ambiental em relação aos exercícios e jogos propostos na oficina, mas iria trazer essa "explicação" para a performance. Seria quase como um manifesto. Foi então que comecei a pensar nas contradições e limitações que marcam o discurso da educação ambiental e da sustentabilidade quando elas se constituem tendo por base verbos já desgastados como, por exemplo, prescrever, definir, conscientizar, preservar, etc. E, a partir disso, em como eu percebia a potência da educação ambiental quando relacionada a um reencontro consigo mesmo, baseado nas vivências pessoais, na experiência corporal e na visualização das próprias contradições e limitações para, a partir desse movimento, perceber as limitações e contradições do discurso ambiental na sociedade.

Assim surgiu Verde Gaia Filho. Enquanto palhaço, ele é a expressão

---

Educação Ambiental, fornecendo subsídios sobre a importância da preservação ambiental, direcionados às instituições educacionais, comunidades e visitantes em geral. Desta forma, contribui para a compreensão das interações homem/ambiente e de sua dinâmica no processo de transformação da natureza. - http://www.cda.org.br

O tempo de meu corpo

> ESCALPELADO. Sensibilidade própria do sujeito amoroso, que o torna vulnerável, exposto na carne viva aos mais leves ferimentos.
>
> Sou "uma bola de substância irritável". Não tenho pele (exceto para carícias) [...] tenho meus "pontos delicados". O mapa desses pontos, apenas eu o conheço, e é de acordo com ele que me guio, evitando, procurando isso ou aquilo, segundo condutas exteriormente enigmáticas. (BARTHES, 2003, p.147)

As dores do corpo cansado são hoje minhas convidadas. As costas gritam revoltadas, assim como as pernas e o pescoço. Verde Gaia sente nossas dores e pergunta se não conseguimos esquecê-las... Eu tento, mas acho que minha convicção nessa tentativa é frágil demais. Então, elas acompanham nosso trabalho. Verde Gaia sente isso e tudo se torna mais lento e menos intenso. É interessante perceber como o corpo e seu estado se refletem na intensidade do trabalho de Verde Gaia. Eu também sinto essa relação entre o estado do meu corpo e meu trabalho de professor. O corpo cansado me faz uma aula cansada. Morna e desgastada. Eis que Verde Gaia então questiona: como superar esse cansaço e essa lentidão do corpo quando, no tempo, as nossas atividades se somam constantemente? Não sei! Podemos improvisar uma resposta. Que tal dar voz ao corpo e permiti-lo também falar de suas necessidades? Deixar o trabalho conduzir-se por ele e aceitar generosamente, o quanto ele pode oferecer naquele momento? No tempo em que ele vive e no tempo em que expressa suas limitações e dificuldades. O tempo de meu corpo. Nosso tempo. Ter nosso corpo em seu tempo. Ser no tempo nosso corpo. Quem diz isso? Talvez o verdadeiro dono desse discurso seja o próprio corpo, gritando suas dores. Sentindo suas fragilidades e ganhando a possibilidade de também ele operar nesse discurso.

170813 – 21:35h

de todas as contradições e limitações do que se constitui enquanto discurso dominante na sustentabilidade e educação ambiental. Ele surgiu enquanto ideia e, aos poucos, fui pensando em elementos que expressassem essa contradição em pequenas ações, como por exemplo, usar uma sacola sustentável feita de algodão cru em seu cotidiano, mas render-se a milhares de sacolinhas plásticas ao comprar no supermercado. Ou, ter uma caneca enorme de cerâmica por ser um crítico ferrenho dos plásticos, mas usar uma garrafa plástica para servir sua caneca de cerâmica. Enfim, nessa primeira versão, Verde Gaia baseou-se quase que exclusivamente no texto que eu havia escrito com essas ideias. Fiz alguns ensaios e apresentei. Foi uma experiência razoável, muitas coisas ainda sem sentido para mim, o corpo quase inexpressivo, e limitações técnicas para trazer à ação aquilo que eu havia escrito enquanto texto. De qualquer maneira, o retorno da plateia foi positivo e a oficina aconteceu de forma mais fluída, mas depois disso Verde Gaia adormeceu enquanto ideia para despertar em mim.

Talvez nos sonhos, em meio ao sono leve e temporário de Verde Gaia, a ideia mais interessante que começou a florescer em meu corpo foi justamente a da sacola sustentável.

Aos poucos e delicadamente ela foi se tornando o grande elemento que ajudou no nascimento de Verde Gaia Filho. Todas as ideias posteriores à primeira apresentação que ajudaram no despertar de Verde Gaia tiveram alguma relação com a sacola. Inicialmente ela surgiu como uma grande máscara que cobria nosso rosto e poderia ajudar na construção dramatúrgica e corporal da cena inicial. Posteriormente como alforje para os inúmeros objetos que aos poucos se tornaram parceiros de cena. Durante o espetáculo dela eles vão saindo aos poucos e estabelecendo os caminhos que percorremos em cena. Objetos que ganham vida. Deixam de ser estáticos para tornarem-se parceiros da narrativa de Verde Gaia.

A grande sacola verde-sustentável, segundo Verde Gaia Filho, abriga no interior de seu corpinho sustentável o seguinte conteúdo:

- **4 O**utras sacolas sustentáveis feitas de algodão-cru de diferentes tamanhos;
- **6 S**acolas plásticas de diferentes tamanhos;
- **2 P**otes de maquiagem Clown Make-Up super-resistente à água e suor, nas cores: verde e branco;
- **1 P**ote de vidro quadrado contendo terra proveniente das planícies do "Tongo Central" na África, comprado diretamente pelo E-bay;
- **1 A**ranha de borracha;
- **1 O**sso de diversão para cachorros, feito de cartilagem bovina;
- **1 P**rendedor de roupas;
- **1 C**aixinha contendo sementes de *Tabebuia heptaphylla* (Ipê-Rosa);
- **1 P**ote de vidro redondo contendo água proveniente das profundezas do Lago Titicaca, na Bolívia;
- **1 C**aneca sustentável feita de cerâmica;
- **1 G**arrafa de água feita de plástico;
- **1 P**astinha de papelão;
- **1 B**ananão (exemplar de comida inorgânica);
- **1 P**imentão (exemplar de comida inorgânica);
- **1 M**açã purpurinada (exemplar de comida inorgânica);
- **1 P**êssego purpurinado (exemplar de comida inorgânica);
- **1 C**enoura de emergência (exemplar de comida inorgânica);
- **1 M**açã mordida (exemplar de comida inorgânica);
- **1 C**olete sustentável confeccionado por Verde Gaia com chumaços de algodão.

São todos objetos simples e até mesmo ridículos. Porém, aos poucos eles se tornam nossos parceiros em cena. A presença desses objetos simples e banais evidencia também a potência da lógica do palhaço e de seu olhar inesperado e constantemente inédito para o mundo.

Cada um dos objetos deixa de ser algo banal na relação que estabelece com Verde Gaia a partir de seu olhar inventivo.
Assim, aos poucos se estabelece um caminho impensável. Do despertar à maquiagem. Da maquiagem à retirada das outras sacolas de algodão-cru. Passando pelas sacolas plásticas, pela comida inorgânica, pela plantação de uma árvore em cena com a terra, água e sementes. Até o gole de água na caneca sustentável de cerâmica e chegando ao colete confeccionado por Verde Gaia Filho com chumaços de algodão.
É um trajeto cheio de desvios, pausas, retornos e muito movimento que com a companhia dos objetos se torna ainda mais rico e múltiplo.

Figura-instante 27 - A sacola sustentável de Verde Gaia Filho. Fechada e aberta.

xiii. Acolhimento intenso

Outro gratificante encontro que tive a oportunidade de ter, foi com Luis Carlos Vasconcelos, o palhaço Xuxu no final de 2012. A oficina *Técnicas de Palhaço – O Tempo Cômico* fazia parte de um festival de palhaços em Florianópolis, o Ri Catarina. O grupo era completamente desconhecido para mim. A maioria das pessoas presentes para realizar a oficina já tinha um trabalho permanente e consistente com o palhaço e isso me fez sentir um pouco desconfortável e novamente trouxe aquele sentimento de fracasso, já que em minha formação, a relação com o palhaço nunca foi o único foco de trabalho. Porém, eu tinha muita vontade de conhecer Luis Carlos por saber de sua história com o palhaço, de como ele teve um início difícil e, através de uma formação vivencial e instintiva, criou um belo e consistente trabalho como palhaço e ator. De certa forma eu me reconhecia em alguns aspectos de sua história[55]. Em 1977 Luis Carlos criou um projeto para sair nas ruas de João Pessoa (onde nasceu e iniciou sua carreira) vestido de palhaço Xuxu e apresentar um esquete. Porém, durante três meses, aos sábados, ele se maquiava na Escola Piollin, na qual trabalhava como professor de teatro, mas não tinha coragem de sair na rua. Até que um dia uma amiga o levou de carro, até a favela onde ele já planejava apresentar o esquete. Lá chegando ela somente esperou ele descer e fechar a porta para arrancar, deixando-o sozinho. Ele então viu à sua frente uma bodegazinha com uma mulher que atendia um senhor que bebia no balcão. A mulher viu aquela pessoa estranha vestida de palhaço e fez uma cara estranha. O homem ao ver a cara dela começa a virar em direção à Xuxu. "Meu coração Tum-tum-tum, preparo uma pose, com a bengala que eu tinha, e espero. 'Meu tempo vai ser a virada do homem, quando ele virar eu vou dar um boa-noite impostado.' Era tudo o que eu tinha, um boa noite impostado. Dou esse boa-noite e ele simplesmente aperta o olho – vi que ele estava bem queimado – e diz: 'Você é muito viado.'"[56]

---

[55] Essa descrição está presente na tese de Kátia Kasper, *Experimentações Clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*, de 2004.

[56] Trechos de uma entrevista concedida por Luis Carlos Vasconcelos e publicada na revista *Folhetim*, n º 4, 1999.

Ele diz que aquela resposta foi um banho de água fria e a partir dali eram duas opções: voltar correndo e chorando ou correr pra cima da favela. E, segundo ele, levando um pé na bunda do "Deus dos palhaços" foi para cima da favela. "Depois desse chute na bunda, eu gritei: 'Oi, que cheguei eu!', brandindo um pau na mão, no topo da favela: casinhas uma do lado da outra, valas enormes, pedregulhos, lixos e eu a gritar: 'Oi que cheguei eu, oi que lá vou eu!' De um átimo apareceram todos, pais, mães, crianças, avós, todos, em todas as casas, chegando às janelas, à calçada, olhando, mas, com o grito, sumiram todos, de medo. Quem é o louco com o pau na mão dizendo que chegou?! Então eram acertos e desacertos, se acertei em correr para cima, errei entrando aos gritos com o pau na mão. Venci o medo no grito. Hoje é que eu percebo tudo isso"[57].

Foi em meio a fracassos, medos, dúvidas e dificuldades que Luis Carlos iniciou seu trabalho com o palhaço. Consigo identificar-me com esse início e a oficina só me fez perceber como essa formação trouxe para sua prática uma dinâmica muito experiencial e própria. Os exercícios e jogos propostos por Luis Carlos trazem uma relação com sua formação pessoal, mas não deixam de expressar a necessidade de estabelecer uma relação próxima e afetiva com o outro. Acredito que a experiência mais marcante foi o início da oficina. No primeiro dos três dias de oficina Luis Carlos chegou ao teatro, entrou e pediu que todos permanecessem do lado de fora. Poucos de nós se conheciam e ficamos apreensivos e ansiosos, em um silêncio sacro, aguardando pelo que se seguiria. Lá dentro ouvíamos alguns ruídos, coisas sendo movimentadas, etc. Na hora imaginei que ele estivesse preparando uma proposta para desequilibrar-nos. Conhecendo sua história e sabendo de seu início com o palhaço pensei que fosse algo que nos colocasse frente a nossos medos e dificuldades para que agíssemos. Logo me arrependi por estar ali, comecei a pensar novamente em meus motivos para procurar essas oficinas e cursos, etc, etc, etc... Então ele começou a chamar um por um para entrar com os olhos fechados. Guiando nossas mãos ele cantarolava baixinho uma musiquinha infantil bem suave. Levava-nos ao centro do palco. Dava-nos um demorado

[57] Trechos de uma entrevista concedida por Luis Carlos Vasconcelos e publicada na revista *Folhetim*, n º 4, 1999.

abraço, apertado e sereno, ainda cantarolando a e nos colocava deitados no chão, acariciando nossos cabelos e relaxando nossos rostos com as mãos. . Que sensação deliciosa essa. Assim, um a um foi sendo recebido. Os primeiros permaneciam deitados e a maioria relaxou completamente. Eu entrei quase ao final, pois até entrar não se sabia o que estava acontecendo lá dentro e o medo e desconfiança ainda eram fortes. Quando entrei, arrependi-me de não o ter feito antes e poder aproveitar mais aquele relaxamento inicial. Era uma proposta que eu nunca havia visto e desmontou todo meu medo e desconforto inicial. Um acolhimento intenso. Envolvendo o corpo plenamente, através da voz, do toque massageando, do gesto de receber. Interessante é que aquele momento não se constituiu somente de um exercício definindo o início da oficina, mas também foi um momento simbólico. Quase um ritual definindo o modo de entregar-se à experiência. E notando essa relação do ritual com o processo de vivência da oficina, percebo como em quase todas as experiências formativas mais significativas que tive com o palhaço, ou seja, aquelas que mais me mobilizaram, trouxeram elementos significativos ainda desconhecidos sobre mim e meu corpo e me deixaram à vontade para experiencia-los, no início do trabalho sempre existiu algum ritual.

Fosse um pequeno momento, um ato simbólico, uma música compartilhada, etc. Mauro Zanatta, por exemplo, sempre iniciava as aulas com uma música animada e estimulante que já mobilizava o corpo. Já Silvana Abreu nos recebia no local de trabalho com incensos aromatizantes e uma música serena e tranquila para criar um espaço de aconchego e entrega. Alain Vigneau, colocando o grupo em roda, acendia uma vela cuja chama era acompanhada silenciosamente pelo olhar de todos durante alguns segundos. Ela nos acompanhava acesa durante todo o dia de trabalho. Em um dos módulos da oficina ele explicou esse pequeno ritual dizendo não saber por que o fazia, mas que era um compartilhar. Algo que fazia o ambiente melhor e diminuía a responsabilidade.
Para mim, todos esses simples rituais eram como pequenos gestos de comunhão. Através deles, todos que integravam aquelas vivências passavam a habitá-las coletivamente. Embora cada um tivesse sua própria experiência, estabelecesse sentidos e trilhasse caminhos

Quadradoser

> CORPO. Todo pensamento, toda comoção, todo interesse suscitado no sujeito pelo corpo amado.
>
> Por vezes toma-me uma ideia: ponho-me a escrutar longamente o corpo amado [...]. *Escrutar* quer dizer *vasculhar:* vasculho o corpo do outro, [...]. Essa operação se conduz de um modo frio; estou calmo, atento.
> (BARTHES, 2003, p. 93-94)

O que é um corpo quadrado? Como anda um corpo quadrado? Como são seus movimentos ao deslocar-se quadradamente no espaço? Um corpo quadrado tem pensamentos quadrados? O que ele faz quando descobre o círculo? Qual a música para um corpo quadrado? Quadrado. Quase dado. Quartzo. Quarto. Quero dado. Já está dado. Diagonais, linhas, retas. Laterais. Área. Esses são os pensamentos que meu corpo sugere para quadrado. Caminhar em um quadrado. Na sua área. Ocupar a área quadrada. Quadradoser. Serquadrado. Exato. Ângulos retos. Eu sou um tanto quadrilátero. Meu corpo segue uma lógica quadrilátera. O círculo machuca meus pedaços. Hoje Verde Gaia sussurrou-nos no ouvido: "Sejamos um quadrado". Aceitamos. Tornamo-nos figuras geométricas. E com elas orientamo-nos. Caminhamos quadrado. Despertamos triângulo e descobrimo-nos círculo. É incrível como o palhaço tem uma lógica interessante e leve. É tudo leveza, ritmo e entrega. Novamente com Verde Gaia e entendemos que a piada não é o fundamento do palhaço. Mais interessante é ele estar plenamente em cena. Entregue e inteiro. Geométrico. Hoje Verde Gaia esteve. De quadrado, triângulo e círculo, ganhamos o espaço com energia e plenitude. Começo a sentir que Verde Gaia sabe muito em nós. Confesso que estou tentando ouvi-lo mais em nós. Nosso corpo agradece por sentir-se pleno e entregue hoje às geometrias. Geo-metrias. Geo-metas. Geo-logias. Geo-lógicas. Geo-gráficas. Geo-grafias e grafo.

140813 – 20:46h

diferentes nos cursos, havia um espaço que habitávamos juntos. E esse espaço começava justamente nesse pequeno gesto ritual. Era ele que fundava a conduta que se seguiria durante o período dos cursos. E, embora esses pequenos momentos gestuais fossem simples em sua essência, eram eles, que nos tornavam leves no início de cada dia de curso ou oficina. Nisso Denilson Lopes, sopra-me algo de seu belo ensaio *Elogio da Leveza* (2007, p.75)*:*

> Há uma salvação pelas fragilidades e precariedades, não por verdades acabadas, sistemas fechados, pesados. Por mais que o mundo nos pese, ainda resta uma brecha, nem que seja para rirmos de nós mesmo, de onde estamos, até onde caímos. E neste riso, um gesto tolo, num ato gratuito, voa algo que não se pode prender.

Tolos gestos de comunhão que nos tornavam leves. Que a cada dia pareciam ser capazes de nos abrir uma fissura. Promover uma pausa e um respiro e nos salvar a todos de um cotidiano já definido por comportamentos cristalizados, lógicas definidas e corpos mecanizados, arrebatando-nos para aquele espaço ali fundado. Espaço onde era possível experimentar outros caminhos, arriscar outras condutas, expressar outras lógicas na busca pelo palhaço. Na carícia daqueles momentos o mundo tornava-se inacabado, as dificuldades desfilavam naturalmente em meio aos potentes encontros, ria-se levemente dos medos desfilados em movimentos excêntricos através de jogos e exercícios.

xiv. Ser palhaço

Decidi despertar Verde Gaia que já havia despertado em mim e convidá-lo a vivenciar o espaço onde senti por bastante tempo aflorarem dolorosamente meus paradoxos: a escola. O Instituto Federal de Santa Catarina onde trabalho como professor de biologia. Eu manifestaria abertamente meus paradoxos em ser biólogo,

professor e palhaço, através de Verde Gaia Filho como um elogio à multiplicidade que me constitui. Ele seria meu manifesto. Através dele eu apresentaria minha condição ambígua naquele espaço. Muitos colegas e estudantes do IFSC já conheciam essa minha condição ambígua, pois eu não escondia meu interesse pela cultura e pela arte, inclusive promovendo projetos de pesquisa e extensão na área da educação, arte e cultura em detrimento da biologia da ciência pura. Porém, esta seria a primeira vez que eu entraria em cena, transgredindo a posição institucional de professor de uma disciplina científica, para tornar-me outro: ser palhaço.

Uma coisa é levar esse outro palhaço à rua. Estabelecer relação com desconhecidos, pessoas que não conhecem meus (des)pedaços e expor a elas minhas contradições e fragilidades – O anonimato é uma proteção que ainda se vincula à uma dificuldade em lidar com o fracasso, o medo e ridículo que nos constitui a todos. Ou participar de oficinas e cursos de formação artística sobre o palhaço, juntamente com pessoas que têm o mesmo objetivo e, por esse motivo, estão dispostas a estabelecer uma relação e um olhar compreensivos e parceiros. Outra coisa completamente diversa é levar o palhaço, justamente esse outro que evidencia e constitui-se em nossa condição mais humana, ou seja, ridícula e pueril, para o espaço escolar onde primariamente sou reconhecido como professor de biologia. Certamente é uma questão de espacialidade.

Assim, embora reconhecendo essa situação, assumi esse despertar como uma oportunidade de libertação para Verde Gaia Filho. Seu grito de liberdade. Grito fundador de fissuras e rasgos em uma dinâmica marcada por limitações que prezam pela definição de uma identidade precisa: ser professor, detentor do saber. Grito que permitiria livrar-me dessa identidade fixa para, coletivamente, assumir minha condição múltipla, contraditória e frágil. Grito capaz de, talvez pretensamente, cativar outras multiplicidades encarceradas, como também grita Mia Couto (2005, p.155): "se os outros nos conhecerem, se escutarem a nossa voz e, sobretudo, se encontrarem nessa descoberta um motivo de prazer, só então estaremos criando esse território de diversidade e de particularidade".

Escolhi o 12º Didascálico[58] como o momento para despertar Verde Gaia Filho. Justamente por ser um momento em que se modifica a rotina e a dinâmica espacial da escola. Durante a semana em que acontece o evento, os tempos se alteram, as lógicas se modificam e as fissuras se tornam mais evidentes. Como o evento é aberto para a comunidade, circulam pessoas diferentes, os próprios estudantes estão pelos corredores, correm de uma programação à outra, formam pequenos grupos transitórios. Palcos invadem os espaços de convivência. Em um hall antes aberto e vazio, instala-se uma mesa redonda sobre cinema com muitos participantes. Em meio à praça dos estudantes, ladeado por alguns bancos de concreto, monta-se um palco com poderosas caixas de som onde se apresentam bandas – a maioria composta pelos próprios estudantes – que passeiam pelo rock, pop, funk, etc.. O poderoso som invade todas as salas de aula e coordenadorias burocráticas trazendo um novo ritmo para as atividades.

É comum perceber como rapidamente se instalam diferentes percepções sobre o evento. São elas que mostram como a escola é um espaço múltiplo e marcado por variadas lógicas em comunhão. Para alguns, uma instituição de ensino técnico e tecnológico não é o espaço para eventos como esse. Geralmente esses são os professores que não permitem às suas turmas assistir à programação. Penalizam as faltas, não toleram atrasos e pouco se interessam pelas possibilidades de relação entre sua área de ensino e a programação que vem ocorrendo. Existem outros que percebem o evento justamente como uma possibilidade de experiências formativas em outros contextos que não somente aqueles da sala de aula. Esses liberam suas aulas, participam com os estudantes e algumas vezes até

[58] O Didascálico é uma mostra de arte e cultura organizada pela Coordenadoria de Atividades Artísticas do IFSC, Campus Florianópolis. Anualmente, há 12 anos, é com muito esforço e dedicação de um pequeno grupo que o Didascálico acontece durante uma semana no calendário acadêmico. Durante o evento acontecem apresentações artísticas, oficinas, palestras e mesas redondas envolvendo a cultura e a arte. A programação envolve produções de grupos do próprio IFSC, professores e também de grupos de fora da instituição. A cada ano uma temática é escolhida para ser base do Didascálico. Em 2013 o tema foi o cinema.

Minhas entranhas expostas

> OBSCENO. Desacreditado pela opinião moderna, a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito amoroso como uma transgressão forte, que o deixa sozinho e exposto;
>
> O amante delira [...]; mas seu delírio é tolo. O que há de mais tolo que um amante? Tão tolo que ninguém ousa assumir seu discurso sem uma grave reflexão: romance, teatro ou análise.
> (BARTHES, 2003, p.269-272 – grifos do autor)

Relaxado... Agora me sinto relaxado. Meu corpo apaziguado e sereno. Já foi. E aconteceu. Enfim, apresentamos o espetáculo. No momento anterior à entrada em cena, tensão, ansiedade, adrenalina. O corpo em estado de torpor. Teatro cheio, cheiíssimo. Muitos outros, espectadores. Todos eles ali, presentes, aguardando o início de algo que ainda desconheciam. Eu, tenso, aguardando o início de algo que conhecia junto a centenas que não conhecia muito bem. Iniciamos. O corpo ativado, tenso, entregue. A escuta plena. Éramos um, Verde Gaia e eu. Mas nessa união, deixamos que outros escapassem. O professor, o burocrata da educação, o Eduardo da vida cotidiana deu espaço à euforia intensa de Verde Gaia em seu corpo. E eis que o prazer chegou. De estar em cena, em jogo, ativo! Uma sensação de entrega e plenitude. A improvisação em potência em nossa atuação. Entregamos-nos. Verde Gaia foi inteiro e intenso. Travesti-me dele e ele me conduziu. Quase inconsciente estive. Era só a marca do que sou, regido pelas intensas e misteriosas forças do palhaço Verde Gaia. Só quando acabou foi que pude pensar: como foi? Meus pares (colegas) vendo minhas entranhas expostas em cena. Meus alunos compartilhando de minha intimidade mais interna, pois o palhaço é isso. Minha devassidão autorizada. Exposta, visível e risível. O espaço da escola e o papel do professor desfizeram-se. Fronteiras diluíram-se e agora? O que vai ser? Como seguir? Quem somos?

250913 – 19:14h

propõem também oficinas e apresentações durante a semana. Outros preferem manter as aulas, mas assistir aos espetáculos em intervalos, finais de períodos, etc. Às vezes se vê um ou outro diretor, professor ou técnico dançando em meio às apresentações musicais. É ali que estereótipos suavizam-se, a força institucional da escola enfraquece-se e a humanidade em sua constituição infinita de micro-variações pode apresentar-se como é.

Perfeito espaço para Verde Gaia Filho dar seu grito de liberdade manifestando meus paradoxos entre ser professor, palhaço, biólogo, improvisador.

Figura-instante 28 – Paradoxos do múltiplo

Espaço que se tornou múltiplo

> LANGOR. Estado sutil do desejo amoroso, experimentado na falta deste, sem nenhum querer-possuir.
>
> Desejo do ser ausente e desejo do ser presente: o langor sobrepõe os dois desejos, põe a ausência na presença. Donde um estado de contradição: é a "ardência suave".
> (BARTHES, 2003, p.233-235 – grifos do autor)

Hoje fomos não fomos quase. O corpo não aceitou entregar-se plenamente. E faltou algo. Mesmo assim foi bom. Uma superação. Interessante sentir a diferença entre dois dias apresentando com Verde Gaia. Mesmo texto, mesmas ações, mesmos movimentos, mas outro ritmo. Igual diferente. Outra sensação. Outros outros. Parece que a plateia percebeu essa falta de entrega e também não se permitiu entregar. Foi dura, crítica, calada. Como é, Verde Gaia, esforçar-se para trazer as pessoas consigo e elas negarem-se? Manterem-se distantes e ausentes! Fizemos algo equivocado?

Mas a sensação ainda é de plenitude. Fim de um experimento e de uma experiência de sentidos múltiplos. Verde Gaia me trouxe o corpo, a escuta e a potência do jogo do palhaço. Trouxe também a possibilidade de vivenciar essa dinâmica diferente no espaço escolar. Ele me trouxe meu outro em um espaço em que ele dificilmente apareceria. Trouxe-me o paradoxo, biólogo, palhaço, professor. E a pergunta continua: quanto sou palhaço enquanto sou professor e como o professor transfigura-se em palhaço. Verde Gaia, me responda, é significativo para você que, enquanto contracenava com um voluntário em cena ele o tenha chamado de professor? Ou que outro tenha dito que esperava o Eduardo ao final do espetáculo, pois me conhece e sabe que eu faria algo parecido com aquilo, ou seja, traria uma crítica em algum momento? O que isso significa para ti? Isso o incomodou? E quem devemos ser daqui para frente, nesse espaço que se tornou múltiplo. Trans-cendeu.

260913 – 23:45h

A carta sem resposta[59]

Florianópolis, sete de julho de 2014.

Meu querido Verde Gaia Filho,

Como você está? Depois de muito refletir, hoje decidi remeter-lhe essa carta. E, se decido escrevê-la é porque nessa decisão volto a experimentar um prazer um tanto esquecido que gostaria de materializar e infundir ao conteúdo que agora, submeto até você. Esse prazer me faz lembrar os amigos e amigas postais que tinha quando adolescente. Descobri o incrível universo da correspondência postal aos meus quinze, dezesseis anos. A internet ainda engatinhava e eu enviava cartas para amigos postais que não conhecia, mas para os quais entregava meus segredos, medos e preocupações adolescentes. Era um ritual delicioso! Primeiro, pensar no conteúdo. Depois, escolher a caneta apropriada para escrever, sempre com o esforço de fazer a escrita manter-se retilínea nas folhas sem laudas e, com muito cuidado, seguir lentamente para evitar erros que pudessem rasurar a beleza das palavras ali traçadas. Só então se seguia o processo de dobrar as folhas cuidadosamente para fazê-las caber no espaço do envelope e nele escrever um endereço situado a quilômetros e

[59] Na versão impressa, a carta sem resposta se constitui em um apêndice na tese. É realmente uma carta colada na página 373 da tese. Dessa forma, a numeração na versão impressa é diferente da numeração nesta versão digitalizada. Junto à carta também estão no envelope duas fotografias que, na versão digitalizada constam na sequencia da carta.

quilômetros de distância de onde aquela caneta traçava convicta uma direção. Para finalizar, colar o selo que significava a passagem respaldando a viagem da carta e inseri-la com convicção naquela caixa mágica que tinha a misteriosa capacidade de fazê-la chegar aos recônditos mais distantes.

Após todo o ritual, ainda havia a inevitável espera pelo retorno que me fazia aprender a lidar com o tempo e a expectativa frente à neurótica ação mecânica de checar a caixa de correio de minha casa duas, três, cinco vezes por dia!! Quando enfim chegava a resposta, era uma sensação indescritível! Segurar o envelope ainda sem saber o que ele escondia por trás de sua vestimenta formal. Sentir o cheiro do papel e imaginar os caminhos por ele percorridos até chegar às minhas mãos. Ao abrir o envelope, desfazer delicadamente as dobras precisas das folhas que traziam as palavras de meu correspondente e, na leitura delas, poder vê-lo através do seu gesto na grafia. Um prazer possivelmente banal, mas que, condizente com todo aquele ritual, ganhava cores e sentimentos múltiplos até a leitura da última linha escrita pelo remetente.

É lembrando-me de todas essas sensações que as cartas inevitavelmente infundem em nosso corpo, que decido remeter-lhe uma delas. Por compreender nossa relação, sei de antemão que nunca receberei uma carta sua como resposta, mas, de fato, não a espero. Decidi me comunicar diretamente contigo através de uma carta ao perceber ser esse o formato de uma possível escritura que dê conta da ambiguidade que envolve sermos parte um do outro. Percebo a carta ser uma possível escritura dessa ambiguidade, pois eram elas que em minha

compreensão adolescente, poderiam ser levadas magicamente daquela caixa misteriosa que ficava próxima à minha casa, aos locais mais distantes e inacessíveis. Por vezes até mesmo supus ter alguém responsável pela caixa que a abria e respondia a todas as cartas. Uma pessoa qualquer, com vontade de ler todas as cartas e respondê-las. Assim, minhas cartas nunca teriam viajado aos mais distantes endereços e meus amigos postais não teriam passado de ficções criadas por algum desconhecido misterioso. E essa escritura que experimento agora, necessita ser envolta nessa misteriosa ficção das correspondências, pois entendo ser você também um pouco desse mistério. Você não é um personagem, tampouco uma identidade ou algo parecido, mas sim uma lógica própria que faz parte de mim, de meu corpo. Então escrevo uma carta, sem resposta. Assim, apaziguo-me e posso dizer-te que meu desejo é compartilhar contigo alguns segredos, exatamente como aqueles que eu compartilhava em minhas cartas adolescentes. Segredos importantes que só pude perceber e compreender ao chegar até aqui. Porque decido compartilhá-los contigo? Talvez por perceber, após descrever e viajar por toda história de seu nascimento junto a mim e de nossa relação pelo corpo, que na realidade você é o autor-leitor primeiro de todas as aprendizagens aqui narradas durante os experimentos que propus(emos). Você sempre esteve presente. Embora enquanto escritura experimental, sua localização precisa situe-se no momento em que decido narrar seu nascimento Verde Gaia Filho, sua presença irradia-se por todo o restante do trabalho. Não pude deixá-lo restrito. Você abriu frestas, provocou

fissuras e conseguiu transgredir a pretensa precisão de sua localização enquanto texto. Certamente isso foi possível pela condição ambígua que compartilhamos no corpo, mas o fato é que com uma leitura mais entregue e intensa, consigo vê-lo por todo o texto, por todos os momentos que constituem as escrituras experimentais aqui narrados, por todas as memórias que originaram essas escrituras. Em alguns momentos sua presença é maior, marcando mais profundamente o texto. Nisso percebo suas brincadeiras textuais que transgridem a pretensa linearidade espacial da escrita e a fazem revolver-se, angular-se, e saltar como uma criança, ocupando o espaço da página e brincando livremente. Essa sua invasão textual me lembra de Georges Perec e sua inventividade literária, sempre brincando, torcendo as palavras e a lógica textual-espacial. Em seu livro *Especies de espacios* (2001, p.31) ele diz:

> Escrevo: habito minha folha de papel,
> cerco-a, viajo nela.
> Suscito espaços em branco, espaços
> (saltos no sentido: descontinuidades,
> passagens, transições)
>
> Eu escrevo
> Na
> margem[60]

[60] [60] "Escribo: vivo en mi hoja de papel, la cerco, la recorro. Suscito espacios en blanco, espacios (saltos en el sentido: discontinuidades, pasajes, transiciones). Escribo en el margen..."

Depois percebo também as ilustrações e imagens inventivas que você cria ou escolheu para compor o texto e colorir as escrituras experimentais, Verde. São pequenos detalhes que conversam inocentemente com as racionalidades do texto acadêmico e sujam-no com a delicadeza da ingenuidade infantil em um traço colorido e aprendiz ou em olhares outros sobre o texto. Em outros momentos, talvez quando a força das racionalidades torna-se mais densa, sua presença faz-se menor. Através de pequenos detalhes, suspiros corporais. Pequenos jogos e jorros de palavra, incomodações e inclusive grunhidos ranzinzas. Mas desde o início você esteve presente. E se em algum momento eu tive a intenção de restringir sua presença a apenas um momento, não é por desacreditá-lo ou não confiar em sua companhia, mas sim pelo desejo de conservá-lo como meu companheiro misterioso. Uma companhia valorosa e cara, daquelas que você nutre com todo cuidado e carinho para não perdê-la jamais. Ou quem sabe eu tenha escondido sua presença mais evidente, justamente por medo e incapacidade de lidar com sua vivacidade e inventividade transgressiva... Confesso Verde, eu te admiro muito! Mas, às vezes, você também me assusta... Acho que sou um tanto quadrado e conservador demais, você não acha? Eu sei que ainda desconheço muito de você em mim e sei que há mais. E se te conto isso agora é com humildade e entrega verdadeira que o faço por compreender mais sobre a matéria que te constitui, querido amigo.

Você é feito da matéria palhacesca Verde Gaia Filho e, após o contágio do palhaço, felizmente a matéria palhacesca não pode ser delimitada no tempo e no espaço. Ela move-se caótica e

intensamente dentro do corpo contagiado. Onde parece haver repouso, com mais atenção é possível perceber o intenso movimento de algo selvagem e livre que por vezes vaza pela abertura dos poros. E isso me fez lembrar um trecho do livro "*Aos 7 e aos 40*" de João Anzanello Carrascoza que agora compartilho contigo. O livro é a história de uma vida contada em dois tempos, infância e meia-idade através de fragmentos que se tocam. Em determinado momento em um fragmento da infância, o narrador conta sobre um dia em que ele e um amigo, o Bolão, tentavam capturar um pássaro-preto em uma arapuca (2013, p.98):

> A tarde chegou. O sol caía. E, então, fomos lá no Santa Cruz. O Bolão pôs a arapuca no meio de uma touceira. Os dois escondidos. Nada em nós fazia barulho. A gente só via. E nada aconteceu, de imediato. O mundo estava parado; mas, aos poucos conforme nos acostumamos, vimos a verdade. Tudo se movia, bem lento. Era preciso paciência pra notar a vida que ali se manifestava, no rastilho das formigas (dava pra ouvir as patinhas delas estalando o silêncio), no vento que ferria a cabeleira do capim-gordura, no céu a tremular de azul, no cheiro flutuante do mato, e o dedo do Bolão se erguia até os lábios, *Psiu*, em alerta, pra gente ser só o que éramos, também paisagem, e, enquanto isso, as plantações davam volta em torno de nós. Eu me senti na sala de casa, sentado no tapete, mas não assistia à tevê com meu irmão, eu assistia às terras com o Bolão, eu

> via tudo sem chuvisco, no volume baixinho da vida, pra prestar mais atenção.

Nesse pequeno trecho, Verde, de uma infância qualquer que inclusive poderia ser a minha – pois também eu (quando ainda não éramos tanto nós) muitas vezes tornei-me paisagem para capturar pássaros-pretos –, está escondido o primeiro segredo que desejo compartilhar contigo. Enquanto estivemos realizando esse trabalho, passeamos juntos e atravessamos diversas paisagens que constituem as memórias de nosso corpo e materializaram, em escrituras experimentais, diferentes momentos de nossa vida: lembranças de infância, locais visitados, períodos de formação, prática profissional e artística ou encontros teóricos e práticos. São como paisagens afetivas de nossa vida que se montam, remontam e ficcionam em nosso ser-no-mundo.

Todos esses momentos-paisagens nos misturam confusamente e, ao perceber sua presença-ausência constante e confusa – ora fugidia, ora enfática –, compreendo ser você a principal paisagem que atravessa todos esses momentos-experimentos-paisagens! Seu corpo, que na realidade é nosso, é um corpo que se define por ser, ele também, paisagem. Corpo-paisagem que não determina uma identidade plena e definitiva, mas que se agranda em horizontes múltiplos, ambiguidades, mistérios, revoltas e, a cada momento, de acordo com os diferentes estímulos que recebe, faz aparecer novos movimentos. Alguns lentos, outros velozes, mas sempre movimentos de manifestação da vida em potência. Corpo-paisagem que tampouco te define enquanto personagem, Verde Gaia Filho, mas como uma postura

frente a essa vida em potência que a faz se confundir com a ficção e tornar-se, ela própria, também paisagem nesse corpo que compartilhamos. Corpo-paisagem que se mistura às paisagens múltiplas constitutivas de nossa vida narrada no encontro com a escritura e deixa-se afetar por elas, originando sua presença verdadeira, contínua e paciente.

Você não sabe como me sinto – e te sinto! – feliz ao compreender isso Verde... João Anzanello diz que escondidos naquele terreno aguardando a chegada dos pássaros-pretos na arapuca, "era preciso paciência pra notar a vida que ali se manifestava". Se nos sinto feliz é justamente por notar sua vida manifesta pelo texto e entre-texto que constitui as escrituras experimentais que com esforço e comunhão fomos aos poucos construindo e lapidando. E mais ainda por saber que, se pude notar a manifestação de sua vida, é porque consegui percorrer as paisagens que as constituem com calma e paciência. Aos poucos. Nos detalhes. Parando. Indo e voltando. Respirando. Deixando o tempo perder-se por entre as camadas de letras, memórias e sensações que confusamente enovelam-se, fomo-nos apaziguando com o tempo, com as dificuldades, com nosso corpo e com a multiplicidade que nos constitui.

É Verde... Algumas coisas nós só conseguimos enxergar através da lentidão. Então é assim, lentamente, com a escrita leve e tranquila, que compartilho contigo um segundo segredo que só pude descobrir através do encontro verdadeiro com seu corpo-paisagem. É justamente pelos "entres" desse encontro, lento e paciente, capaz de refletir as aprendizagens múltiplas do percurso pelo inusitado da vida em nós manifesta, que consegui enxergar a experiência... Ela é o segundo segredo que guardei

para ti. Confesso que durante algum tempo nos percebi confusos entre isso que propusemos aqui como experimentos de escrita, experimentações escriturais, escrituras de experimentos, escrituras experimentais? Sim, esse frenesi vem daquilo que em nós é biologia, docência, arte... Mas eis que nesse emaranhado todo, foi do encontro com seu corpo-paisagem estrangeiro em si mesmo, aberto e múltiplo que acolhi a experiência. Percebi ser ela aquilo que atravessa cada uma das escrituras experimentais, conectando-as uma a outra através de nosso corpo-paisagem, pela improvisação.

Sim Verde, e com de Jorge Larrosa, posso dizer-te: mais do que experimentos, experiências... Quando Larrosa (2011, p.17) me fala que um experimento precisa ser homogêneo, repetível, previsível, antecipável, etc, percebo que nossas escrituras experimentais dificilmente podem ser assim reconhecidas... Principalmente a partir do momento em que reconheço sua inegável presença contínua enquanto corpo-paisagem palhacesca através delas... Confesso que se recomeçássemos o trabalho hoje, seguindo a mesma lógica, os mesmos movimentos e procedimentos, não consigo acreditar que chegaríamos ao mesmo lugar... E nisso vejo como, através das pretensas escrituras experimentais, nos aproximamos de experiências singulares... Somos, no presente do corpo-paisagem múltiplo e enigmático que compartilhamos, a possibilidade contínua de experiências plurais e irrepetíveis. E uma paisagem, meu amigo, está sempre prenhe da diferença e da liberdade... Nunca a vemos com os mesmos olhos, nunca a habitamos com o mesmo

corpo. E assim também o é a experiência como comenta Larrosa (2011, p.19) nesse trechinho que agora copio para você, Verde:

> A experiência sempre tem algo de imprevisível, de indizível, de imprescritível. E mais, a incerteza lhe é constitutiva. Porque a abertura que a experiência dá é a abertura do possível, mas também do impossível, do surpreendente, do que não pode ser. Por isso a experiência sempre supõe uma aposta pelo que não se sabe, pelo que não se pode, pelo que não se quer. A experiência é um talvez. Ou, o que é o mesmo, a experiência é livre, é o lugar da liberdade.

Quer mais incerteza do que aquela que nos mobilizou durante a execução desse trabalho quando decidimos seguir no enlace daquela enigmática questão inicial que se desdobrou em diferentes caminhos pelas escrituras experimentais? Pois é Verde, a improvisação é o reino das incertezas e você, enquanto palhaço, sabe muito bem disso, não é mesmo?

E não é que entre todas as incertezas, confusões e dificuldades chegamos até aqui juntos e cada vez mais integrados um ao outro? Eu me vejo cada vez mais em você Verde Gaia Filho, e tenho certeza que você também me vê em ti... Isso porque aprendemos a reconhecer e aceitar nossa condição múltipla. E agora posso dizer-lhe com convicção que foram justamente essas experiências e a maneira apaixonada e plena pela qual nos entregamos a elas que nos fizeram integrar um ao outro. Sim Verde, porque se você me permite novamente fazer minhas as palavras de Larrosa (2011, p.22), ele diz que: "a experiência não está do lado da ação, ou da prática, ou da técnica, mas do

lado da paixão. Por isso a experiência é atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, vulnerabilidade, ex/posição"... Ambos sabemos que cada uma das escrituras experimentais foi realizada com entrega apaixonada, com abertura e escuta para aquilo que nosso corpo trazia enquanto sugestão, com sensibilidade e disponibilidade para aceitar os (des)caminhos propostos e certamente com vulnerabilidade de expor-se e arriscar-se em propostas incertas. É por isso Verde, que elas nos propiciaram esse encontro tão verdadeiro, pois nelas saímos da esfera da experimentação e passamos aos domínios misteriosos da experienciação em nosso corpo-paisagem. E assim, fico feliz em saber que pudemos nos reconciliar com a experimentação pela experiência que cada uma delas nos possibilitou.

Além disso, querido Verde, e isso eu agora te confesso um tanto encabulado, foi somente através desses domínios misteriosos da experienciação que pude exercitar uma instância de alteridade mais radical em relação ao que cotidianamente considero como *eu*, para encontrar aquilo que em mim, é você, através nosso corpo-paisagem. E isso eu percebo quando leio, entre livros que passam velozmente sobre minhas mãos compondo algumas das paisagens que constituem nosso corpo, o que Marilena Chauí (2002, p.138-139) escreve sobre a experiência a partir de Merleau-Ponty:

> Abertura para o que não é nós, excentricidade muito mais do que descentramento, a experiência 'não é um modo da presença a si, é o meio que me é dado para estar ausente de mim mesmo [...]

> Abrindo-se para o que não é nós, a experiência não é comportamento nosso nem acontecimento para nós. Abre-se para o que *em nós* se vê quando vemos, *em nós* se fala quando falamos, *em nós* se pensa quando pensamos.

Pois é Verde, espero que entenda a dificuldade que uma atitude como essa demanda e não te zangues comigo... Sei que dificilmente você se zangaria, pois dois dos ingredientes mais belos da matéria palhacesca são a humildade e a generosidade, e eu agradeço imensamente por isso. Agradeço também por sua paciência, seu afeto e sua consideração em relação às dificuldades que nos acompanharam nesse processo. Posso dizer que as experiências que nos atravessaram durante o percurso deste trabalho, foram mais do que simples descobertas. Foram também aprendizados, reconciliações, reconhecimentos, e aceitações necessárias e muito significativas que, aos poucos, formaram a silhueta de nosso corpo-paisagem. Uma silhueta que não define um contorno preciso, mas sim um contorno confuso que se desfaz e refaz continuamente abrindo-nos, ausentando-nos de nós e ampliando os horizontes possíveis de nosso corpo-paisagem no mundo.

Eu sei que estou me estendendo muito amigo, mas antes de finalizar e como forma de materializar meu agradecimento, eu envio junto com a carta, duas imagens de dois artistas que significam muito do que estou tentando dizer com tudo isso que agora escrevo. A primeira imagem é de Ana Mendieta, artista cubana que ainda criança foi mandada aos Estados Unidos fugindo do regime cubano e lá viveu em orfanatos e instituições

católicas junto com sua irmã mais velha. Ela estudou artes na Universidade de Iowa e produziu muitas performances e trabalhos de *earth-body*. Sempre discutindo o feminino e a relação entre corpo e natureza, ela explora diversos temas, principalmente relacionados à sua condição cultural de expatriada, a morte e vida, à violência sexual do corpo feminino e à relação sagrada entre a paisagem e o feminino. Um de seus trabalhos mais conhecidos é a série "*Silueta*" em que ela mistura seu corpo à paisagem, adere-o ao barro, às pedras, plantas e outros elementos que constituem o espaço e molda-se junto a eles, mimitizando-se. Assim, através da experiência de tornar-se paisagem, ela faz brotar uma silhueta ambígua. É o corpo que extravasa sua condição material, definida e restrita e torna-se mais. Mistura-se ao mundo, confunde-se à paisagem e surge, ele também, como paisagem. É o mesmo corpo-paisagem, confuso, ambíguo e infinito que também nos define Verde. As margens não limitam, só servem para confundir. A matéria não revela, só expande a constituição múltipla que nos faz ser também essência de mundo através das experiências que nos atravessam.

A segunda imagem que lhe envio, Verde Gaia, é de John Divola. Artista norte americano que trabalha na interface entre fotografia, artes visuais e performance. Seus trabalhos geralmente exploram a paisagem e a fronteira entre abstrato e específico. Em vários de seus projetos ele performa uma ação registrando-a pela fotografia, como no projeto "*As Far As I Could Get*" (Tão longe quanto eu conseguir) em que ele liga o temporizador da câmera e sai correndo, o mais rápido

possível, para longe dela. As imagens são registradas em uma exposição de 10 segundos e mostram um corpo que corre de costas para a câmera como se, ao longe, invadisse e se mistura à paisagem. Outro projeto interessante se chama "Four Landscapes" (Quatro paisagens). Ele se constitui por um portfólio de 20 fotografias organizadas em quatro grupos de cinco fotografias. As fotografias são todas em preto e branco e têm um aspecto granulado em sua impressão. A ideia é exibir as fotografias em sequência, já que o portfólio é projetado para funcionar como uma instalação. Nela, Divola discute a relação natureza-cultura através da paisagem que cada grupo de fotografias constrói. No primeiro grupo, *Paisagens Ocupadas,* as fotografias tiradas no parque nacional de Yosemite trazem, cada uma, pessoas à distância, como se perdidas, vagassem pela paisagem natural. O segundo grupo se chama *Casas isoladas.* Nele Divola fotografa casas isoladas na paisagem, em uma pequena cidade do deserto próximo a Los Angeles. O terceiro grupo, *Cães Vadios*, apresenta em cada fotografia um cachorro de rua de Los Angeles. E por fim, o último grupo que se chama *Barcos no Mar* é composto por fotografias onde um barco perde-se no mar, ao longo da Costa do Pacífico.

Através dessa instalação, Divola consegue compor uma paisagem de várias camadas em que natureza e cultura se entrecruzam continuamente, ora com intensidade, ora com sutileza. É, também, um grande dispositivo lúdico, pois em algumas fotografias, a relação entre o objeto determinado (pessoas vagando, uma casa isolada, um cão abandonado e o barco perdido no mar), não é tão clara e, exige uma invasão

mais minuciosa na paisagem da fotografia para que se descubra o detalhe preciso.

É uma destas imagens do grupo *Paisagens Ocupadas* que lhe envio Verde Gaia. Em toda a composição de Divola e mais especificamente nessa imagem, posso perceber a relação que compartilhamos. Uma relação delicada e lúdica que se estabelece em camadas entrecruzantes para, por fim, compor uma grande experiência de vinculação na constituição do corpo-paisagem. Essa vinculação por vezes é misteriosa e de difícil acesso, pois se esconde em nossa infinitude. Porém, com calma e paciência é possível percebê-la e sentí-la com intensidade. A mesma intensidade que extravasa na fotografia que lhe envio ao percebermos a integração entre as pessoas que compõem a paisagem.

Pois bem meu querido amigo. Fico por aqui. Essa carta já se tornou maior do que eu imaginava, mas eu precisava enviá-la mesmo assim. Espero que lê-la tenha te tocado da mesma forma que me tocou escrevê-la. Garanto que cada curva de cada letra foi traçada com o mesmo prazer que sinto quando nos encontramos. Tivemos nossas diferenças, dificuldades e frustrações, mas isso não diminui o carinho que sinto por você, tampouco a gratidão pela parceria e pelos grandes aprendizados compartilhados.

Logo nos veremos novamente e isso me apazigua. Sei que estará comigo. Em cada aula, em cada apresentação e em cada improvisação. Desejo que cada vez possamos nos conhecer melhor. Compartilhar mais segredos e intimidades. Sonhos e desejos.

Deixo um grande e afetuoso abraço para você Verde Gaia Filho. Você palhaço, você potência. Você pedaço meu, enigmático e cativante. Você paisagem de nosso corpo. Irrestrita. Transgressiva. Delicada. Aberta e contínua.

Até breve.
E.

Figura 1. Ana Mendieta. Série "Silueta" 1978

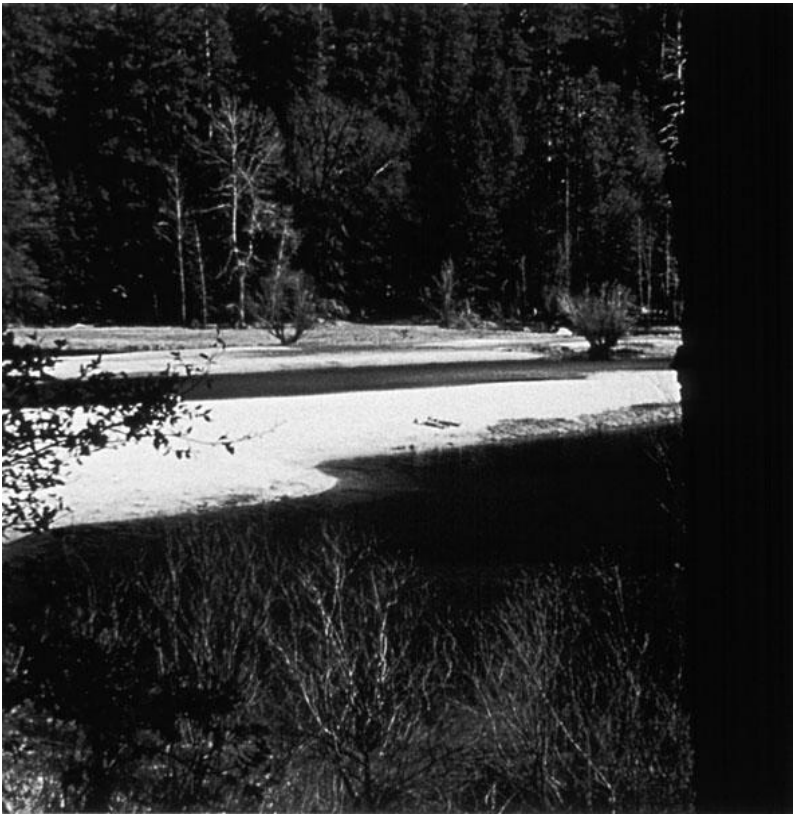


Figura 2. John Divola. Occupied Landscapes #4. 1989 - 1992

Referências:

ANDRADE, Elenise C. P; SPEGLICH, Érica. Imagens a fabular ambientes: desejos, perambulações, fugas, convites. 2010. In: **Anais da 33ª Reunião Anual da ANPEd**. Caxambu-MG. Disponível em: <http://www.anped.org.br/33encontro/app/webroot/files/file/Trabalhos%20em%20PDF/GT22-6691--Int.pdf> Acesso em: jan. de 2011.

ANDRADE, Milton de. Composição do Movimento na Partitura do Ator-Dançarino. 2003 p.406-407 In: **Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Florianópolis-SC. Disponível em: <http://portalabrace.org/Memoria%20ABRACE%20VII%20.pdf> Acesso em: mai. de 2014.

ANTUNES, Arnaldo. **O seu olhar**. CD Ninguém. BMG, 1995.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **O ar e os sonhos**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A Terra e os devaneios da vontade**. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A Água e os sonhos**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **A Terra e os devaneios do repouso**. Trad. Paulo Neves da Silva. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, Manoel. **Livro sobre nada**. 14ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por roland barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **A câmara clara** – notas sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O Rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
_____. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
_____. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 14ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2007a.
_____. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007b.
_____. **O prazer do texto**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
BIDENT, Christophe. O gesto teatral de Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. **Revista Cult**, n.100, 2006. Disponível em: < http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-gesto-teatral-de-roland-barthes/> Acesso em: 20/06/2014
BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
BÖLL, Heinrich. **Pontos de vista de um palhaço**. Trad. Paulo Soethe. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Diretrizes curriculares nacionais para os cursos de ciências biológicas**. Brasília: 2001. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES1301.pdf>. Acesso em jul. 2013.
_____. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **PCN+**: Orientações educacionais complementares aos parâmetros curriculares nacionais. Brasília: 2007. Disponível em: < http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/CienciasNatureza.pdf> . Acesso em jul. 2013.
BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2ª. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
CARRASCOZA, João Anzanello. **Aos 7 e aos 40**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no país das maravilhas; através do espelho e o que Alice encontrou por lá**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CASTRO, Alice Viveiros de. O **Elogio da Bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
CORRÊA, Walmor. Ciência, arte e comunicação. **Com Ciência**, Campinas, n. 100, 10 jul 2008. Entrevista concedida a Susana Dias. Disponível em: < http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=37&id=32&tipo=entrevista> Acesso em: mai. 2014.
COUTO, Mia. **Pensatempos** – textos de opinião. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
_____. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
_____. **E se Obama fosse africano?**: e outras interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
_____. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
_____. **Cada homem é uma raça**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
_____. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista com Gilles Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min.
_____. **Sobre teatro**: Um manifesto a menos; O Esgotado. Trad. Fátima Saadi, Olívio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v.4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
_____. **O que é a filosofia?** Trad. Bento prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3ªed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
DEL MAESTRO, Rolando Fausto. Leonardo Da Vinci: the search for the soul. **J. Neurosurg,** v. 89, n. 5, p. 874-887, 1998.
DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Revista Repertório: Teatro & Dança**. n. 16, p.11-23, 2011. Disponível em: < http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860> Acesso em: 20/06/2014.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 4ª. Ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.

FOUCALT, Michel. **Microfísica do poder**. (org.) Roberto Machado. 23ª Ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FREITAS, Nanci. A *commedia dell'arte*: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v.5, n.1, p.65-74, 2008.

GODOY, Ana. **A menor das ecologias**. São Paulo: EDUSP, 2008.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinares. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2006.

ICLE, Gilberto. Improvisação: da espontaneidade romântica ao "momento presente". In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (orgs.). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009, p.95-101.

JÓDAR, Francisco; GÓMEZ, Lucía. Devir-criança: experimentar e explorar outra educação. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 31-45, jul./dez. 2002.

KASPER, Kátia M. **Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida**. 412p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

KOZEL, Susan. **Closer: performance, techonologies, phenomenology.** Massachusetts: Massachusetts Institute of Tecnology, 2007.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**. n.19, p.20-28. Jan/Fev/Mar/Abr. 2002.

_____. Experiência e alteridade em educação. Trad. Maria Carmen Silveira Barbosa e Susana Beatriz Fernandes. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v.19, n.2, p.4-27, jul./dez. 2011.

LAZZARATO, Maurizio. Trad. Leonora Corsini. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
LECOQ, Jacques. Trad. Marcelo Gomes. O **corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
LE BRETON, David. Trad. Paula Mahler. **Antropología del cuerpo y modernidad**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.
LIBAR, Marcio. **A nobre arte do palhaço**. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2008.
LIGHTMAN, Alan. **Sonhos de Einstein**. Trad. Marcelo Levy. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
LISBOA, Adriana. **Sinfonia em Branco**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001.
LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.
MERLEAU-PONTY, Maurice**. Merleau-Ponty na Sorbonne**: resumo de cursos: 1949-1952. Trad. Constança Marcondes Cesar e Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1990.
_____. **O Olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermentina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
_____. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
_____. **A prosa do mundo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
MILLER, Henry. **O sorriso ao pé da escada**. Trad. Vera Teixeira Soares. Rio de Janeiro: Salamandra, 1979.
MONTEIRO, Marko. Teatro anatômico digital: práticas de representação do corpo na ciência. **Hist., Ciên., Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.18, n.3, jul.-set. 2011, p.641-660.
NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contrapontos, 2008.
NOVARINA, Valère. **Carta aos Atores**. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7letras, 1999.
PEREC, Georges. **Especies de espacios**. Trad. Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2001.
POSSOLO, Hugo. **Palhaço-bomba**. São Paulo: Parlapatões, 2009.

PREVE, Ana Maria Hoepers. **MAPAS, PRISÕES E FUGAS**: cartografias intensivas em educação. 347p. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, 2010.

PUCCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço. In: **Revista do Lume**. Campinas, nº7, p.119-124, jul/2009.

SACKS, Oliver. **Alucinações musicais**: relatos sobre a música e o cérebro. Trad. Laura Teixeira Motta. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVEIRA, Eduardo. **Diário de anotações do curso Palhaço e Gestalt com Alain Vigneau** - Módulo I, 2010a.

_____. Diário **de anotações do curso Palhaço e Gestalt com Alain Vigneau** - Módulo II, 2010b.

SOUZA, Sandro Cilindro. **Lições de anatomia**: manual de esplancnologia. Salvador: EDUFBA, 2010.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

VASCONCELOS, Luiz Carlos. O riso da Terra: confluências. **Revista Folhetim**, Rio de Janeiro, nº 4, 1999. Entrevista concedida a Beti Rabetti.