

ALINE PORTO QUITES

**A PRESENÇA DO TEXTO LITERÁRIO NA
ARTE DA PERFORMANCE**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor. Curso de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Alai G. Diniz

FLORIANÓPOLIS
2006

Ao grupo Corpo de Letra.

AGRADECIMENTOS

À professora Alai Diniz por sua orientação, pela confiança depositada em mim e por ter acreditado nesta proposta de trabalho. Agradeço também por sua longa amizade.

A meus pais e minha irmã por compreenderem meus momentos de ausência, acreditarem em meu potencial e me proporcionarem a estrutura necessária para a dedicação a esta pesquisa.

À minha avó Enilda Porto pelo trabalho de digitação do diário de campo.

Ao curso de Pós-Graduação em Literatura, por acolher esta pesquisa, e à UFSC, instituição na qual obtive maior parte de minha formação.

Aos pesquisadores do NELOOL, pela troca de idéias e experiências e por me cederem seu arquivo e todo material necessário.

À professora Maria de Fátima Moretti pela oficina de bonecos e pelo acompanhamento dedicado à concepção e montagem de *As filhas da Maricota*.

Ao colega Cleber Rosso Bicca pela organização da apresentação em Power Point, pelas reproduções do CD anexo bem como a organização da capa.

A Ane Girondi e Cristian Abes pelo trabalho de digitalização do material em vídeo.

Finalmente, um agradecimento muito especial àqueles que foram a razão deste trabalho: os integrantes do Corpo de Letra, tanto os que já passaram por ele quanto os que ainda estão lá, cuja lista de nomes é tão grande que não caberia nesta página. Cabe, porém, mencionar a atual formação, que desde 2004 vem colaborando comigo e ficará retratada nestas páginas: Adriana T. Carvalho, Alai G. Diniz, Aline R. Maciel, Antonia Javiera C. Muñoz, George França, José Ernesto de Vargas, Luizete Barros. A estes quero agradecer principalmente por confiarem em mim e permitirem ser mencionados e analisados enquanto *performers*. Mas agradeço, sobretudo, pela amizade, cumplicidade e lealdade, que nos acompanharam e motivaram ao longo desses quatro anos e continuarão ao longo da vida.

SUMÁRIO

RESUMO.....	vi
ABSTRACT.....	vii
RESUMEN.....	viii
INTRODUÇÃO.....	01
O GRUPO CORPO DE LETRA.....	04
I APRESENTAÇÃO.....	04
II HISTÓRICO.....	06
I PERFORMANCE.....	13
I.1 DEFINIÇÕES.....	13
I.2 A INFLUÊNCIA FUTURISTA.....	48
I.3 A INFLUÊNCIA SURREALISTA.....	27
I.4 ESPAÇO, CORPO, TEMPO E PERFORMANCE.....	35
I.5 A PERFORMANCE HOJE.....	37
II COEXISTÊNCIA ENTRE O ORAL E O ESCRITO.....	45
III PERFORMANCE COMO LEITURA.....	61
III.1 A MUSICALIDADE COMO LEITURA E RECRIAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO.....	66
IV A RECEPÇÃO DA PERFORMANCE.....	71
V O PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	88
V.1 DE <i>ENTRE NÓS, EM BANHO-MARIA A OBJETOS TRANSNACIONALES</i>	88
V.2 <i>AS FILHAS DA MARICOTA</i>	108
V.2.1 O PAPEL DA IMPROVISACÃO NO CORPO DE LETRA.....	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	144
ANEXOS (DOCUMENTOS DE PROCESSO).....	152
I DIÁRIO DE CAMPO.....	152
II TEXTOS LITERÁRIOS.....	241
II.1 <i>ENTRE NÓS, EM BANHO-MARIA</i>	241
II.2 <i>DAS RAÍZES AO CORPO: UMA PERFORMANCE PERIFÉRICA/POÉTICA</i>	244
II.3 <i>AS FILHAS DA MARICOTA</i>	249
III FOTOS.....	252
III.1 <i>ENTRE NÓS, EM BANHO-MARIA</i>	253
III.2 <i>DAS RAÍZES AO CORPO: UMA PERFORMANCE PERIFÉRICA/POÉTICA</i>	255
III.3 <i>AS FILHAS DA MARICOTA</i>	262
IV VIDEO.....	280

RESUMO

A *performance*, que se caracteriza pela presença viva do corpo humano e por inúmeros comportamentos reiterados, pode re-conceituar e dar novos contextos aos movimentos corporais. É um conjunto de trocas entre atuante e espectador. Com o intuito de se entender melhor o que acontece com um texto poético ao ser recriado na performance, avaliou-se a produção do grupo Corpo de Letra. Este executa experimentos performáticos a partir de textos literários, normalmente em criação coletiva. Trabalha sua improvisação, baseando-se em fragmentos de textos selecionados e combinados entre si e entre ações e músicas, muitas vezes em consequência de casualidades, por livres associações. O grupo foi acompanhado durante os anos de 2004 e 2005, período em que foram observados seu processo de criação e sua recepção. Para isso foi desenvolvido um diário de campo, que, juntamente com algumas fotos e vídeos, registrou todos os encontros.

Observou-se que não raras vezes uma performance gera outra performance, uma cena gera outra cena. É como se uma única obra fosse se transformando. Sempre fica aberta a possibilidade de continuidade. Quanto à recepção, constatou-se que esta depende em parte da intencionalidade dos autores, parte da linguagem e parte da bagagem cultural de cada leitor. A audiência se torna co-autora da performance, criando significados que não se encontrariam fechados dentro do texto. A leitura não é mais diretamente do texto de origem e sim da performance. É uma leitura da leitura. O *texto*, enquanto seqüência lingüística, faz parte da *obra*. A performance artística, enquanto evento, nasce de algumas idéias que são lançadas no ambiente e parece permitir uma leitura não tão direcionada, menos institucionalizada, e que se realiza através de sentidos corporais, não apenas no nível da racionalidade. A performance é uma forma de leitura, formada por um conjunto de leituras.

ABSTRACT

Performance, characterized by the living presence of the human body and by numerous known behaviors, can re-conceptualize and give new context to the movements of the body. It is a grouping of exchanges between the agent and the spectator. With the goal of better understanding what happens with a poetic text when recreated in performance, the production of the group *Corpo de Letra* was evaluated. This group executes performatic experiments from literary texts, usually created collectively. It works its improvisation, based on fragments of selected texts and combined amongst themselves and between actions and music, many times in consequence of casualties, by free associations. The group was followed during the years of 2004 and 2005, period in which were observed their process of creation and their reception. For such, a field diary was developed, that, along with photographs and videos, registered every meeting. It was observed that – not rarely – a performance generates another performance, a scene generates another scene. It is as if one work alone transformed itself. A possibility of continuity is always left open. As for the reception, it was perceived that it depends partly on the intentionality of the authors, partly on the language and partly on the cultural baggage of each reader. The audience becomes co-author of the performance, creating meanings that were not found enclosed within the text. The reading is no longer directly of the original text, but of the performance. It is a reading of the reading. The *text*, as a linguistic sequence, is part of the *work*. The artistic performance, as an event, is born from a few ideas that are launched into the environment, and seems to allow a reading not as directed, less institutionalized, and that is made through bodily senses, not only within the level of rationality. Performance is a form of reading, formed by a group of readings.

RESUMEN

La performance, caracterizada por la presencia viva del cuerpo humano y por comportamientos reiterados, puede reconceptualizar y dar nuevos contextos a los movimientos del cuerpo. Es un conjunto de cambios ente audiencia y actuantes. Con el intento de entender mejor lo que se pasa con un texto poético, recreado en la performance, se analizó la producción del grupo *Corpo de Letra*. Éste realiza experimentos de performance a partir de textos literarios. El grupo trabaja su improvisación colectivamente, con base en fragmentos de textos elegidos y combinados entre ellos y entre acciones y músicas, muchas veces por consecuencia de casualidades, por libres asociaciones. El grupo fue acompañado durante los años de 2004 y 2005, período en que fueron observados su proceso de creación y de receptividad. Para eso se desarrolló un diario de campo, lo cual, en conjunto con algunas fotos y vídeos, se registró todos los encuentros.

Se observó que muchas veces una performance engendra a una otra performance, una escena engendra a una otra escena. Es como si una única obra se metamorfosease. Hay siempre la posibilidad de continuidad. En cuanto a audiencia, se constató que depende en gran parte de la intención de los autores, del lenguaje y del bagaje cultural de cada lector. La audiencia se vuelve coautora de la performance, creando significados que no se encontrarían dentro del texto. La lectura ya no es más directamente del texto de origen sino el de la performance – es una lectura de la lectura. El texto, como secuencia lingüística, es parte de la obra. La performance artística, como evento, surge de algunas ideas lanzadas en el ambiente y parece permitir una lectura no tan dirigida, menos institucional, no solamente en el ámbito de la razón. La performance es una forma de lectura, formada por un conjunto de lecturas.

A presença do texto literário na arte da performance

INTRODUÇÃO

Hoje em dia vê-se a necessidade de se pesquisar a literatura associando-a a outras formas de manifestações culturais e diferentes disciplinas, pois se entende que não é possível conhecermos um objeto de estudo apenas compartimentando-o. Nada existe isoladamente. Assim, após longa tradição em estudos literários e, mais recentemente, o desenvolvimento dos estudos culturais, procuramos ver a literatura através de novos ângulos. Correntes antigas têm se mostrado insuficientes nos dias atuais e novas, complementares ou antagônicas, vêm se desenvolvendo. A teoria literária vem se “reconfigurando”, no dizer de Peter Widdowson e Peter Brooker, em seu livro *La teoría literaria contemporánea* (1997)¹ no qual fazem uma reflexão com intento de mapear a teoria literária e suas atuais vertentes. Segundo esses autores, é necessário que periodicamente seja feito um novo mapeamento dos estudos literários.

Ao longo do tempo surgiram as teorias românticas, da recepção, formalistas, marxistas, estruturalistas, cada qual abordando aspectos de seu interesse. Acrescentam-se atualmente a esse conjunto o feminismo, pós-estruturalismo, pós-modernismo, pós-colonialismo, as teorias gays, lésbicas ou homossexuais. São abordadas questões de gênero, sexualidade, raça, etnia, diáspora, política etc. A idéia de cânon literário determinado (de “grandes obras” selecionadas para serem referência na estipulação de um “valor literário”) tem sido desconstruída (Selden et. Alii, 1997).

Sendo assim, nossa proposta é repensar o objeto da literatura, que tradicionalmente é vista como uma arte feita exclusivamente com as palavras e, principalmente, através do código escrito. Quando a associamos a outras formas de linguagem, percebemos que é praticamente impossível traçar um limite entre as artes. Se não há um limite, uma fronteira, como definir um objeto de estudo como o da literatura? Acredito que, sem a preocupação de encontrar uma resposta imediata e satisfatória que seja definitiva, devemos observar o texto literário juntamente com outras formas de expressão, suas transformações e suas possibilidades de leitura. Isto leva-nos a novos questionamentos, colocando nosso objeto de estudo em constante redefinição.

¹ Livro escrito em co-autoria com Raman Selden, já falecido, mas que deixara a obra iniciada. O volume constiu-se em uma atualização póstuma de seus escritos.

Um ângulo ainda pouco explorado é o estudo da literatura associado ao da teoria da *performance*. Discussões sobre a modernidade e as artes contemporâneas revelam o ser humano como um ser fragmentado e multifacetado. Neste panorama o estudo da *performance* parece ser o que mais retrata esta condição, por tratar-se de uma manifestação híbrida, absorvendo características de todas as formas de linguagem sem poder, no entanto, classificar-se em nenhuma delas. Como se apresenta, então, um texto literário, tradicionalmente conhecido em sua forma escrita, ao ser recriado de maneira performática? Como se posiciona o texto literário, quando este sai do papel impresso e passa a ser transmitido através do corpo humano? Deixaria o código escrito e ressurgiria através da combinação entre fala, sons, movimentos, recursos visuais, tudo o que pode provocar sensações. A literatura perderia suas supostas fronteiras e se fundiria com novas linguagens, novos símbolos. O receptor, por sua vez, descobriria formas diversas de fruir o texto, obtendo um leque de leituras que jamais teria se se limitasse apenas à escrita. Este fenômeno merece ser observado e analisado entre os estudos literários.

A tese tem por objetivo propor uma nova forma de estudos literários, associada à teoria da performance, favorecendo um novo enfoque, que ajudaria a ampliar ainda mais a visão e a compreensão do fenômeno o qual chamamos literatura. Isto é, dirigir-se à ampliação das fronteiras do objeto da literatura. Como proposta realizou-se o acompanhamento de um grupo de performance poética e seu processo de criação, a partir da leitura do texto literário. Isto é, o objeto da pesquisa construiu-se ao longo do desenvolvimento da tese, pois foram registrados todos os encontros do grupo e esses registros constituíram o *corpus* deste trabalho.

Os encontros do grupo e as apresentações foram registrados em um diário de campo. Trata-se de relatos subjetivos, feitos “no calor da hora”. Isto quer dizer que esses relatos eram feitos o mais cedo possível, logo que acabavam os ensaios, as reuniões ou as apresentações, para que nenhum detalhe fosse esquecido. Informações, aparentemente sem importância naquele momento, poderiam ser úteis mais tarde, no momento da análise. Por isso o diário possui uma linguagem coloquial, mais informal e carregada de marcas de oralidade, diferentemente do restante da tese². Ao longo das análises, trechos desse diário

² Ao início de estudo eu questionava a prática do diário. Como um relato subjetivo, emotivo, sem a pretensão de ser científico, pode permitir uma análise? Como se poderia estabelecer algum critério ou parâmetro? Mais tarde, quando o diário já possuía um volume considerável, ao reler os acontecimentos passados após determinado intervalo de tempo, ao destacar trechos para serem observados e servirem de exemplo nas descrições, foi justamente ele que permitiu o distanciamento necessário para a análise e autocrítica. Os

são destacados para ilustrar o que vem sendo discutido no corpo da tese. Esses trechos servem para indicar exemplos práticos daquilo que vem sendo descrito. Outros documentos de registro são fotos, vídeos, programas de apresentações e impressões de textos utilizados nas performances. São vestígios daquilo que já não se pode mais reproduzir tal como aconteceu: a *performance*.

Na primeira parte do capítulo I, discutem-se as diferentes definições de performance, suas relações com os movimentos de vanguarda e com a atualidade. No segundo capítulo há uma reflexão quanto à *coexistência e a relação entre o oral e o escrito*, seus diálogos e conflitos, onde foi enfatizada a questão da oralidade na literatura e as relações performance/escrita, voz/texto. Na primeira parte do capítulo III, através de discussões e reflexões, caracteriza-se a performance como uma forma de leitura. No capítulo IV analisa-se a recepção do grupo de experimentação, por parte da audiência, as relações e o papel desta dentro do evento chamado performance. Em seguida estudam-se os processos de criação dos trabalhos do grupo nos anos de 2004 e 2005, o que nos permitiu uma maior compreensão da relação que se estabelece dentro do espaço entre o texto literário, a performance poética, o atuante e o receptor, bem como o papel da improvisação nesse contexto. A tese se encerra com suas *considerações finais*, nas quais se relacionam as hipóteses constatadas ao longo do trabalho e com os documentos de processo: diário, fotos, textos, programas, vídeos. Consistem em fotos tiradas das apresentações, reprodução integral do diário de campo, do qual foram feitos os recortes apresentados como exemplo ao longo do corpo da tese, textos literários, recriados nas performances e vídeo. Esses vídeos foram feitos para registrar as apresentações dos trabalhos intitulados *Entre nós, em banho-maria* e *Objetos transnacionais*. Um deles registra momentos da montagem e pesquisa (experimentos e entrevistas) para a criação de *Das raízes ao corpo: uma performance periférica/poética* e *As filhas da Maricota*. Trabalhos relacionados para análise. Os vídeos foram feitos com intuito apenas de registrar o que seria feito ao vivo, não possuem, portanto, a qualidade técnica esperada em um trabalho idealizado especificamente para a linguagem visual.

O GRUPO *CORPO DE LETRA*

1 Apresentação

Corpo de Letra é um grupo, pertencente ao Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e Outras Linguagens¹, da Universidade Federal de Santa Catarina, que executa experimentos performáticos a partir de textos literários, traduzindo-os de maneira intersemiótica. Em seu trabalho depara-se com o código escrito e buscam-se novos desafios. Normalmente os textos são de autores discutidos no curso de Letras. Nos últimos anos, porém, o grupo também tem experimentado escrever textos próprios para a performance, mesclando-os com os de outros autores, consagrados ou não. A poesia no *Corpo de Letra* é colocada no espaço, tornando-se física, teatralizada.

No que diz respeito à direção, o grupo vai além da proposta de estudiosos contemporâneos como Rita Gusmão (2000), da UFMG, que vê a necessidade de se buscar uma nova relação ator-diretor. Em lugar de ser crítico, com autoridade para incluir e retirar elementos do trabalho do atuante para adequá-lo à sua própria idéia de espetáculo, o diretor deveria funcionar como observador dos elementos plásticos, mas assumindo primeiro o lugar de espectador, "devolvendo ao atuante as reações que fossem excitadas pela sua apresentação". Ou seja, a direção deve ser mais conceitual do que estética. Essa postura garantiria ao atuante maior liberdade de ação. O diretor passaria a ser um parceiro na criação, e não mais o condutor. Essa parece ser a tendência contemporânea nas artes cênicas. No *Corpo de Letra*, no entanto, a direção é indefinida e a criação coletiva, fundindo-se as funções de ator e de diretor². Não há hierarquia.

Criação coletiva não é o mesmo que processo colaborativo, embora tenha características em comum. No processo colaborativo existem as funções de ator, diretor e dramaturgo, cada qual responsável pela sua função. Neste caso, no entanto, tudo é feito de

¹ O NELOOL é um núcleo de pesquisa do Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina. Tem como objetivo geral o estudo da literatura como fenômeno contemporâneo, em contínua mudança do objeto: signos, oralidade, canais (corpo e corpus); do sonoro ao não verbal, do visual ao tecnológico. Incentiva projetos que estudem as relações entre a literatura e outras artes, ou seja, na área de estudos intersemióticos. É constituído de professores pesquisadores, alunos de pós-graduação e estudantes de graduação e tem caráter interdepartamental e transdisciplinar. Sua fundação foi em 07 de dezembro de 2000.

² As atividades do *Corpo de Letra* inicialmente eram lideradas pela professora Alai Garcia Diniz, que foi também idealizadora do núcleo, mas há trabalhos mais recentes em que outros tomaram a dianteira e organização como *Enigmas e sensações*, coordenado por Luizete Barros; ou a performance *Cutuca Catulo cá*, a partir de interesses do professor José Ernesto de Vargas, da área de Latim; ou ainda *As filhas da Maricota*, que contou com a orientação da professora Maria de Fátima Moretti. Não há uma figura definida de diretor e que assuma sempre a mesma função.

acordo com discussões e sugestões dadas pelos demais integrantes do grupo³. No processo colaborativo o dramaturgo possui uma autonomia maior, pois pode trabalhar individualmente, mas sempre refazendo o texto de acordo com a experimentação e opiniões colhidas no grupo ou até mesmo não integrantes que mesmo assim estão presentes e participam do processo em qualquer momento da montagem. Já a criação coletiva, surgida no Brasil na década de 70, como reação à ditadura e ao autoritarismo, não apresenta função definida entre os integrantes. Mais importante do que o acabamento formal do espetáculo é colocar as idéias em prática (Nicolete, 2003). Por isso o Corpo de Letra muitas vezes dispensa um olhar externo à cena e que poderia “limpá-la”, “lapidá-la”. Reconhecemos que isso pode comprometer a qualidade do trabalho. Tudo começa com improvisações a partir de textos previamente selecionados em torno de um autor ou tema. Acontece às vezes o que descreve Adélia Nicolete (2003) sobre esse tipo de criação: o grupo acaba por acatar democraticamente as contribuições criativas individuais em detrimento de uma unidade cênica. Os espetáculos se constituem pela “colagem” de idéias.

Outra característica do Corpo de Letra é sua rotatividade. O grupo não possui número definido de participantes. Todos são voluntários, não havendo nenhum critério de seleção. Depende da disponibilidade e do interesse de cada um. O importante é o compromisso assumido com determinada apresentação.

Os componentes do grupo no período estudado, isto é, entre 2004 e 2005, são: Adriana T. Carvalho, Alai G. Diniz, Aline R. Maciel, Aline P. Quites, Antonia J. Cabrera, George França, José Ernesto de Vargas, Luizete G. Barros. Contou-se, ainda, com a colaboração de Maria de Fátima Moretti, no ano 2005.

³ Um exemplo de trabalho em processo colaborativo é o Teatro da Vertigem, de São Paulo, existente desde os anos 90 e dirigido por Antônio Araújo.

2 Histórico⁴

Temporada 1999:

O grupo iniciou suas primeiras apresentações nesse ano e era então chamado de *Grupo* ou *Núcleo de Performance da Pós-Graduação em Literatura*. O primeiro espetáculo que se tem registro foi chamado de *Recital de poemas de Borges* e ocorreu num evento chamado de *Jornada Jorge Luis Borges*, promovida pelo curso de Espanhol da UFSC.

No mesmo ano, o grupo, que na ocasião se autodenominou *Grupo Errata*, foi convidado a participar da *Chegada da Primavera*, evento promovido pelo Departamento Artístico Cultural, pelo Centro de Comunicação e Expressão (CCE) e pela Associação dos Professores da UFSC, no qual haveria lançamento de livros, apresentação de coral e performance⁵. Ainda nesse ano foi feita uma performance em um evento pela reconstrução do Timor (dados do Jornal Universitário da UFSC).

Temporada 2000:

Em maio aconteceu na UFSC um congresso interdisciplinar de gênero, o *Fazendo gênero 4: cultura, política e sexualidade no século XXI*. Neste evento o grupo, já se chamando, definitivamente, *Corpo de Letra*, apresentou a trilogia *(I)mar(r)gens*, que constituiu-se de um conjunto de três performances, encenadas em diferentes dias do congresso, com textos de mulheres de diversas épocas e locais. A primeira performance se chamou *De sagradas e profanas*, e fazia alusões à sexualidade e à religiosidade⁶; a segunda denominou-se *De águas e de cheiros*⁷ e a terceira *Do gemido*⁸.

⁴ Os dados do histórico do Corpo de Letra foram colhidos dos arquivos do NELOOL, que continham jornais, certificados, materiais de divulgação, programas de apresentações, folders de eventos, projetos de adaptações, fotocópias de impressões dos textos selecionados, boletins informativos, folhas com anotações, mensagens de e-mail, resumos de comunicações de congressos, projetos de pesquisa, cartas, fax, monografias, CDs, vídeos. Isto é, qualquer tipo de material que, de alguma forma, registrasse determinado momento do grupo.

⁵ Os poemas apresentados neste evento foram: *O poema e Atenção* (Alcides Buss), *Mergulho* e *Adaptação* (Regina Carvalho), *Eu e Versado* (Valdemir Klamt), *O paraíba* e *A cavalo* (Alkmar Santos), *Quinta D. Sebastião* (Fernando Pessoa), *XIII* (Aldy Maingué), *Pronto* (Mário Quintana), *51* (Walt Whitman) e *Poema* (Dias Pino).

⁶ Os textos utilizados nessa performance foram: *O desejo da palavra* (Alejandra Pizarnik), fragmentos do diário de Hildegard von Bingen, *Óvulos* (Yeda Schmaltz), *Fanatismo* (Florbela Espanca), trecho do *Libro de la vida* (Santa Teresa de Jesus), “*Coito com o santo*” (trecho de Marilene Felinto), *La otra amiga* (Alfonsina Storni), *Comunhão pagã* (Alai Diniz).

⁷ Os textos utilizados foram: *Todas as vidas* (Cora Coralina), *Huipil* (índia mexicana anônima), *O amor é um carpinteiro* (Adelaide Castro Alves Guimarães), *Vem* (Rita Barém de Melo), *Frêmito* (Florbela Espanca).

⁸ Apresentaram-se os textos *If I told him: a completed portrait of Picasso* (Gertrude Stein) e trecho de *Água viva* (Clarice Lispector).

No mesmo ano, o grupo participou de uma atividade de greve, na qual foram reutilizados alguns textos⁹ de *(I)ma(r)gens*. Nesta ocasião, como se tratava de uma aula sobre interpretação de textos, a apresentação foi seguida de uma discussão sobre o processo de criação da performance de cada poema.

No dia 19 de setembro, apresentou-se, na Feira do Livro, no Beira Mar Shopping, em Florianópolis, uma performance poética que se chamou *De fio a pavio*, uma seleção de poemas diversos¹⁰.

No dia 23 de novembro do mesmo ano, foi promovido por professores e alunos do projeto *Officina Linguae et Culturae Latinae*, do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas (DLLV) da UFSC, o *II Sarau Literário de Latim Licentia Poetica*, que realizou-se no auditório da Biblioteca Universitária. Neste evento o *Corpo de Letra* desenvolveu uma performance baseada em poemas do poeta latino Caio Valério Catulo. Tal experimento deu origem à idealização do CD de poesia sonora *Cutuca Catulo Cá*.

Em 7 de dezembro foi apresentada a performance poética *O quando do dia*¹¹, no auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFH) da UFSC. Neste mesmo mês encenou-se um fragmento da peça *Madames*, da autora portuguesa contemporânea Maria Velho da Costa. Nessa peça dialogam as personagens Capitu, tirada de *D. Casmurro*, de Machado de Assis, e Maria Eduarda, do romance *Os Maias* de Eça de Queiroz.

Temporada 2001:

Em abril, o Corpo de Letra apresentou uma coletânea de poemas performatizados em uma sala de aula do curso de Letras da UNIVALI – Biguaçu, SC, paralelamente a uma mostra chamada *10+ poemas*, promovida pela mesma instituição, juntamente com o SESC.

Nesse mesmo mês foi gravado o CD de poesia *Cutuca Catulo cá*, com poemas selecionados de uma tradução, publicada pela editora da USP, de *O livro de Catulo* (1996),

⁹ “Coito com o santo” (Marilene Felinto), *Meus Cantos* (Ana Facó), *Amor é um carpinteiro* (Adelaide de Castro Alves Guimarães), *A completed portrait of Picasso* (Gertrude Stein), trecho de *Água viva* (Clarice Lispector).

¹⁰ *O desejo do palavra* (Alejandra Pizarnik), “Coito com o santo” – fragmento (Marilene Felinto), *Dicionário Kazar* – fragmento (Milorad Pávitch), *Óvulos* (Yeda Schmaltz), *Meus cantos* (Ana Facó), *Masturbador* (Luís Soler), *Los malos hombres* (Alfonsina Storni), *Em la lucha* (Paulo Leminski), *Apocalipse de João* (popular na Idade Média) e *O olho enxerga...* (Arnaldo Antunes).

¹¹ Os poemas performatizados nessa ocasião foram: *O desejo da palavra* (Alejandra Pizarnik), trecho de *Água viva* (Clarice Lispector), *Meus cantos* (Ana Facó), fragmento de *Viver é ser outro* (Fernando Pessoa), *o masturbador* (Luiz Soler), trecho de *O Livro de Catulo*, *O apocalipse de João* (popular na Idade Média) e *O olho enxerga* (Arnaldo Antunes).

de Caio Valério Catulo. O CD foi gravado no estúdio *The Magic Place*, em Florianópolis, e não foi reproduzido por falta de recursos.

Em 12 de junho, o Corpo de Letra participou de um evento organizado pelo Centro Acadêmico de Letras, da UFSC, e pelo NELOOL, celebrando o dia dos namorados. Na ocasião, conforme ficou registrado no boletim informativo do Centro de Comunicação e Expressão, professores e alunos do curso de Letras “encenaram poemas de amor e fizeram dramatizações em torno de fragmentos de discursos amorosos nos corredores do CCE”.

No dia 23 de agosto, realizou-se uma experiência a qual foi chamada de *Asilo na poesia*. Tratou-se de uma performance em um asilo de idosos no centro de Florianópolis. O mais importante nessa ocasião foi o fato de nos direcionarmos a um público totalmente diferente do que o grupo, habituado a apresentar-se em ambientes universitários, estava acostumado. O que mais funcionou nessa performance foram poemas curtos com bastante movimentação, principalmente os que tinham como tema mães, flores, borboletas e amor. O grupo também abriu espaço para que os moradores do asilo falassem ou cantassem poemas e canções que eles lembravam. Cora Coralina e Cruz e Souza foram alguns autores utilizados nessa performance.

No dia 22 de outubro do mesmo ano, o Corpo de Letra organizou um sarau literário, como atividade de greve, que se chamou *Vozes veladas e alguma volúpia*. O evento aconteceu na obra do Centro de Cultura e Eventos, que à época se encontrava em construção na UFSC. Inúmeros professores e alunos, de diversos centros, participaram do sarau, juntamente com o Grupo.

A performance *En contra: Alejandra Pizarnik & Ana Cristina César* foi desenvolvida para o *Colóquio de Poesia – Passagens*, realizado na UFSC, em 13 de dezembro.

Temporada 2002:

No dia 14 de junho, realizou-se no Teatro da UFSC, durante a 2ª. *Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão – SEPEX*, o *Bloomsday*, encontro anual de estudos sobre James Joyce cuja organização, em Florianópolis, dá-se através do NELOOL, sob a coordenação do professor Sérgio Medeiros. Uma das discussões nesta ocasião foi a relação entre este autor e Guimarães Rosa. O grupo Corpo de Letra participou do evento com a performance *Homenagem a Guimarães Rosa - S'imbora no sertão*, baseada no conto

Soroco, sua mãe e sua filha, do livro *Primeiras estórias*. Este conto já tinha sido encenado pelo grupo na *Semana Guimarães Rosa*, promovida pelo Pet –Letras, em maio.

Enigmas e Sensações/Enigmes et Sensations foi uma performance bilíngüe criada pela *VIII Journée d'Etudes Françaises*, na Universidade Estadual de Maringá – PR, em 23 de agosto, baseada no livro de mesmo nome, com poemas de Adalberto de Oliveira. Essa performance foi organizada por Luizete Barros.

Ainda nesse ano gravou-se um vídeo, baseado em *S'imbora no sertão*, sendo mantido o mesmo título, para o programa *Prosa & Verso* da TV Cultura de Santa Catarina, e foi ao ar na semana de 20 a 25 de agosto.

Cheio de querer ser tão foi uma performance apresentada no *V Fazendo Gênero*, realizado em outubro, na Universidade Federal de Santa Catarina. Neste experimento o grupo apropriou-se especialmente de dois contos de João Guimarães Rosa (*Os irmãos Dagobé e Famigerado*, também extraídos do livro de contos *Primeiras estórias*) e trechos recortados do romance *Capão Pecado*, de Ferrez¹² (2000). A idéia era fundir ambos os autores, um canônico e um originário da literatura marginal, unindo dois contextos, o sertão brasileiro e a periferia de uma grande cidade (no caso São Paulo), num só, buscando o diálogo entre esses espaços. Algumas passagens dessas obras literárias tiveram que ser reescritas para transformar narrações em diálogos, dando mais dinamismo à performance, tomando o grupo total liberdade para recriar os textos.

Temporada 2003:

Cheio de querer ser tão foi remontado e apresentado no Fórum Mundial de Educação, em Porto Alegre, no dia 26 de janeiro.

A performance *Famiguerrado*¹³ foi criada para o Encontro Catarinense de Cursos de Letras, que aconteceu no dia 11 de abril, na UFSC. Para tal foram aproveitados alguns trechos de *Cheio de querer ser tão*, reordenados e recriados, e inseridos textos que tinham como temas o terrorismo, o consumismo e a guerra¹⁴. Tratava-se de um protesto contra a guerra no Iraque.

¹² Este autor escreve sob pseudônimo, por isso não se encontra primeiro nome em sua catalogação.

¹³ Fazendo alusão ao conto *Famigerado*, de Guimarães Rosa, e à guerra no Iraque.

¹⁴ Alguns textos: *A pastora* (Adriana Jorgge); *Famigerado* (João Guimarães Rosa) e *Beba Coca-Cola* (Décio Pignatari).

Em abril, o grupo participou do *Mini-colóquio sobre Nonsense*, promovido pelo NELOOL, com a performance *Tum tum já batuca*¹⁵. Em sua introdução foi exibido um vídeo que projetava uma cena de uma peça de Tadeusz Kantor (*A classe morta*). Durante a performance foi utilizado o CD *Cutuca Catulo Cá*.

Mário Quintana na TV UFSC foi um vídeo gravado para a televisão, em estúdio e nas ruas do centro de Florianópolis, com poemas deste escritor.

Pablo Neruda e Jorge Luis Borges foram os escritores homenageados pelo Corpo de Letra durante o 3º. *Bloomsday*, em 17 de junho, no auditório Henrique Fontes, CCE/UFSC.

Complô do Corpo foi uma performance desenvolvida a partir de um texto autobiográfico de Alai Garcia Diniz, elaborado para o III *Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, na Universidade para o Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina (UDESC), em 11 de outubro de 2003.

As últimas atividades do grupo, nesse ano, foram no mini-colóquio *(Mal)dita poesia: homenagem a Haroldo de Campos*, promovido pelo NELOOL, o curso de Pós-Graduação em Literatura e o Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, da UFSC, no mês de dezembro. Foi performatizado um trecho de *Galáxias* no vão do prédio do CCE. Assim o espetáculo também podia ser visto pelas janelas de todos os andares, obtendo-se visões de diferentes ângulos. O tema foi reaproveitado no encerramento do ano letivo. A performance, nessa ocasião, aconteceu no auditório do CCE. Foram utilizados os mesmos elementos de cena e sons, porém o efeito foi outro, devido à mudança de ambiente. A visão, antes elicoidal, tornara-se frontal. Só que desta vez os espectadores, que na ocasião anterior apenas observavam, eram envolvidos em uma teia feita com fios de lã.

Temporada 2004:

O grupo Corpo de Letra iniciou suas atividades com uma performance criada para ilustrar um debate sobre os quarenta anos do golpe militar no Brasil. A apresentação do grupo encerrou as discussões do evento. O trabalho se chamou *Entre nós, em banho-maria*. Foi reutilizado o texto biográfico de Alai Garcia Diniz, que havia sido escrito para o

¹⁵ Os textos utilizados foram *Decassílabos* (Poema de Catulo) e limericks (poemas nonsense que seguem a estrutura dos de Edward Lear, compostos por Alai Diniz, alguns cantados e acompanhados por instrumentos). Foi executada ainda a música: *La Notte*, de Vivaldi, por Antonia Cabrera.

congresso da ABRACE¹⁶, só que foram cortados alguns trechos e inseridos enxertos como recortes de jornal, receitas de musse de chocolate e versos de Camões. Gravações de canções que faziam sucesso no momento histórico também foram usadas, entremeando as falas.

Esse trabalho foi re-elaborado no *IX Congresso Internacional ABRALIC¹⁷ 2004 – Travessias*, realizado em Porto Alegre, nos dias 18 a 21 de agosto. A apresentação ocorreu no simpósio *Poéticas da palavra cantada¹⁸*. Algumas falas, que eram antes referidas especificamente a Santa Catarina, foram substituídas por outras mais abrangentes.

No dia 13 de outubro, apresentamos a performance *Objetos transnacionales*, no 3º. *Congresso de Hispanistas*, na UFSC. Este trabalho foi um desdobramento de *Entre nós, em banho-maria*. Contamos com a presença de maior número de participantes e acrescentamos mais poemas, os quais eram associados a objetos que estavam distribuídos entre os espectadores. O tema, antes restrito ao contexto brasileiro, foi desenvolvido para se inserir no contexto latino-americano.

No dia 21 de outubro, o NEPOM¹⁹ promoveu um *Tributo a Oswald de Andrade*. Para esse evento o grupo Corpo de Letra montou e apresentou a performance *Vão e vem*, baseada em uma seleção de poemas desse escritor.

Temporada 2005:

A primeira realização do Corpo de Letra foi sua participação no 5º. *Encontro do Instituto Hemisférico de performance e política: Performance e 'Raízes': Práticas Indígenas Contemporâneas e Mobilizações Comunitárias* na Universidade Federal de Minas Gerais. Para tal evento o grupo levou a performance *Das raízes ao corpo: uma performance poética/periférica*. Pela primeira vez utilizamos bonecos em uma apresentação. Eles foram baseados na figura da Maricota do Boi-de-mamão²⁰ e foram confeccionados sob a orientação da professora Maria de Fátima Moretti, que também ministrou-nos uma oficina de vivência com bonecos. Outra novidade que essa performance significou para a maior parte da atual formação do grupo foi o uso do espaço de rua (parque Municipal e Praça da Estação, Belo Horizonte), no dia 18 de março.

¹⁶ Associação Brasileira de Artes Cênicas.

¹⁷ Associação Brasileira de Literatura Comparada.

¹⁸ Coordenado por Cláudia Neiva Matos e Alai Diniz.

¹⁹ Núcleo de Estudos Poético-musicais (do Centro de Comunicação e Expressão da UFSC).

²⁰ Folgado catarinense que conta a estória da morte e ressurreição de um boi e tem a Maricota como uma de suas personagens.

Em 19 de março, último dia do congresso, o Corpo de Letra apresentou uma performance que ilustrava o grupo de trabalho do qual participou: *Performance, poesia e ativismo: agência cultural*, coordenado por Alai Diniz.

Em 16 de junho foi exibido o vídeo *Lavanderas de lenguas*, feito pelo grupo, para o *Bloomsday*.

Das raízes ao corpo... foi renomeado *As filhas da Maricota* e reapresentado na UFSC no *I Fórum dos Direitos Estudantis* e no dia 1º de julho em Itajaí, na feira do livro.

O grupo ainda reapresentou *As filhas da Maricota* em 14 de setembro, na Semana de Pesquisa e Extensão (SEPEX) da UFSC, ocasião em que também ministrou um minicurso, no dia 16 do mesmo mês.

O grupo interrompeu suas atividades em decorrência da greve dos professores e servidores nas universidades federais. E as retomou em fevereiro de 2006, iniciando-se uma nova temporada.

Os trabalhos selecionados para constituírem o *corpus* desta pesquisa pertencem ao período entre 2004 e 2005. Foram analisados *Entre nós, em banho-maria*; *Objetos transnacionais*; *Das raízes ao corpo: uma performance periférica/poética* e *As filhas da Maricota*, por constituírem-se em duas séries de performances²¹. Cada série possui um mesmo fio condutor, ligando-as, cada qual, em um mesmo tema. Assim foi possível uma observação mais longa e minuciosa do processo de criação. Faço, porém, ao longo das análises, algumas referências aos demais trabalhos desse período, constituídos em apresentações únicas: *Tributo a Oswald de Andrade*; a apresentação do GT *Performance, poesia e ativismo* e a gravação do vídeo *Lavanderas de lenguas*, especialmente no capítulo IV, no qual me ocupo do tema recepção da *performance*. Também faço alguma alusão à performance *Famigerado*, destacada de *Cheio de querer ser tão*, dos anos de 2002 e 2003, no capítulo II, no qual se discute a coexistência entre o oral e o escrito. Ainda no capítulo I, quando trato do movimento futurista, faço referência aos trabalhos *Enigmas e sensações* de 2002, *De águas e de cheiros*, de 2000, e *Cheio de querer ser tão*.

²¹ Utilizo o termo *performance* para designar cada apresentação, isoladamente, independente de título. E série ou trabalho para me referir ao conjunto de performances originadas umas das outras, normalmente com o mesmo título.

I PERFORMANCE

1 Definições

O termo *PERFORMANCE* possui várias acepções, podendo se confundir, principalmente, nas artes e na antropologia (os dois enfoques mais importantes nos estudos deste tema), no que diz respeito a manifestações orais e corporais em uma dada cultura, transmitidas e transformadas através de gerações, como formação da memória cultural¹. Dentre os teóricos que procuram definir *performance*, destacam-se Paul Zumthor, Diana Taylor, Renato Cohen, Roselee Goldberg e Richard Schechner.

O medievalista Paul Zumthor caracteriza *performance* como qualquer manifestação cultural baseada na presença viva da voz humana², com todas as suas propriedades e possibilidades físicas e emocionais. Inevitavelmente há um total engajamento do corpo e do ambiente.

No que diz respeito à presença do corpo, a definição de Zumthor abrange as de Cohen e de Goldberg. A visão destes restringe *performance* a uma arte de vanguarda, surgida nos anos 20, advinda das artes plásticas, a partir do momento em que artistas passaram a utilizar seus corpos nas exposições, aproximando seu trabalho das artes cênicas. Assim, *performance* é entendida como uma arte *híbrida*, que rompe com as fronteiras culturalmente estabelecidas entre as demais artes³.

Para R. Goldberg (1996), *performance* ou *performance art* não tem uma definição exata. Seria uma manifestação artística interdisciplinar, que se utiliza de qualquer forma de comunicação: literatura, teatro, música, dança, arquitetura, pintura, vídeo, fotos, narração etc. Uma arte que ultrapassa os limites tradicionais e que não se pode comprar ou vender. O artista pode se apresentar só ou em grupo, com iluminação, música ou efeitos visuais realizados por ele próprio, ou em colaboração, e representado em lugares que variam desde

¹ Existe uma hipótese, segundo Richard Schechner (2003), de que rituais primitivos teriam dado origem ao teatro, à dança, a qualquer forma de artes cênicas e de narrativas “performatizadas”. Schechner questiona essa hipótese, mas acredita que rituais, jogos e artes estejam mais relacionados entre si do que nossa cultura percebe. Para ele a separação entre essas atividades é mais definida pelas culturas.

² Este autor critica os medievalistas por levarem em conta apenas o texto escrito como objeto em suas pesquisas. Para ele o mais importante é aquilo que ficou perdido no tempo, como a voz.

³ Opto por utilizar aqui o termo *performance art* (diferente de arte da performance) quando quero me referir especificamente a este tipo de performance. E *performance*, simplesmente, quando o termo se aplica a qualquer das teorias discutidas neste trabalho.

uma galeria de arte ou museu até um espaço alternativo como um café, bar ou esquina, ou seja, qualquer lugar que acomode atuantes e espectadores.

O intérprete de *performance art* raramente representa um personagem definido, e o conteúdo dificilmente segue um argumento ou narração tradicional. A *performance* pode durar uns poucos minutos ou muitas horas; ter um roteiro preparado e improvisado de maneira espontânea ou ensaiado por vários meses.

De acordo com R. Cohen (1989), *performance art* é antes de tudo uma expressão cênica. Um quadro exibido para uma platéia não caracterizaria uma *performance*. Já, alguém pintando, ao vivo, sim. Da mesma forma que a exibição pura e simples de um vídeo, previamente gravado, também não seria considerado, por este autor, uma *performance*, a não ser que esteja contextualizado dentro de uma seqüência maior, sendo exibido concomitantemente com alguma apresentação ao vivo. Portanto, para se caracterizar uma *performance*, algo tem que estar acontecendo, naquele instante, naquele local.

R. Cohen (1989) afirma que a *performance* se originou das artes plásticas e atingiu a *body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte. Portanto "a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda as características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade". Ou seja, é *arte de fronteira*. É um movimento de ruptura com o que se pode denominar "arte estabelecida". Assim acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Está ligada a um conceito chamado *live art*, a arte ao vivo, em que se estimula mais o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do totalmente ensaiado.

A *performance* artística pode reconceituar e dar novos contextos aos movimentos do corpo. Este é descondicionado dos estímulos que o tornam mecanizados, como aponta Susan Buck-Morss em seu artigo *O que é arte política?* (1996). Para esta autora arte política é uma arte de resistência. Ela diz que em nosso tempo, "quando o espaço cibernético tende a tornar nossos corpos obsoletos, a arte resiste em insistir no corpo, modelando o corpo sensato, ele mesmo como uma representação". Assim, artistas contemporâneos têm se esforçado para explorar seus corpos como obras de arte (Buck-Morss, 1997).

Há, porém, teóricos, como Vivian Sobchack (1994)⁴ e Donna Haraway (1991)⁵, que possuem uma outra visão em relação à presença da tecnologia em nossos corpos. Para essas autoras a tecnologia não torna o corpo humano obsoleto, mas sim o moderniza, ampliando suas capacidades. Isto pode desestabilizar a visão que temos de nós mesmos, levando-nos a constantes redefinições (Link, 2002). O desenvolvimento tecnológico em uma sociedade faz com que o homem crie novos conceitos em relação a seu corpo, sua própria existência e suas relações. A máquina se torna extensão do ser humano e pode alterar nossos sentidos. Inevitavelmente, como consequência, as culturas se transformam.

A *performance art*, assim, pode tanto servir como resistência a essas transformações como ser fruto destas, usando a tecnologia como aliada na renovação de sua estética. Conforme explica J. Nuttal⁶, "a arte da performance é perpetuamente reestimulada por artistas que tem de seu trabalho uma definição híbrida, considerando mais a vitalidade e o impacto do espetáculo do que a correção da definição teórica daquilo que estão fazendo".

Considerando a visão de Paul Zumthor (2000) mais ampla, pode-se significar a *performance* como um acontecimento oral e gestual. Para este autor poesia é algo anterior ao que se entende por "literatura"⁷. Este teórico baseou-se em seus estudos sobre a Idade Média, muitas vezes hoje complementados pelos de Hans Ulrich Gumbrecht, outro medievalista. Ambos concordam que a poesia, em seus primórdios, era transmitida oralmente, quase sempre cantada e acompanhada de um instrumento musical. Com o surgimento das bibliotecas e, mais tarde, da imprensa, os poetas distanciaram-se fisicamente do seu público. Valorizou-se o código escrito e a leitura silenciosa e individual (Gumbrecht, 1998). Os estudos literários se concentraram naquilo que ficou registrado, isto é, no texto escrito. A prática da poesia oral, no entanto, nunca foi abandonada. Podemos vê-la, em nossos dias, em inúmeras manifestações populares.

Em seu livro intitulado *A letra e a voz*, P. Zumthor (2001), falando sobre *performance*, distingue *texto* de *obra*. Para ele o *texto* se trata de uma seqüência lingüística

⁴ Esta autora avalia a influência do desenvolvimento da fotografia, do cinema e da informática na percepção humana.

⁵ Esta autora define a civilização ocidental como um hibridismo entre organismo e máquina, ou seja, para ela todos nós somos *cyborgs*. Sob esta visão ela tem se concentrado na revisão das teorias feministas.

⁶ Apud Pavis (1999: 284).

⁷ Em seu livro *Performance, recepção, leitura* (2000), P. Zumthor define *poesia* como uma arte da linguagem humana, independente de sua concretização. Isto é, para ele a literatura é uma modalidade da poesia, ao contrário do que se considera normalmente na teoria literária. Zumthor (2000) propõe, inclusive, o uso do termo *poesia vocal*, em lugar de poesia oral. Para ele o prazer poético é orgânico. Em poesia "dizer é agir".

e faz parte da *obra*, enquanto esta se entende como a totalidade dos elementos da *performance* (texto, sons, elementos visuais etc). "Do texto a voz em performance extrai a obra (P. Zumthor, 2001)". Por ter sido medievalista, este autor viu o poema escrito como "um pedaço do tempo, coagulado no espaço da página", que nos oferece de forma vazia e alterada o que em outro contexto foi palavra viva.

Outro aspecto que Zumthor (1997) levanta é que o que é escrito fica como documento, enquanto a tradição oral se mantém através de gerações. A *performance*, no entanto, é instantânea e está sujeita a acontecidos do momento. Posso estar me referindo a qualquer ruído incidente ou alguma reação da audiência como também ao momento histórico. Isto é, uma performance só poderia ter acontecido naquele lugar e naquele tempo.

Mesmo que se tente reproduzi-la, surgirá sempre uma nova performance. Esta idéia gera uma discussão polêmica em torno de exibição de vídeo: pode ou não ser considerada uma performance? Para Zumthor, uma apresentação através de vídeo, apesar de não ser considerada *performance*, não perde seu caráter único, já que cada transmissão sofre interferência do ambiente e da aparelhagem. Além disso, o vídeo nunca capta a performance tal como foi apresentada ao vivo. O que fica gravado é um resíduo da mesma. Este resíduo é chamado por Carlos G. Hüninghausen (2002)⁸ de *performance mediatizada*, que pode resultar num produto comercializável. Há, porém, estudiosos, como Rita Gusmão (2000), que consideram que a *performance* só se concretiza quando ocorre interação direta entre atuante e espectador, de forma que todos façam parte de uma mesma obra. Este fenômeno ela chama de *ato poético*.

Zumthor (2001) diz que, "situada num espaço particular, a performance projeta a obra poética num *cenário*. Nada seria concebível de outro modo, a não ser como parte sonora de um conjunto significativo, onde entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes".

Para Richard Schechner (2003) a *performance* é resultado de inúmeros comportamentos reiterados. Trata-se de comportamentos repetidos, mas que a cada repetição recebem uma recontextualização. Em uma peça de teatro, por exemplo, esses comportamentos são facilmente reconhecidos como ensaios. Na vida diária, comportamentos aparentemente espontâneos também podem ser considerados performances ou analisados "como se fossem" performances. É que eles são reiterados ao

⁸ Sua pesquisa é voltada para os CDs gravados das performances de Laurie Anderson.

longo da vida, nas diferentes situações em que vivemos. Toda ação humana é construída a partir de comportamentos previamente exercidos. No entanto nenhum evento pode copiar exatamente o outro.

Para Schechner, em seu livro *Performance theory* (1988), teatro é um termo recente para designar parte de uma modalidade de performance. Sua teoria relaciona arte e ritual⁹. Rituais criam mitos que são encenados. É, para ele, uma das muitas atividades relacionadas ao teatro. Outras são brincadeiras, esportes, jogos, dança e música. A relação que faz entre elas não é vertical, originária, mas horizontal. Isto quer dizer que não se deve afirmar que uma atividade dessas tenha dado origem a outra, mas que existam características comuns. O teatro, enquanto encenação, sempre existiu, antes mesmo de muitas dessas atividades. São as culturas que estabelecem divisões e as classificam como coisas distintas.

Schechner (1988) afirma que em atividades performáticas o tempo é adaptado ao evento: seqüência, duração, tempo fictício. Existem também regras. Quando elas são mudadas, muda toda a atividade. Quando são feitos ajustes, são reconhecidos como necessários dentro das características da atividade. Isto é válido tanto para esportes como para certos tipos de rituais, brincadeiras e teatro também. A vanguarda aparentemente se apresenta como quebra de regras. Mas na verdade, experimentação na arte também tem seu conjunto de regras. O princípio do jogo é mostrar pessoas tomando decisões em situação de conflito. E o drama apresenta ações envolvendo relações interpessoais em situações de conflito. Schechner é mais um dos que reconhecem que teatro não é só texto. O texto, quando existe, é uma chave para a ação, não um fim em si mesmo. Quando não há texto, a ação ocorre diretamente.

Performance é uma atividade feita por indivíduo ou grupo na presença de outros indivíduos ou grupos. É um conjunto de trocas entre o *performer* e a ação, entre os *performers* entre si e entre eles e a audiência. É tudo o que ocorre entre atuante e espectador, enquanto que o que Schechner (1988) chama de teatro, dentro da performance, se resume àquilo que é mostrado, depende de quem mostra.

Diana Taylor, baseada na teoria de Schechner, acrescenta à idéia de *performance* a questão da memória. Para ela, a reiteração da lembrança de um trauma gera comportamentos e experiências involuntárias em determinado indivíduo ou grupo. Já a

⁹ Antropólogos de Cambridge questionam a hipótese de que o teatro tenha necessariamente nascido na antiguidade grega, nos cultos a Dioniso. Para eles o teatro sempre existiu. É uma forma de ritual, existente em todas as culturas, em todas as épocas. Schechner (1988) recomenda que não se aceite totalmente a teoria de Aristóteles nem a dos antropólogos de Cambridge, pois para ele origem não é importante para entender o teatro.

seleção desses registros de memória podem originar uma experiência performática, isto é, extrair da experiência traumática atos voluntários. Em seu artigo *El espectáculo de la memoria*, a autora chama tais registros de *DNA de performance*. A idéia é que toda performance está inserida num contexto, que é carregado de uma "memória social", contendo imagens de um "arquivo coletivo"¹⁰.

Quando pensamos na coexistência entre a oralidade, a escritura e a memória cultural, levando-se em conta, principalmente, os estudos de Zumthor, Gumbrecht, Schechner e Taylor, e relacionando-a com a questão da *performance*, podemos rever as idéias de alguns teóricos como Cohen (1989) e Goldberg (1996). Estes consideram a *performance* como uma manifestação artística, que tem como principal exercício, a quebra de algo instituído. Seria uma arte híbrida e de ruptura com a arte estabelecida. Observando-se, porém, os demais estudos aqui citados, vemos que a *performance* é anterior aos gêneros artísticos tais como classificamos hoje, pois antes do advento da escrita não havia distinção entre as artes e entre o que se considera popular e erudito. Nem mesmo entre arte e ritual.

2 A influência futurista

A performance de vanguarda foi estimulada pelos movimentos futurista e surrealista. Portanto é oportuno rever brevemente essas escolas e sua contribuição à *performance art* e à performance contemporânea.

A performance futurista da primeira época, segundo Goldberg (1996), foi mais manifesto que prática, mais propaganda que verdadeira representação. Sua história começa em 20 de fevereiro de 1929 em Paris, com a publicação do primeiro manifesto futurista no periódico *Le Figaro*. Seu autor, o poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, atacava os valores estabelecidos das academias de pintura e literatura.

Quando voltou à Itália, Marinetti começou a trabalhar na direção de sua obra *Poupes électriques (Bonecas Elébricas)*, cuja introdução, baseada em sua maior parte no

¹⁰ A autora usa a metáfora *DNA* devido aos movimentos que se sucedem já há muitos anos na Argentina, as *Madres de Mayo* - mães dos desaparecidos políticos - e, mais recentemente, os *H. I. J. O. S.*, movimento iniciado pelos filhos desses desaparecidos. Estes vêm sendo rastreados através de exames de DNA, que são o elo de ligação entre as gerações, assim como as memórias traumáticas que alimentam as performances.

seu manifesto de 1909, consolidava a declamação como uma nova forma de teatro que se converteria em uma marca dos jovens futuristas dos anos seguintes. Marinetti reconheceu as possibilidades de unir as idéias de reforma nas artes com as de nacionalismo e colonialismo, vigentes na época, e protestou contra o culto à tradição e à comercialização da arte (Goldberg, 1996).

Os pintores futuristas começaram a trabalhar na *performance art*, vendo-a como o modo mais direto de transmitir suas idéias. Por exemplo, o artista Boccioni havia escrito que “a pintura já não era uma cena exterior, o cenário de um espetáculo teatral”. De maneira similar, Soffici afirmara que “o espectador deve viver no centro da ação pintada”. Essas idéias também justificaram as atuações dos pintores também como intérpretes (Goldberg, 1996). Em seus manifestos Marinetti insistia que os futuristas deviam ensinar a todos os autores e intérpretes a depreciar o público. Meros aplausos indicavam “algo medíocre, demasiadamente bem digerido”. O artista deveria enfurecer o público.

As performances futuristas originaram o Manifesto do Teatro de Variedades, que tentava formular uma teoria oficial do teatro futurista. Marinetti admirava esse teatro porque tinha “a sorte de não ter tradição, nem mestres, nem dogma”. De fato, o teatro de variedades tinha, sim, suas tradições e seus mestres, mas era precisamente sua variedade – seu misto de filme e acrobacia, canção e dança, palhaçadas e “a gama completa de estupidez, imbecilidade e absurdo, que insensivelmente empurra a inteligência até a margem da loucura” – o que formava um modelo ideal para as performances futuristas (Goldberg, 1996). O teatro de variedades não possuía argumento (o que Marinetti considerava totalmente desnecessário). Só tinha uma razão para existir: inventar incessantemente novos elementos de assombro. Obrigava o público a colaborar, liberando-o de seus papéis passivos como “estúpidos observadores”. Outro aspecto que agradava a Marinetti consistia no fato de que era “antiacadêmico, primitivo e ingênuo, portanto ainda mais importante pelo inesperado de seus descobrimentos e pela simplicidade de seus meios¹¹.

¹¹ Uma intérprete iria personificar a destruição última do que fosse solene e sublime e oferecer uma “performance do prazer”. Valentine de Saint-Point, a autora do *Manifesto da Luxúria* (1930), representava em 20 de dezembro na 1913, em Paris, uma performance curiosa – poemas de amor, poemas de guerra – diante de umas grandes peças de tela sobre as quais se projetavam luzes coloridas. Sobre outras paredes se projetavam equações matemáticas, enquanto que uma música de fundo de Satie e Debussy acompanhava sua elaborada dança.

Marinetti lançou ainda outro manifesto, o da Declamação dinâmica e sinóptica, no qual ele instruía os intérpretes em potencial, sobre como representar, ou “declamar”, como dizia. O propósito dessa técnica de “declamação” era “liberar os círculos intelectuais da declamação velha, estática, pacifista e nostálgica”. Para esses fins, desejava-se uma declamação que ele chamava de “dinâmica e belicosa”. Marinetti se declarava investido da “primazia mundial como declamador do verso livre e das palavras em liberdade”. Os declamadores futuristas, dizia, deviam declamar tanto com as pernas como com os braços. As mãos do declamador deviam manejar diferentes instrumentos para fazer ruídos¹². A poesia, para Marinetti, não estava no homem, mas na força cósmica (Amaral, 1996).

O pintor Russolo, em março de 1913, escreveu seu manifesto *A arte dos ruídos*, depois de um concerto de Balilla Pratella, em Roma. A música de Pratella havia confirmado a Russolo a idéia de que os sons das máquinas eram uma forma viável de música. Dirigindo-se a Pratella, Russolo explicou que, enquanto escutava a execução da orquestra dessa “vigorosa música futurista”, havia concebido uma arte nova, a arte dos ruídos, que era uma conseqüência lógica das inovações de Pratella. Russolo elaborou uma definição mais precisa de ruído: na antiguidade só havia silêncio, explicou, mas, com a invenção da máquina, no séc. XIX, “nasceu o ruído”. Então, disse, o ruído havia chegado ao domínio “supremo sobre a sensibilidade dos homens”. Além disso, a evolução da música foi paralela à “multiplicação das máquinas”, o que proporcionou uma competição de ruídos, “não só na ruidosa atmosfera das grandes cidades, como também no campo, que até pouco tempo era normalmente silencioso”, de modo que “o som puro, em sua exigüidade e monotonia, já não desperta emoções”.

A música dos ruídos se incorporou às performances dessa época, em sua maior parte como música de fundo. Mas, assim como o manifesto *A arte dos ruídos* havia proposto meios para mecanizar a música, o de *Declamação dinâmica e sinóptica* buscava regras para as ações do corpo, baseadas nos movimentos das máquinas. “Gesticule geometricamente – aconselhava o manifesto -, criando sinteticamente no ar cubos, cones, espirais e elipses” (Goldberg, 1996).

O espetáculo *Imprensa*, de Giacomo Balla, 1914, levou a cabo essas instruções. Doze pessoas, cada uma parte de uma máquina, atuavam diante de uma tela de fundo,

¹² As idéias de Marinetti influenciaram Antonin Artaud em seu *teatro da crueldade*, descrito no livro *O teatro e seu duplo* (1964).

pintada com a única palavra “Tipográfica”. Balla ordenou a cada pessoa a “representar a alma das peças individuais de uma imprensa rotatória” (Goldberg, 1996).

As performances eram ensaiadas para garantir a precisão mecânica. Essa mecanização do intérprete seguia as idéias similares do diretor e teórico teatral britânico Edward Gordon Craig, que sugeria a abolição do intérprete em lugar de uma “supermarionete”. Segundo Goldberg (1996), Craig nunca levou sua teoria a cabo de fato em uma encenação. Os futuristas, sim, construíram essas criaturas inumanas e representaram com elas.

Para a dança Marinetti esboçou instruções adicionais sobre “como mover-se” em seu manifesto sobre *Dança futurista*, de 1917. Nele, de maneira atípica, reconheceu as admiráveis qualidades de determinados bailarinos contemporâneos, como, por exemplo, Nijinski, “com quem a geometria da dança, livre da imitação e sem estímulo sexual, aparece pela primeira vez”, Isadora Duncan e Loie Fuller. Mas advertia: um bailarino deve ir além das “possibilidades musculares” e aspirar na dança a “esse corpo multiplicado, ideal do motor, como o que há tanto tempo temos sonhado”. Propôs uma dança que incluía instruções como “marcar com os pés o *bum, bum* dos projéteis que procedem da boca do canhão” ou simular com sacudidas e ziguezagues de seu corpo os sucessivos esforços de um avião “tentando decolar” (Marinetti, apud Goldberg, 1996). Qualquer que fosse a natureza da dança futurista, as figuras seguiam sendo só um componente da performance em seu conjunto. Os figurinos deviam deformar a figura humana, provocando movimentos mecânicos.

O manifesto do *Teatro sintético futurista*, de 1915, propunha que a apresentação fosse muito breve, condensando em poucos minutos, em poucas palavras e uns poucos gestos, inúmeras situações, idéias, sensações, fatos e símbolos. Evitava-se o discurso racional e a lógica (Amaral, 1996). Assim como o teatro de variedades havia recomendado representar de uma só vez todas as tragédias gregas, francesas e italianas, condensadas e mescladas, também sugerindo reduzir toda a obra de Shakespeare em um só ato, de maneira similar, a síntese futurista constava deliberadamente de breves performances de “uma idéia”. Por exemplo, a idéia única em *Ato negativo* de Bruno Corra e Emilio Settimelli era exatamente essa: negativa. Um homem entra em cena: está “atarefado, preocupado (...) e caminha com fúria”. Enquanto tira o casaco se dirige ao público: “Não tenho absolutamente nada a dizer! Baixe a cortina!” (apud Goldberg, 1996). Portanto, um espetáculo sintético deveria ser composto de várias cenas e temas, como a vida mesma que

nos chega através de fatos combinados, encaixados, confusos, fragmentados, sob pequenos eventos somados em nosso dia a dia. Essas cenas deveriam ser criadas por improvisações, usando-se a intuição como medida e experimentações contínuas, jamais através de um processo racional (Amaral, 1996).

O manifesto condenava o “teatro apegado ao passado” por sua tentativa de apresentar o espaço e o tempo de maneira realista. O teatro sintético futurista, ao contrário, deveria mecânica e brevemente, apresentar um teatro “por completo novo e perfeitamente de acordo com nossa rápida e lacônica sensibilidade futurista”. Por exemplo, a síntese de Marinetti *Pés*, que consistia somente nos pés dos intérpretes. Nessa performance, uma cortina negra levantava-se até aproximadamente a altura da cintura de uma pessoa. O público só via pernas em ação. Os atores tinham de dar a maior expressão às atitudes e movimentos de suas extremidades inferiores (Goldberg, 1996).

Os futuristas se negaram a explicar o significado de suas “sínteses”. Para eles não havia razão alguma de que o público devesse sempre compreender totalmente os detalhes de cada ação cênica. Essa era uma característica dos artistas de vanguarda dessa época, o que nos faz crer que a aceitação dessa arte só se deu em grupos restritos, sem receber importância em âmbito popular.

Apesar dessa recusa em dar “conteúdo” ou “significado” às sínteses, muitas apresentações possuíam uma duração calculada de maneira muito similar ao teatro de variedades, com cena introdutória, frase chave e saída rápida (Goldberg, 1996).

Uma seção do manifesto do teatro de síntese estava dedicada a explicar a idéia da *simultaneidade*. A simultaneidade “nasce da improvisação, da intuição como uma iluminação, da realidade sugestiva e reveladora”. Seus seguidores acreditavam que uma obra era valiosa somente “na medida em que era improvisada (horas, minutos, segundos), não extensamente preparada (meses, anos, séculos). Esta era a única maneira de capturar os “confusos fragmentos de atos interconectados” que se encontram na vida cotidiana, que para eles era muito superior a qualquer intenção de teatro realista (Goldberg, 1996). A obra *Simultaneidade* de Marinetti, publicada em 1915, foi a primeira a dar forma a essa seção do manifesto. Consistia em dois espaços diferentes, com intérpretes em ambos, que ocupavam o cenário ao mesmo tempo. Durante a maior parte da obra, as diversas ações tinham lugar em mundos separados, totalmente alheios um ao outro.

Desde meados da década de 20 os futuristas haviam estabelecido a *performance art* como um meio de arte por direito próprio. Os artistas a utilizavam na tentativa de romper

as fronteiras dos diferentes gêneros de arte, aplicando, em maior ou menor medida, as táticas provocativas e ilógicas sugeridas pelos diversos manifestos futuristas.

Um dos últimos manifestos futuristas, *O teatro da surpresa*, escrito em outubro de 1921, por Marinetti e Cangiullo, não ia muito além dos manifestos mais antigos, mas buscava colocar as atividades futuristas em uma perspectiva histórica, dando crédito a sua obra anterior, que eles consideravam que ainda não tinha sido aclamada: “Se na atualidade existe um teatro italiano jovem, com uma mescla de sério/cômico/grotesco, pessoas irreais, simultaneidade e interpenetração de tempo e espaço, isto se deve a nosso *teatro sintético*.”

Em 1929, um aviador chamado Fedele Azari escreveu um manifesto intitulado *Teatro aéreo futurista* e criou uma performance no céu com aeroplanos e pára-quedistas. Ele considerava o “balé aéreo” a melhor maneira de chegar ao maior número de espectadores durante o período mais breve. Como se vê, os futuristas atacaram todos os produtos possíveis da arte, aplicando sua criatividade às inovações tecnológicas da época.

As teorias e representações futuristas atingiram quase todas as áreas da *performance art*. Este foi o sonho de Marinetti, pois para ele a arte deveria ser “um álcool, não um bálsamo”. E foi justamente esta embriaguez o que caracterizou os crescentes círculos de grupos de artistas que estavam começando a trabalhar na *performance art* como uma maneira de difundir suas propostas radicais. Marinetti escrevera: “Graças a nós, chegará um momento em que a vida não será uma simples questão de pão e trabalho, nem uma vida de ociosidade, mas sim uma *obra de arte*”. Essa foi uma premissa que seria a razão fundamental de muitas performances posteriores.

Na Rússia o futurismo tomou outros caminhos. Lá o movimento italiano foi recriado dentro do contexto desse país, o que foi visto como uma arma contra o que consideravam “arte do passado”. Como os artistas russos anteriormente haviam posto suas esperanças na Europa Ocidental, essa nova geração prometia inverter o processo para produzir seu impacto na arte européia em uma posição estratégica russa totalmente nova. Assim apareceram grupos de artistas por todos os principais centros culturais. Começaram a organizar exposições e debates públicos nos quais provocavam a audiência com suas declarações e também obtinham entusiastas.

Um bar de São Petersburg se converteu no lugar de reunião dos futuristas, onde freqüentavam alguns dos principais representantes do movimento, entre eles Vladimir Maiakovski. Quando cansaram da já previsível audiência do café, decidiram levar seu “futurismo” ao público. Ocuparam as ruas vestindo trajes escandalosos e rostos pintados.

Acreditavam que para “expulsar o academicismo reinante” teriam que desprezar “instrumentos antiquados como pincéis”.

Nicolai Foregger, fascinado pelas intermináveis discussões sustentadas nas exposições e pela mecanização e abstração da arte, expandiu essas idéias para incluir a dança. Como resultado tratou de encontrar uma forma de teatro popular mais apropriada às demandas das novas atitudes socialistas. Ao insistir em um novo sistema de dança e de formação física, viu o corpo do bailarino como uma máquina e os músculos voluntários como o “maquinista”, seguindo as teorias do corpo como a biomecânica de Meyerhold¹³. O diretor teatral Vsevolod Meyerhold encontrou nos construtivistas¹⁴ os cenógrafos que idealizava. Quando, em 1921, as circunstâncias o obrigaram a buscar um cenário que pudesse ser erguido em qualquer parte sem recorrer à maquinaria do cenário convencional, viu na obra dos construtivistas a possibilidade de um andaime utilitário de fins múltiplos que podia ser desmontado e remontado com facilidade. Meyerhold percebeu claramente que o construtivismo mostrava o caminho para a militância contra a tradição estética desenvolvida até então no teatro, permitindo-lhe realizar seu sonho de representações extra-teatrais, distantes do auditório como uma caixa, em qualquer lugar: os mercado, a fundição de uma fábrica metalúrgica etc.

¹³ A biomecânica era um sistema de formação de atores baseado em exercícios que os ajudavam a desenvolver as habilidades necessárias para o movimento cênico, por exemplo, movendo-se em um quadrado, um círculo ou triângulo.

Trata-se do estudo da mecânica aplicada ao corpo humano. Meyerhold baseia-se na execução instantânea de tarefas que lhe são ditadas de fora pelo autor, pelo encenador. A técnica da biomecânica opõe-se ao método introspectivo “inspirado”, aquele das “emoções autênticas”. O ator aborda seu papel a partir do exterior, antes de apreendê-lo intuitivamente. Os exercícios biomecânicos preparam-no para fixar seus gestos em posições-pose que indicam a atitude cristalizada e fundamental de uma personagem: a expressão do *gestus*, no sentido de uma maneira característica de usar o corpo (Pavis, 1999).

¹⁴ Construtivismo se trata de um abstrato geométrico que busca movimento perspectivo vibratório através das cores e linhas. É a síntese das teorias abstratas e científicas da arte moderna. É uma pintura em duas dimensões (BARBOZA, Fernando. <http://www.galeriafernandobarbosa.kit.net/construtivismo.htm>). O Construtivismo constitui-se em tendência universal e permanente na arte. De acordo com seus princípios, o movimento anti-naturalista gera formas segundo uma ordem matemática, propondo uma arte abstrata, geométrica e autônoma. Corresponde a uma ruptura total com a tradição da mímese, ou da representação da realidade visível. Esta tendência faz surgir um conjunto de obras semelhantes, mas com diferenças quanto a sua origem. Parte delas oriundas da desconstrução e reconstrução geometrizada de formas naturais como no caso do Cubismo e Futurismo. (<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/index.html>).

Com a escola Bauhaus (escola de arquitetura, fundada por Walter Gropius, surgida na Alemanha e que se difundiu no resto do mundo, abrigando inúmeras experiências da arte de vanguarda), na linha do construtivismo, inicia-se no teatro um período antinaturalista, não ilusório. Espaços funcionais, escadas, andaimes, diferentes planos, enormes estruturas metálicas invadem a cena. É a paixão pela máquina. A escola desenvolveu pesquisas sobre espaço, iluminação, forma e cor (Amaral, 1996).

Outros artistas russos eram partidários da máquina de propaganda, pois esta tornava as novas políticas e os novos estilos de vida da Revolução imediatas e compreensíveis. As performances adquiriram um novo significado, distante dos experimentos artísticos dos anos anteriores. Surgiram as *performances revolucionárias*. Tentou-se derrubar o regime czarista e criou-se um movimento teatral da classe operária.

Em 1919, Meyerhold havia escrito: “Fazemos bem em convidar os cubistas a trabalhar conosco, porque precisamos de cenários que pareçam com aqueles nos quais estaremos interpretando amanhã. Queremos que nosso cenário seja um tubo de ferro, um mar aberto ou algo construído pelo homem novo (...). Ergueremos um trapézio e colocaremos nossos acrobatas a trabalhar nele, para fazer com que seus corpos expressem a essência mesma de nosso teatro revolucionário e nos lembre que estamos desfrutando a luta em que nos encontramos comprometidos”.

As manifestações de performances russas levaram a cabo alguns dos princípios estabelecidos nos manifestos futuristas de quase uma década antes, posto que Fortunato Depero desejara um teatro no qual “tudo muda – desaparece – reaparece, se multiplica e se rompe, se pulveriza, se transtorna e se transforma em uma máquina cósmica que é vida”. Embora alguns movimentos estéticos russos tentassem refutar a influência dos futuristas italianos, foi em suas representações que essas idéias anteriores se colocaram em prática de maneira consistente (Goldberg, 1996).

Os futuristas italianos se caracterizaram pela experimentação e pela quebra das regras vigentes, enquanto que os russos uniam esses experimentos à ideologia que surgia em sua sociedade. Tentaram introduzir um discurso, ainda que distorcido e descontínuo, enquanto que os italianos prezavam mais pelo ilógico. Os russos eram mais persuasivos, com sua política revolucionária.

Os futuristas, portanto, perceberam a força da síntese. Fizeram uso da velocidade, perceberam a necessidade da participação do público e o envolveram em seus espetáculos, antes mesmo dos assim chamados *happenings*, da década de 60. Segundo Amaral (1996), o futurismo tinha por objetivo a inovação constante e aí reside sua importância, mas também sua fraqueza. A liberdade de criação a que se propunham fazia com que a cada nova descoberta outras buscas se lhe seguissem, ficando quase mantidas em estado embrionário, principalmente as idéias lançadas através do teatro.

Ainda hoje, na arte contemporânea, pode-se notar a herança do futurismo. O Corpo de Letra não é antiacadêmico, como se propunham ser os futuristas. Pelo contrário, é um grupo que nasceu e vive na academia e que serve também como campo de investigação. Nunca pretendeu desagradar ou irritar o público, gerando impressão negativa para si. Apesar disso, simpatiza com idéias como as de Marinetti quanto à declamação. O Corpo de Letra procura trazer ao ouvinte uma declamação menos previsível, muitas vezes até desprezando o ritmo e a métrica dos versos. Os corpos devem estar engajados e em movimento.

A idéia de Marinetti de produzir ruídos, mesmo que dissonantes, explorando máquinas, foi usada pelo Corpo de Letra, na performance *De águas e de cheiros*, no congresso *Fazendo gênero IV* (2000). Essa performance foi encerrada com o acionamento de diversos eletrodomésticos ruidosos: liquidificador, rádio sem sintonia, ventilador, aspirador de pó etc. Ruídos como batidas, vozes distorcidas mecanicamente e em efeitos de estúdio, metrônomo e gaita de boca aguda e estridente também foram explorados no CD de poesia sonora *Cutuca Catulo Cá*, gravado em 2001. Os significados das palavras foram praticamente abolidos nesse trabalho.

Exercícios corporais para desenvolver a precisão dos movimentos quase não se vê no Corpo de Letra. A movimentação física do atuante se dá de maneira improvisada e intuitiva. Mas um pouco de coreografia se viu na performance *Enigmas e sensações*, em 2002, formando desenhos e ações.

A idéia de se usar o que há de mais novo em tecnologia também ocorre em algumas performances da atualidade, valendo-se das tecnologias recentes de comunicação. É um fenômeno que Renato Cohen (2003) chamou de *pós-teatro*.

Os espaços alternativos para encenação, descobertos pelos futuristas e também pelos surrealistas são muito utilizados por grupos atuais, na busca de novas experiências estéticas, mas também para suprir a falta de recursos necessários no Brasil para poder ocupar um teatro. Assim também é o Corpo de Letra, que poucas vezes sobe num palco italiano. Às vezes por falta de oportunidade, outras vezes por opção. Já nos apresentamos em auditórios, praças, feiras, estandes, escadarias, halls, salas de aula, ruas, salas de reuniões, tendas e até mesmo em um prédio em construção.

Cenários geométricos e articulados, como os propostos por Meyerhold, não fazem parte da realidade do Corpo de Letra. O que mais se aproximou desse experimento, sem a intenção de se refazer um trabalho futurista, foi em *Cheio de querer ser tão*, em 2002,

quando apresentou uma cenografia concebida e confeccionada pela artista plástica Bethânia Silveira. Objetos, feitos de compensado e dobradiças, representavam de forma não realista ora um caixão que depois se transformava em balcão de bar, ora urnas mortuárias que depois se transformavam em pés de mesas, recebendo tampos.

2 A influência surrealista

Em 1903 Apollinaire escreveu a peça "As mamas de Tirésias" e a apresentou em junho de 1917. Em sua introdução disse ter inventado o adjetivo *surrealista*, que protesta contra o "realismo" do teatro¹⁵, mas que não pretendia formar uma escola. Neste drama a heroína, de nome Teresa, decide abdicar da condição feminina. Então abre a blusa e deixa seus peitos (representados por dois balões, um azul e outro vermelho) voarem, permanecendo presos a seu corpo por cordas. Depois decide se livrar por completo dos seios e muda seu nome para um masculino: Tirésias. Este foi considerado o primeiro drama surrealista. A partir daí surgiu uma nova geração de artistas que buscava o irracional, combinando o fantástico, a dança, a acrobacia, o drama, a sátira, a música e a palavra falada.

O ano de 1925 marcou a criação oficial do movimento surrealista com a publicação do *Manifesto surrealista* e do primeiro número da revista *A revolução surrealista*. O grupo possuía seu próprio local de encontro, o qual chamaram de Oficina de Investigação Surrealista. Daí então surgiu, por André Breton, a primeira definição de "Surrealismo": "substantivo masculino, automatismo físico puro, mediante o qual se intenta expressar, seja verbalmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento". Via o movimento como "um meio de total liberação do espírito e de tudo o que se assemelhe"¹⁶.

Breton já se dedicava desde 1919 a estudos de Freud e suas investigações sobre o inconsciente, incluindo sonhos, visões, alucinações, estados de paixão intensa etc (Fortini, 1980). Ele, que havia sido enfermeiro de pacientes com neuroses de guerra, passara horas conversando com soldados gravemente perturbados. Saía então com a convicção de que o inconsciente opera com um tipo de energia totalmente diversa da do consciente (Krauss,

¹⁵ G. Apollinaire (apud R. Goldberg, 1996).

¹⁶ Apud Goldberg (1996).

1998), isto é, as energias do inconsciente funcionam com um propósito oposto à realidade. A libido, agindo do interior do indivíduo, dará forma à realidade de acordo com suas próprias necessidades, encontrando nela o objeto de seu desejo.

Apesar disso havia um conflito entre Breton e Freud no que diz respeito às finalidades da psicanálise. Enquanto os surrealistas buscavam o conhecimento do inconsciente, acreditando que podiam libertar o ser humano da realidade, atingindo uma sobre-realidade ou uma supra-realidade, Freud objetava usar suas descobertas em tratamentos terapêuticos que reintegrassem o indivíduo à realidade, e não se identificava com o movimento surrealista (Chénieux-Gendron, 1992). Considerava o próprio trabalho, conforme explica em *Construções em análise* (1996), semelhante ao de um arqueólogo, que tenta reconstruir uma antiga edificação a partir de fragmentos de vestígios encontrados em escavações. Assim, através de fragmentos de recordações, associações e comportamentos do paciente, Freud procurava reconstruir as vivências do analisado. Mas para Breton, o que interessava era apenas trazer à tona e re-agrupar desordenadamente os fragmentos de achados dessas "escavações" na mente do artista.

Breton lançou *S'il vous plaît*, o primeiro trabalho feito da forma que eles chamavam de escrita automática, técnica que passou a ser a preferida dos surrealistas. Trata-se de "sintetizar as experiências mentais conscientes e inconscientes de maneira que a própria obra se organize de um modo não lógico, a fim de que a sua natureza possa aproximar-se do próprio inconsciente¹⁷. A psicologia moderna considera este inconsciente a parte humana que se revela no sonho, nas associações de idéias aparentemente gratuitas, nas liberdades de linguagem e nas condições psíquicas, quer naturais, quer induzidas, o que corresponderia à narração de experiências de sonos hipnóticos (Chénieux-Gendron, 1992), que podem revelar símbolos de algo recalcado.

Para os surrealistas o ser humano não era um ser moldado por um século de positivismo, de cientificismo, mas um ser de desejos, de instintos e de sonhos, assim como revelara a psicanálise (Fortini, 1980). Como diz S. Freud¹⁸ "o artista é um homem que não pode se conformar com a renúncia à satisfação das pulsões que a realidade exige. Toda arte

¹⁷ A técnica da escrita automática não foi totalmente abandonada na atualidade. O Teatro da Vertigem, de São Paulo, por exemplo, a utiliza como um dos recursos para construir sua dramaturgia em processo colaborativo, isto é, com a participação de todos os envolvidos (*Trilogia bíblica*, 2002). Também é explorada por esse grupo em suas oficinas, como exercício no processo do ator. Mesmo assim o trabalho do Teatro da Vertigem não segue a escola surrealista.

¹⁸ Citado por Cohen (1989).

é o desenho do desejo. O artista dá livre vazão a seus desejos eróticos e fantasias. A obra de arte se caracteriza pela transgressão, por não obedecer a gramática".

R. Cohen (1989) chama esse processo de entropização, sendo *entropia* a medida de desorganização. O aumento de entropia corresponde ao aumento de desordem e a maiores graus de liberdade na criação.

Em 1938, a Segunda Guerra Mundial colocava fim a novas atividades e performances do grupo. Como um gesto final os surrealistas organizaram uma Exposição Internacional de Surrealismo, marcando o ocaso de sua época.

F. Fortini (1980), analisando o movimento, afirma que a maior parte das obras tratava-se de composições e fabricações de consumo imediato, que não se propunham de fato resistir ao tempo nem ser "arte". Resistiram, sim, as obras que de algum modo traziam em si um limite formal, ou seja, uma certa organização intencional. Isto é, o surrealismo só sobrevive na medida em que negou suas premissas.

O surrealismo introduziu a idéia do inconsciente na arte. Desta maneira os vastos campos da mente se converteram em material para novas explorações daquilo que hoje é chamado de *performance art*, afetando o mundo do teatro com sua concentração na linguagem.

No aspecto cênico o surrealismo vai seguir como tática e ideologia a *estética do escândalo*. O ingrediente é o de lançar provocação às platéias. O movimento ataca de forma veemente o realismo do teatro de então. Inovações cênicas são testadas, como a de se representarem multidões numa só pessoa, apresentarem-se peças sem texto, ou personagens-cenário fantásticos. As peças surrealistas acontecem tanto em teatros quanto em caminhadas de demonstração dos líderes do movimento e visam, através do escândalo, chamar a atenção para suas propostas, tanto ao nível ideológico quanto artístico. As atitudes dos surrealistas, nos anos 20, influenciaram os futuros *happening*, dos anos 60 (Cohen, 1989), que exerceram muita influência sobre a *performance* contemporânea.

O *happening* se nutre do que de novo se produz nas diversas artes. Das artes plásticas há um deslocamento da pintura para o ato de pintar como objeto artístico. A partir desse novo conceito vai ganhar importância a movimentação física do artista durante sua encenação. Este prestará atenção à forma de utilização do seu corpo instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e sua ligação com o público. Isso traz uma série de inovações à cena, como o não-uso de temas dramáticos e o não-uso da palavra

impostada. Não existe a clara distinção palco-platéia. Ela é rompida a qualquer instante, confundindo-se atuante e espectador.

Os experimentos com *happening* intencionalmente produziram situações caóticas nas quais o público deveria estar completamente envolvido (Glusberg, 1987), chegando muitas vezes a ser agredido. A idéia era romper a barreira da consciência através de choques, tirando o público do “estado de anestesia”, conforme diria S. Buck-Morss (1996). Esta autora acredita que "através dos sentidos corporais, a experiência estética tem o poder de desmerecer os significados culturais oficiais, e informar nosso lado corpóreo crítico (o que toma sua posição do lado do sofrimento e da dor) apoiando as possibilidades de transformação social desaprovadas pelas estruturas presentes" (Buck-Morss, 1997).

O *happening*, que tinha base na idéia de um "teatro de crueldade", iniciado pelo ballet *Relâche*, cujos efeitos com excesso de luz feriam os olhos dos espectadores (Krauss, 1998), foi descrito por Susan Sontag¹⁹:

“Talvez a característica mais surpreendente do *happening* seja o tratamento (e este é o único termo cabível) que dispensa à platéia. Os participantes podem espirrar-lhe água, arremessar moedas ou algum detergente em pó que provoque espirros. Alguém poderá fazer ruídos ensurdecedores em um tambor de óleo ou agitar um maçarico de acetileno em direção aos espectadores. Uma porção de rádios podem estar ligados ao mesmo tempo. A platéia pode ser obrigada a se acomodar desconfortavelmente em uma sala apinhada, disputar um lugar ou ficar em pé sobre tábuas colocadas em alguns centímetros de água. Não há o menor empenho em atender o desejo da platéia de ver tudo. Na verdade, o mais das vezes esse desejo é deliberadamente frustrado, quer pela encenação de alguns acontecimentos na semi-escuridão, quer pelo desenrolar simultâneo destes em diversos ambientes. Em *Um Happening de Primavera*, de Allan Kaprow, apresentado em março de 1961 (...), os espectadores ficavam confinados no interior de uma estrutura semelhante a uma caixa, que lembrava um vagão de gado; as paredes de madeira desse recinto foram providas de orifícios por onde os espectadores podiam se acotovelar para ver os acontecimentos que se desenrolavam pelo lado de fora; quando o *happening* terminava, as paredes vinham abaixo e os espectadores eram enxotados para fora por alguém que manejava um cortador de grama a motor”.

R. Krauss (1998) conta que:

"...se um ataque com um cortador de grama, em *Um Happening de Primavera*, anunciava o final do evento, muitos *happenings* não davam à platéia indicação de que haviam terminado. Desprovidos de qualquer tipo de arco narrativo ou dramático, de suspense ou estrutura, normalmente deixavam suas platéias paradas, esperando algum tempo depois de já terem sido encerrados de fato."

¹⁹ Apud Krauss (1998)

Nos *happenings*, os participantes muitas vezes eram envoltos em sacos de estopa ou embrulhados em papel de modo a parecerem objetos, faziam as vezes de acessórios inanimados ou agiam como se fossem instrumentos despersonalizados - eram erguidos, arremessados, empurrados e golpeados (Krauss, 1998). Freud observaria que essas atividades tentavam influenciar o organismo do espectador, causando-lhe sensações, pois, conforme analisa em *O mal-estar na civilização* (1929), o sofrimento não é mais que sensação. Dessa forma os atuantes provavelmente obtinham um sentimento intenso de felicidade, pois este viria de uma satisfação de um selvagem impulso instintivo, já menos preso ao ego.

Freud diria ainda que essas práticas resgatam o erotismo na forma em que este se manifesta na infância. Em seu trabalho intitulado *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*²⁰, ao comentar a passagem em que o protagonista, quando criança, brincava com sua amiga, "...deixando-a arrear seus cabelos no decurso de brincadeiras violentas.", ele explica que "...é onde o afeto se combina à agressividade que o erotismo imaturo da infância se expressa."

S. Sontag²¹ diz que o *happening* atua pela criação de uma rede assimétrica de surpresas, sem clímax ou consumação; trata-se da lógica dos sonhos e não da que predomina na arte. Os sonhos são desprovidos de um sentido de tempo; o mesmo se dá com os *happenings*, que são isentos de um discurso racional contínuo. Freud, citado em *A infância da arte* (1996), de Sara Koffmann e Maria Ignez Duque-Estrada, diria, se fosse possível, que os *happenings* poderiam ser analisados pelo método de interpretação dos sonhos.

Em termos de radicalidade o *happening* é o momento maior. Na passagem do *happening*, dos anos 60, para a *performance* dos 70, há um retrocesso em relação à quebra com as convenções, havendo um ganho, em contrapartida, de esteticidade.

A *performance* de vanguarda é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação. A arte, como formula Freud²², caminha com base no princípio do prazer e não no princípio de realidade. Para J. Glusberg (1987) todas as artes são expressões de desejos do

²⁰ Trata-se de uma análise que Freud fez do romance *Gradiva - uma fantasia pompeiana* (1998), publicado pela primeira vez em 1903, pelo escritor alemão Wilhelm Jensen.

²¹ Apud Krauss (1998).

²² Apud Cohen (1989).

inconsciente. O artista lida com a transgressão, desobstruindo os impedimentos e as interdições que a realidade coloca.

Nos *happenings* acontece uma situação específica. Há também uma participação direta do público, sem o qual o evento não aconteceria. No entanto, apesar de o receptor colaborar com a forma, sua participação é passiva. O público é tratado como objeto, satisfazendo a vontade do artista. Quem se propõe a assistir a um *happening*, está disposto a vivenciá-lo apenas. Acontece o que espera Glusberg (1987) na performance: que a relação do público com o evento seja uma experiência direta e vital, não necessitando o espectador decifrar nada.

Os experimentos com *happening* tiveram seu auge nos anos 60, mas logo perderam sua força. Mesmo que alguns de seus elementos tenham sido aproveitados em trabalhos mais recentes, o público continuou procurando algo que pudessem decifrar de maneira mais imediata.

Não podemos chamar o *happening* de *obra aberta*, no sentido dado por Umberto Eco (1991), pois não chega a gerar um “campo de possibilidades interpretativas”. Não dá oportunidade ao espectador, diretamente envolvido com a ação, de fazer alguma leitura diferenciada. Não há ainda efeito de distanciamento, o que permitiria algum posicionamento crítico. Mas poderia ser chamado de *arte política*, no sentido dado por Susan Buck-Morss, por tentar negar algo em seu tempo, quebrar com a ordem estabelecida, propondo novos posicionamentos em relação aos espaços públicos, as narrativas, à relação artista/público, aos papéis sociais etc.

O trabalho do artista de *performance art* é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o ser humano de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo cotidiano, muitas vezes causando mesmo choque na platéia, acostumada até então aos clichês e à previsibilidade do teatro aristotélico. Já que para J. Glusberg (1987) a *performance* é a realização de desejos, ao trilhar o caminho do princípio do prazer, resgata as idéias de uma arte pela arte (Cohen, 1989).

Um dos traços característicos da linguagem da *performance art* é o uso da *collage* como estrutura, entrando na linha da pintura automática dos surrealistas. A técnica de *collage* como criação é muito semelhante aos processos descritos por Freud (apud Cohen, 1989) em *A interpretação dos sonhos*, utilizados pelo inconsciente na elaboração onírica. Por exemplo, numa dada performance, há uma determinada cena em que o protagonista está atirando. Ouve-se o som de uma máquina de escrever batendo, e não o tiro. Nessa

pequena cena ocorrem três processos; condensação, com a junção de uma imagem com um outro som que não é o característico; deslocamento, que se dá porque o som de máquina de escrever remete a alguém escrevendo; e elaboração secundária, a leitura, que pode vir a ser a interpretação do que significa a intromissão do escritor-autor nessa cena específica. Esse tipo de construção de cenas vai criar em algumas *performances* a obra aberta, quase labiríntica, acessível a várias leituras. Ou seja, não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações, gerando um "campo de possibilidades interpretativas" (Eco, 1991), que serão finalizadas pelo intérprete no momento que as fruir esteticamente.

A obra pode ser vista, como na escultura, de várias perspectivas, o que Calder²³, indo mais longe, chamaria de "obra em movimento", pois diz que a forma se move sob nossos olhos, ampliando mais ainda o leque de leituras, às vezes até levando o espectador a mover-se, adquirindo novos ângulos de visão. Segundo U. Eco (1991) a obra aberta não só oferece a imagem da descontinuidade, como ela própria é a *descontinuidade*, que nos permite compreender vários aspectos do mundo. Propõe ser para cada indivíduo uma nova e contínua descoberta. Desta forma, ao se romper com o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim como "aquilo" está sendo feito. O discurso aberto, diferente do discurso persuasivo, tem como significado a própria estrutura. Não quer agradar e consolar, e sim colocar problemas, renovar nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas. No entanto podemos nos perguntar: o que seria uma obra não aberta nos dias de hoje? O discurso contemporâneo é marcado pela fragmentação, pela descontinuidade, pela polifonia. Seria possível falar em obra fechada na arte?

A utilização da *collage* na *performance* pretende resgatar, dessa forma, no ato de criação, através do processo de *livre-associação*, a sua intenção mais primitiva, mais fluida, advinda dos conflitos inconscientes e não da instância consciente crivada de barreiras do superego (Cohen, 1989). Tomando-se a dialética freudiana, é necessário penetrar o desconhecido para se descobrir o novo. Também aqui fica a pergunta: o que poderia ser chamado de "novo" hoje em dia, numa época em que parece já se terem esgotado todas as novidades? E até que ponto é realmente necessário o novo? O novo pouco a pouco deixa de ser novo e passa a ser assimilado, absorvido.

Glusberg (1987) afirma que "uma obra se torna interessante quando une duas palavras ou idéias que nunca foram colocadas juntas. O discurso resultante é próximo do

²³ Apud Eco (1991).

delírio e, também, da verdade, que sempre é delirante". Para ele o delírio e a *performance* são fenômenos estreitamente relacionados. A arte para ele não tem nenhuma relação com o "bom senso" ou o "senso comum". Ou seja, a arte não tem nenhum compromisso com o sentido, com a lógica. O receptor de uma *performance*, para Glusberg, não necessita decifrar nada. Sua relação com o evento é uma experiência direta e vital. Pelo menos era isso o que desejavam os artistas modernistas. Porém, percebe-se atualmente que a proposta de arte moderna era elitista e distante do povo. Seu público era muito restrito, sendo que a grande maioria da população não se identificava com as obras modernistas.

Por não haver preocupação com o sentido, menos ainda com ideologia (embora a ideologia estivesse inevitavelmente implícita) ou posicionamento político, S. Buck-Morss (1997) consideraria a *performance art* uma arte política, justamente por estar negando algo em seu tempo, gerando uma nova vivência, que provocaria um questionamento sobre a vida.

Glusberg (1987), ainda acreditando na existência de um desejo inconsciente do *performer*, parafraseia Freud em *O futuro de uma ilusão*, dizendo que o principal achado da *performance* não é o de estabelecer uma relação com o real e sim com o desejo que reside no domínio da experiência. Na *performance* os sentidos (corporais) são invocados com um propósito que os transcende, isto é, a essência das atividades do *performer* reside na transcendência. Somente quando o desejo se transforma em movimento e em tempo é que o *performer* e a *performance* se tornam vivos.

Como diz U. Eco (1991), a tarefa da vanguarda é romper a barreira da obviedade, propondo o desconhecido diante do já conhecido. Para isso deve continuar mantendo a tarefa de suprir um espaço para a reflexão crítica. Como diz S. Buck-Morss (1997)²⁴ isto só é possível enquanto se mantiver "uma arte aberta ao mundo fora do museu, da disciplina da história da arte e dos círculos herméticos da história".

O que acontece é que, para romper com as regras vigentes, acabam-se criando novas regras que não deixam de se tornar tradição. Esse paradoxo é o que caracteriza a

²⁴ Essa autora é estudiosa da obra de Walter Benjamin. Este pensador alemão deixou em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955) o conceito de *aura* na arte. Com as modernas técnicas de reprodução, multiplicação e propagação (imprensa, cinema e fotografia e, atualmente, podemos falar também da televisão, do computador, do DVD, da fotocópia, do CD etc) a obra de arte perdeu seu caráter único, o aqui e agora. Essa aparição única Benjamin chama de *aura*. A arte teria perdido a *aura* diante da facilidade de reprodução. Se pensarmos a *performance* sob as idéias de Benjamin, podemos dizer que a *performance* tem a capacidade de recuperar a *aura* na arte, já que se caracteriza pela presença, pela efemeridade e pela impossibilidade de ser totalmente reproduzida.

vanguarda. Ela nasce já no caminho de deixar de ser vanguarda, deixando elementos que passam a fazer parte de novas tradições, na medida que sua linguagem é incorporada.

O receptor não deixa de ser uma referência para os futuristas e surrealistas. Mesmo dizendo que objetivam desprezar o público, rejeitar os aplausos, irritar, o espectador continua sendo estímulo para esses artistas que querem surpreender, trazer o imprevisível. Para isso é necessário que haja de qualquer modo uma audiência. Apesar do discurso descontínuo, carregado de livres associações²⁵, os vanguardistas não conseguiram romper com a relação emissor/receptor.

4 Espaço, corpo, tempo e performance

Gumbrecht, medievalista preocupado com a questão pós-moderna, acredita que a modernidade nos leva a uma perda do corpo²⁶. Com o uso cada vez maior da tecnologia (imposta por relevâncias cotidianas), há um desaparecimento gradativo da experiência imediata do corpo²⁷ e, com isso, uma intensificação de nossa atenção a ele. O corpo aparece “como um ‘objeto de desejo’ *inatingível*, na medida em que se procura experienciá-lo de maneira imediata.” (Gumbrecht, 1998).

Segundo Ramos²⁸ (2001: 94) "... imprimimos no corpo as leis, convenções e fetichizações de nosso espaço e tempo". Utilizamos nosso corpo como um texto comunicativo gerador, armazenador e transmissor de informações culturais. Para esta autora não podemos avaliar um corpo isolado de sua cultura, como também não podemos pensar uma cultura sem observarmos o tratamento que dá aos seus corpos, pois esta sempre se dá associada a uma certa experiência corporal. A semiótica do corpo depende do tratamento vivenciado por ele dentro de uma determinada cultura, de um determinado tempo-espaço. Nele é registrado (através de brincos, argolas, circuncisão, plásticas

²⁵ A livre associação é a principal herança do surrealismo na atualidade – também no Corpo de Letra, nas suas relações texto/imagem, texto/movimento.

²⁶ Como exemplo, Bauman (1999) lembra que até bem recente advento da modernidade, o homem realizava suas medidas através de partes do corpo (medidas antropomórficas), ao invés do metro. O uso da medida padrão neutralizou as diferenças físicas entre os seres humanos. Baudrillard (2001) vai ainda mais longe ao dizer que, com o avanço da ciência, estamos trabalhando na "des-informação" da nossa espécie por meio da nulificação das diferenças. Esta visão é rejeitada pelos estudos culturais.

²⁷ O movimento da informação, por exemplo, ganha velocidade num ritmo muito mais rápido que a viagem dos corpos ou a mudança da situação sobre a qual se informa. Diante dos terminais de computadores e monitores de vídeo, as distinções entre o aqui e o lá não significam mais nada (Bauman, 1999).

²⁸ Célia Maria Antonacci Ramos possui um estudo sobre a prática da tatuagem na nossa cultura.

estéticas, tatuagens etc.) o imaginário que une os membros de determinado grupo no tempo e no espaço.

Na visão de Octavio Paz (1974), que já nos anos 70 criticava a modernidade, o capitalismo transformara o corpo em um instrumento de trabalho, uma força de produção, reprimindo-o como fonte de prazer. Este passara a ser "um desperdício, a sensualidade, uma perturbação. A condenação do prazer abrangeu também a imaginação, pois o corpo não é apenas um manancial de sensações, mas também de imagens". Assim, "em nome do futuro, completara-se a censura do corpo com a mutilação dos poderes poéticos do homem". O autor considera que, portanto, "a rebelião do corpo é também a da imaginação. Ambas negam o tempo linear: seus valores são os do presente. O corpo e a imaginação ignoram o futuro: as sensações são a abolição do tempo no instantâneo, as imagens do desejo dissolvem passado e futuro em um presente sem datas", pois, como aponta Gumbrecht (1998), "o corpo é dado à vivência imediata somente no estado presente; os estados passados e futuros do corpo só podem ser trazidos para o presente pela lembrança".

Para Octavio Paz (1974) os artistas contemporâneos tentam negar o futuro, por terem perdido a crença na modernidade, que via o ser humano como o "colonizador do futuro", mas que agora prevê conseqüências negativas para a sua espécie²⁹. A arte, assim, opõe-se ao tempo linear da história, buscando o tempo instantâneo do corpo.

Foi nesse contexto que, no final dos anos 60, surgiu um movimento chamado *body art*, que visa a redescoberta e a re-significação do corpo. Tanto este como a arte não servem mais para serem contemplados ou mercantilizados, mas vivenciados em todas as suas possibilidades³⁰. A "idéia da obra" passou a ser mais valorizada do que o produto acabado. A arte "verdadeira" seria, então, um processo.

D. Graham, por exemplo, em uma exposição, utilizou-se de técnicas de vídeo e espelhos para criar uma sensação de passado, presente e futuro em um espaço construído. Na obra *Presente Passado Contínuo* (1974) o espelho atuava como um reflexo do tempo presente, enquanto que a retroalimentação em vídeo mostrava ao intérprete/espectador (neste caso o público) suas ações do passado. Ao entrar em um cubo forrado de espelhos, os espectadores se viam refletidos e logo, oito segundos mais tarde, viam essas ações

²⁹ Exemplo desta visão nos dias de hoje é a citação de Baudrillard em *A ilusão vital* (2001): "Deslocando-nos para um mundo virtual (...) nos movemos para um mundo onde tudo o que existe apenas como idéia, sonho, fantasia ou utopia será erradicado, porque tudo isso será imediatamente realizado, operacionalizado."

³⁰ Isto pode ser visto como uma tentativa de negar o que vê Baudrillard (2001) ao acusar que "em vez de primeiro existirem, as obras de arte hoje vão diretamente para o museu".

retransmitidas no vídeo. Tempo presente era a ação imediata do espectador, que logo era captada pelo espelho, depois pelo vídeo. Assim, via-se diante de si o que havia recentemente interpretado, mas também sabia-se que todas as ações posteriores apareceriam no vídeo, como tempo futuro. Nota-se que, nesta performance, o artista brinca com a relação corpo/espço/tempo, ao mesmo tempo em que se fundem as figuras do espectador e do atuante (Goldberg, 1996).

Em uma outra performance, a artista norte-americana Trisha Brown brincou com a noção do espectador em relação ao corpo no espaço. Com um equipamento de montanhismo, intérpretes caminhavam pelas paredes de uma galeria do Whitney Museum, formando ângulos retos com os espectadores. Esta mesma experiência havia sido feita numa das ruas de Manhattan, na parede externa de um prédio de sete andares (Goldberg, 1996).

Calamaro (1999) consideraria esta prática como uma brincadeira com o "corpo normativo". Para ela temos um "corpo real", definido biologicamente, e um "corpo normativo", que é tal como nos vemos, de acordo com convenções sociais. Este possui uma história, que é construída através de um conjunto de fatores como higiene, saúde, vestimenta, sexualidade, alimentação, gestos, expressões faciais, ou seja, tudo o que parte de um modelo ou ideal social. O ator, portanto, deve, muitas vezes, aceitar o desafio de desviar-se desse "ideal corpóreo", livrando-se de rótulos e posturas intelectuais impostas pela sociedade.

5 A performance hoje

A *performance art*, no entender de Goldberg e de Cohen, passou a ser reconhecida na década de 70, sendo considerada como a vanguarda da vanguarda. Partiu, então, para experiências mais sofisticadas e conceituais, incorporando tecnologia. Há muito pouco estudo sobre a *performance art* dos anos 80 para cá. De acordo com R. Cohen (1989), a *performance* se diluiu enquanto vanguarda, sendo, em contrapartida, bastante absorvida pelas formas artísticas mais tradicionais. Conforme analisa esse autor, houve um esgotamento dos espetáculos intensamente espontâneos, havendo, porém, espaço para *performances* mais elaboradas.

R. Cohen (1989) caracteriza os anos 80 como uma época de *releitura*. A estética do pós-moderno para ele vem a ser "uma retomada, um *re-mix*, embalado por uma tecnologia eletrônica que não existia na época, de tudo o que se produziu em termos de arte nesse século: surrealismo, *kitsch*, expressionismo, ultra-realismo etc".

Qual seria, então, o papel da *performance art* hoje, já que, tendo sido uma arte de vanguarda, sobrevive numa época caracterizada pelo chamado, por Baudrillard, Lyotard (1987) etc., "fim das vanguardas"?

Octavio Paz diz que hoje somos testemunhas de uma mutação diferente das anteriores: "a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há anos suas negações são repetições rituais: a rebeldia convertida em procedimento³¹, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora". Ele não quer dizer que vivemos o fim da arte, mas que "vivemos *o fim da idéia de arte moderna*." (Paz, 1974).

Com isso perguntamos: é possível romper com a modernidade? Negá-la? Isto seria vanguarda? O que seria uma ruptura com a modernidade? Esta, segundo Paz (1974), nega a si mesma. O moderno tem que deixar de ser moderno para ser renovado ou substituído. Este autor defende a idéia de que modernidade é uma tradição. Na verdade ele quer dizer *outra* tradição. "A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade".

Michel Maffesoli, em seu livro *Sobre o nomadismo* (2001), defende que a natureza do ser humano é errante. Desde o nomadismo individual, primitivo, até a errância coletiva, e isto interfere em toda a trajetória da humanidade. Não se trata apenas da necessidade de se deslocar, sair da acomodação, buscar novos espaços como também novas idéias, relações, experiências, organizações. Enfim, o autor resume esta condição como "a eterna busca do outro". Isto se revela nos movimentos sociais, nas manifestações culturais, nas artes, no lazer. Para isto M. Maffesoli usa várias metáforas, entre elas "cruzadas" e "busca do Santo Graal".

³¹ Laurie Anderson, em entrevista (1997), diz que é muito difícil sobreviver à "ofensiva" da mídia, pois artistas de vanguarda acabam sendo, absorvidos por ela. Isto pode justificar o chamado "fim da vanguarda", na era pós-moderna.

O nomadismo se estabelece no indivíduo desde o nascimento deste e vai se firmando ao longo do desenvolvimento, quase sempre através de experiências traumáticas e doloridas como o parto, a desmama, a adolescência. É uma "seqüência de choques", ritos de passagens, que, gravados na memória, vão colocando o ser humano em constante mudança e, assim, formando nossa estrutura mental.

Nota-se que as idéias de Maffesoli se relacionam com as de Diana Taylor, no que diz respeito à idéia do trauma. Os traumas estimulam as performances. E estas são criadas devido à insatisfação, à inquietação, ao desejo de mudança, à busca do novo, isto é, ao nomadismo.

Conforme Maffesoli (2001), em um dado momento da humanidade, o ser humano se tornou sedentário, se especializou, se domesticou. Imobilizado, passou a viver sob controle. Assim começaram a surgir grupos reprimidos, insatisfeitos, alguns marginalizados. Mas são estes que propõem as mudanças. Para o autor, trata-se de um fenômeno inconsciente, silencioso, quase despercebido³².

Quando um artista lança uma nova possibilidade formal que implica numa modificação de sensibilidades e de visão do mundo, imediatamente surgem imitadores que a empregam e desenvolvem tornando-a gasta. E justamente por ser este um fenômeno comum, verificável com muito mais freqüência numa civilização como a nossa (na qual as possibilidades de desgaste e exaustão são naturalmente mais amplas e aceleradas), um gesto de inovação, o que chamamos de vanguarda, "queima" tão rapidamente suas possibilidades autênticas que se faz necessário recusá-lo imediatamente através de outra invenção. Essa segunda dialética se mistura com a primeira, entrelaçando-se assim as inovações aparentes (Eco, 1991). É por isso que para R. Cohen (1989) algo novo sucederá dentro da vanguarda, da mesma forma que a *performance art* sucedeu ao *happening*. Em suas últimas pesquisas, porém, Cohen (2003) viu na tecnologia, principalmente na informática, o recurso que revoluciona a linguagem da *performance art*, desconstruindo o espaço da representação cênica. Esse fato ele chama de "pós-teatro", pois desestrutura a relação atuante/espectador que acontece ao vivo. Em sua experiência, a performance que realizara, ocorrida em determinado espaço físico, é transmitida em tempo real para qualquer parte do mundo.

³² Este seria o caso da periferia e, conseqüentemente, o surgimento da cultura Hip Hop. Movimento como o Hip Hop é um exemplo do que Maffesoli chamou, por exemplo, de um nomadismo comunitário. Surge quando não há mais confiança nos valores estabelecidos. Passam a se identificar através de roupas, modo de vida, jargões de linguagem, gostos musicais, práticas corporais, tudo isso transcendendo fronteiras, buscando uma organização própria. No caso do Hip Hop, estaria sendo transposta a barreira da marginalidade.

Richard Schechner (1997), por sua vez, acredita que falsos artistas *falam* de rebelião, enquanto que verdadeiros artistas realmente *rebelam-se*³³. Ele propõe que o artista conheça o máximo de culturas e esteja o mais informado possível dos acontecimentos mundiais, tanto de sua época como de outras, ou seja, bebendo de várias fontes. Tudo isso junto deve ser desembocado em sua obra, que teria aspectos políticos, geográficos, pessoais etc. Isto seria, segundo o autor, a solução para continuar surgindo uma arte contemporânea de vanguarda. Schechner não deixa de ser normativo, com sua proposta de mistura de elementos culturais. Propõe novas regras para a arte, que inevitavelmente se tornarão tradição.

J. Baudrillard (2001) afirma que o homem pós-moderno trabalha na "desinformação" da espécie por meio da nulificação de suas diferenças. A arte da *performance*, porém, enquanto arte contemporânea, parece ser uma reação a essa suposta nulificação das diferenças, no momento em que o artista procura descondicionar-se dos movimentos do dia a dia, ou ao menos, denunciar esse condicionamento que nos torna tão iguais. Da mesma forma a *body art*, caracterizada pela movimentação física do artista durante a *performance* e cujo conceito se funde com o de *live art* (arte ao vivo), pode ser também uma tentativa de contrariar essa tendência atual do ser humano ocidental, de se deixar reger pelo chamado mundo virtual, protestado por esse mesmo autor, que chega a utilizar termos como "clonagem mental", "cópias xerox humanas" e "monopensamento". O próprio mundo virtual, como vimos com Cohen, pode ser aliado ao corpo do artista, na busca desse descondicionamento.

No mesmo ensaio, *A ilusão vital* (2001), Baudrillard termina o primeiro capítulo, no qual ele pensa a clonagem humana como metáfora para a massificação das culturas, o que para ele poderia acarretar o fim da humanidade, dizendo que há uma "resistência feroz das criaturas mortais que somos, que nasce das profundezas da espécie". Podemos concluir, então, que a capacidade de realizar arte, natural da espécie humana, demonstra ser essa resistência feroz.

³³ Laurie Anderson (1997), por exemplo, ao ser perguntada se ela se considera uma artista de vanguarda, responde que não se preocupa com isto, e sugere ao entrevistador que ele próprio a avalie a respeito.

Quanto ao corpo do ator de performance, este, segundo André Carreira (2000), deve estar livre da sua automatização (para isso deve recorrer à técnica que for necessária), pronto para o impulso e para a ação. A idéia defendida por Carreira, de se buscarem novas vivências corporais, remete-nos ao artigo *Corpos del fuego*, de Gabriel Weisz (2000). O mesmo propõe a busca de novas experiências corporais através de práticas de outras culturas³⁴. Fala de uma "alteridade corporal", que o atrai para iniciar a reconstrução imaginária de seu próprio corpo³⁵.

Laurie Anderson é um exemplo de como a *performance*, mesmo tendo seu caráter efêmero e vanguardista, pode ser aproveitada na cultura de massa, na sociedade de consumo e no mundo virtual. De suas performances originais é extraído aquilo que é possível de ser documentado (em seu caso a música, que é gravada em CD) e isso se torna um produto comercializado³⁶. Sua arte se desloca de uma cultura de elite para uma cultura de massa, de uma arte conceitual para uma arte produto, o que C. G. Hünninghausen (2002) chama de *performance mediatizada*, ampliando o conceito tradicional de *performance*, como o de Cohen, que defende a idéia de que algo tem que estar acontecendo ao vivo, naquele instante. Os CDs são resíduos e não reprodução da performance viva, cuja parte perde o caráter efêmero, podendo ser veiculada sem a limitação do tempo e do espaço. Torna-se, assim, outra obra de arte (a *performance* é "revitalizada" através da mídia)³⁷. Ambas linguagens podem coexistir, deixando então de ser a *performance art* uma negação da arte tradicional. C. G. Hünninghausen (2002) acredita que através dos textos gravados a artista consegue refletir sobre "o impacto da mídia sobre os indivíduos e suas identidades", aproveitando-se dela como veículo de sua arte, mas sem perder a autocrítica, além de propor ao ouvinte também uma reflexão. Isto coloca em cheque o conceito de *performance art* e também as fronteiras entre arte viva e mídia, cultura erudita (de elite) e cultura de massa. A *performance* não seria mais uma resistência ao capitalismo e ao

³⁴ Segundo esse autor, há inclusive culturas cujas manifestações jamais tiveram influência do teatro grego. Cada uma tem suas técnicas, das quais se pode extrair novos conhecimentos sobre estéticas corporais. Isto é: sair da singularidade corporal para compreender outras culturas.

³⁵ De qualquer maneira, conforme explica Calamaro (1999), assim como não há culturas puras, também não existem modelos corporais puros, e isto é consequência de contatos culturais.

³⁶ R. Cohen (1989), numa visão menos otimista, chama esse processo de "pasteurização", que para ele arrasa qualquer tentativa de resistência cultural. Tudo é transformado e absorvido pelo "sistema". Mas será que isto seria possível na *performance*, que se caracteriza como efêmera?

³⁷ O inverso também é possível. Um CD ou vídeo pode ser aproveitado como parte ou ponto de partida na criação de uma performance ao vivo.

consumismo, pois mesmo quando não se pode comprá-la ou vendê-la, ela pode gerar produtos vendáveis.

Se outrora a *performance art* surgira como um movimento contra o capitalismo, o consumismo e a arte enquanto mercadoria, hoje vive em harmonia com tudo isto. Ao mesmo tempo que procura recuperar a relação do homem com o espaço, o tempo e o corpo, libertando-o, ainda que por pouco tempo, do mundo virtual, este pode ser um aliado do *performer*³⁸, não havendo, então a "destruição" deste tempo presente em prol de um "outro", tal como propunha Paz.

Essa parece ser a condição da *performance* como arte contemporânea. Para sobreviver ela deixa de resistir ao mundo moderno sem necessariamente parar de questioná-lo. R. Cohen (1989), no entanto, crê que, sendo a *performance art* uma *collage*, o artista tem total liberdade de manipular a linguagem, o que nas outras artes ele considera limitado. O *performer*, como "colador", de certa forma não deixa de ter um poder de resistência.

Pensando a *performance* artística através das idéias de Maffesoli, podemos compará-la a uma festa. Surge da busca do prazer. Nem sempre se sabe exatamente o que vai acontecer quando ela começa, nem sempre é previsível. E nasce da necessidade de questionar aquilo que é "bem comportado" e organizado. A arte é uma eterna errância, a fuga da monotonia; o artista, assim como o *performer*, é um rebelde, pois "não quer trair seu sonhos" e "permanece impermeável aos diversos 'princípios de realidade', políticos, religiosos, econômicos, que estabelecem uma vida social normal" (Maffesoli, 2001). A criação é de natureza nômade, tem sempre algo de recusa.

Só nos resta saber se o público em geral se interessaria necessariamente por uma arte de vanguarda e que tipo de público se interessaria por que tipo de *performance*. Se o projeto modernista interessou a um público restrito, uma nova vanguarda pode vir a ter o mesmo resultado. Do ponto de vista do artista, é natural que ele deseje fazer algo que até então ninguém tenha feito. Mas pensando no lado do receptor, devemos refletir até que ponto o novo é essencial. Parece que o público em geral busca na obra de arte alguma referência de seu mundo. O novo é bem aceito, desde que venha paulatinamente. Se só houver elementos totalmente novos em uma obra de arte, como poderia ser reconhecida

³⁸ Gumbrecht (1998) diz que "A transmissão do som da voz é até hoje a única possibilidade dada ao corpo humano de, vencendo todas as distâncias, agir de maneira exatamente igual sobre outros corpos como se estivesse em proximidade real." Com esta afirmação, a tecnologia não é mais vista como responsável por uma perda do corpo, mas sim por sua capacidade de ampliação, reafirmando as teses de V. Sobshack, D. Haraway (ver pg. 15) e, recentemente, de R. Cohen (2003).

como arte? O novo deve vir apoiado em algo não tão novo, de maneira que venha se incorporando aos poucos ao gosto do público. Para o popular as rupturas devem ocorrer lentamente. O projeto modernista de vanguarda é caracterizado hoje como pertencido a uma época narcisista, pois não dava importância para o grande público, atendendo os interesses de um grupo específico.

Independente de ser ou não resistência, de ser ou não vanguarda, a *performance* artística nos dias de hoje possibilita experimentação, podendo estar constantemente contribuindo com a renovação da própria linguagem bem como com as das diversas artes. Por outro lado, sendo a performance popular um conjunto de tradições orais e obras de natureza anônima, resistindo ou se adaptando à modernidade, servem como manutenção do sentimento de comunidade, criando ciclos independentes daquele imposto pelo trabalho.

Ao pensarmos na performance do grupo Corpo de Letra, em qual das definições de performance aqui discutidas ele se encaixa? O grupo não pode se identificar como *performance art*, defendida por Cohen, Glusberg e Goldbeg (que possuem uma visão que é adotada mais frequentemente por artistas plásticos), pois não faz uma arte que possa ser chamada de vanguarda. Embora seja marcante o discurso descontínuo e fragmentado, não se pode dizer que nele não haja racionalidade e sua relação com o público não é totalmente direta e vital, o que dispensaria uma leitura lógica. Veremos mais adiante, no capítulo *A recepção da performance* e nas análises do processo de criação, que o Corpo de Letra sempre procura deixar um “recado” que possa levar o espectador a fazer uma leitura mais crítica do momento atual e político na cidade, no País ou no mundo. O discurso do Corpo de Letra é também, até certo ponto, persuasivo.

Sendo um grupo de pessoas ligadas ao mundo acadêmico, estudiosos de língua e literatura, e que procura dar voz a textos literários, a definição de Paul Zumthor nos parece mais adequada, pois define performance como a presença da voz física e todas as conseqüências disso, como as manifestações corporais e o engajamento do ambiente e do público. A voz seria o elemento principal, que traria todo o resto. A visão de Zumthor é compreensível por ser ele um medievalista que percebeu a quase inutilidade de se analisar um texto medieval na forma em que ele ficou registrado, como código escrito, pois o texto medieval era falado, declamado ou cantado: um acontecimento performático.

O encontro com Peter Novak³⁹, em março de 2005, no entanto, fez-nos rever a teoria de Paul Zumthor, quanto à definição de performance. Novak explica que a língua de

³⁹ Pesquisador norte-americano que estuda a tradução e montagem de Shakespeare para a língua de surdos.

surdos é performática, pois o corpo todo do emissor está engajado na comunicação. É uma língua que ele considera “oral”, porque, apesar de ser um código visual, como a escrita, ela se dá através de manifestações corporais, carregadas de emotividade. Portanto, a voz não pode ser o elemento essencial para a performance. Esta faz parte do ser social, independente da fala. Portanto concluímos que o elemento essencial para a performance é o corpo, seja no texto medieval ou na performance contemporânea. A voz é emitida pelo corpo.

A teoria de Zumthor continua nos embasando e identificando aspectos observados no Corpo de Letra, principalmente no que diz respeito à recepção e leitura. Constatções de Zumthor permeiam vários pontos da tese. Somente o elemento fundamental da *performance* não é mais considerado a voz, e sim o corpo, que a emana (ou não).

Nunca me satisfiz a tentativa comum, até mesmo minha, há um tempo atrás, de definir *performance*, diferenciando-a de teatro. Se a *performance* se caracteriza com híbrida, que sentido faz defini-la, estabelecendo fronteiras rígidas com determinado gênero? Por esse motivo, o conceito mais abrangente, que engloba todos os outros vistos até aqui, é o de Richard Schechner, que explica a performance como comportamentos reiterados. Isto é, repetições, sejam espontâneas ou ensaiadas, cada qual em um novo contexto⁴⁰. Também a *performance* é explicada como um conjunto de trocas entre performers, entre performer e texto, performer e ambiente e entre performer e audiência. O elo entre essas trocas é o corpo. Mesmo em caso de performance com objetos, como veremos na análise de *As filhas da Maricota*. É a energia do corpo humano que dá vida a esses seres, criando as chamadas formas animadas.

⁴⁰ Dessa forma o teatro tido como “tradicional” também é uma modalidade de *performance*.

II COEXISTÊNCIA ENTRE O ORAL E O ESCRITO

Pretendo, neste segmento, fazer algumas reflexões teóricas a respeito da presença do escrito e do oral na literatura. Por elas observamos que esses dois códigos podem tanto gerar conflitos entre culturas como estar aliados, um a serviço do outro. Assim como a escrita pode ser um meio opressor, ela consiste num instrumento para registrar e difundir a cultura oral. A oralidade, por sua vez, pode servir como resistência à opressão, mas também contribuir como matéria prima na literatura clássica. E, finalmente, buscamos estas questões para pensar a *performance*, que possui uma natureza oral, mas pode utilizar o texto escrito como recurso.

O desenvolvimento da escrita proporcionou à humanidade a capacidade de arquivar. E esses arquivos trazem para o presente, de maneira nova, as palavras de falantes há muito tempo falecidos, como se ressurgissem as vozes dos antigos monges copistas que ditavam os textos, quando a escrita ainda não possibilitava uma leitura silenciosa (Illich, 1997).

A escrita primeiramente dependia muito mais da oralidade do que atualmente. Isto ainda se pode ver em algumas situações, nas sociedades modernas, como no caso das transmissões de rádio e de televisão (E. Havelock, 1997). Mas nos primórdios da escrita ainda não se conhecia a leitura silenciosa. Seu sistema dependia necessariamente de uma voz para sua decodificação. Mais tarde, ao se utilizar espaço entre as palavras, separando-as por unidade, é que passou a ser possível sua decodificação em silêncio (Illich, 1997).

Walter Ong (1988) afirma que a língua escrita é um instrumento, uma "técnica", a serviço da língua oral. Só que esta "técnica" estabeleceu diferenças culturais responsáveis por separar as civilizações que utilizam a escrita e as que não a utilizam. Oralidades que não sofrem influência da escrita são chamadas por Ong de "oralidade primária"⁴¹. Esta se encontra manifesta em melodias, cantos, epopéias, danças, exhibições, preservadas oralmente e transmitidas através de gerações (Olson e Torrance, 1997). Suas marcas se fazem presente hoje também em muitos textos escritos, através dos quais se pode notar "a voz dos sujeitos que originalmente se manifestaram através dela" (Ong, 1988). Feldman (1997), porém, explica que culturas que não desenvolvem a escrita não precisam

⁴¹ Ong chama a era eletrônica de "oralidade secundária", pois é uma oralidade que depende da escrita.

necessariamente dela, pois sua linguagem já possui sistemas de texto e interpretação que compensam sua falta.

Walter Ong, em seu livro *Oralidade e cultura escrita – a tecnologização da palavra* (1988), busca estabelecer contrastes entre o oral e o escrito, vendo esses fenômenos como culturas distintas. Uma baseada na oralidade, considerada por ele como arcaica e conservadora, e outra marcada pela escrita. Ong defende que o desenvolvimento da escrita em uma sociedade fez com que as mentes se reorganizassem e atingissem níveis de abstração e raciocínio impossíveis para um indivíduo pertencente a uma sociedade sem escrita. Portanto a cultura escrita é para Ong ligada ao novo, ao moderno, ao desenvolvimento. Marcas de oralidade em um texto escrito são para esse autor resquícios do passado. Contrariando essa tese, Walter Bruno Berg (1997), estudando a oralidade na literatura argentina, argumenta que há peculiaridades no espanhol falado na Argentina que fazem com que cada vez mais intelectuais considerem o surgimento de uma nova língua, um *idioma nacional*. Essas peculiaridades não aparecem no texto escrito, nesse caso mais conservador. Quem só se atém à escrita não percebe esse fenômeno.

Ong defende que a arte oral não é mera alternativa à escrita, como se pensava até então, e sim um código independente. No entanto sua visão é considerada preconceituosa por muitos estudiosos mais recentes que buscam desfazer a idéia de dicotomia entre o oral e o escrito. Ele supõe, apesar de tentar descrever os mecanismos de memorização dos povos ditos “orais”, que aqueles que dominam a escrita possuem a mente mais desenvolvida do que aqueles que ele chama de primitivos. Há em seu livro inúmeras expressões que nos indicam esse preconceito: “... a *primitiva* cultura oral...”, “a cultura impressa, que *leva* a escrita a *outro patamar*...”, “*primazia* da cultura escrita”, “consciência humana *primitiva*”, “... oralidade *ainda* residual na escrita...”, “... *evolução* dos meios artísticos verbais...”, “... a cultura *evolui*.”, “A escrita *eleva* a consciência.”, “... desde as culturas orais *primárias* até a *alta* cultura escrita.”, “... que o texto possa ser *reduzido* à oralidade” (grifos meus).

Ong procura descrever os processos mentais, diferenciando o oral do letrado. Para ele os povos orais possuem “sabedoria”, enquanto os povos da escrita possuem “conhecimento analítico”. Ele afirma que letrados desenvolvem um pensamento mais analítico enquanto os orais são mais funcionais. Mas Berg (1997) lembra-nos que fora justamente esse o argumento usado pelos conquistadores europeus para justificar a obra “civilizadora” nas Américas. Lembra-nos, ainda, (1997) nos lembra que os povos pré-

colombianos possuíam, sim, um sistema de escrita, restrito a informações matemáticas, porém não reconhecido pelos europeus.

Percebemos na obra de Ong problemas de alteridade, ao tentar descrever o outro, sob a própria ótica, uma sociedade baseada na escrita. É interessante observar, porém, que Ong, já em 1988, possuía uma visão otimista da era eletrônica (chamada por ele de “oralidade secundária”). Embora comumente se temesse que a comunicação instantânea e virtual fosse prejudicar o desenvolvimento e a aquisição da escrita, por estimular uma linguagem mais econômica, para Ong a nova tecnologia faria com que os letrados recuperassem a espontaneidade e a capacidade de agrupamento de pessoas, o que é característico da cultura oral. O e-mail, por exemplo, se aproxima mais do oral, pois é instantâneo, efêmero, mas guarda ainda a possibilidade de ser arquivado, impresso. No entanto continuam evidentes neste teórico os problemas de alteridade, pois ele acredita em uma sociedade ainda mais superior porque recuperou o que havia perdido da oralidade, mas mantendo ainda a capacidade de analisar e raciocinar, o que, supostamente só seria possível em uma cultura letrada. Ong é conservador quanto ao seu conceito de *oralidade primária* e otimista em relação ao de *oralidade secundária*.

Victor Vich e Virginia Zavala (2004) consideram que essa dicotomia defendida por Ong é influenciada pelo pensamento de Levi Strauss, no séc. XIX, que dividia a humanidade em “mentes primitivas” e “mentes civilizadas”. Em seu livro *Oralidad y poder: herramientas metodológicas*, Vich e Zavala (2004) propõem a substituição do termo escritura pelo termo hispânico *literacidad*, para referir-se a práticas sociais de leitura e escritura, já que o termo escritura exclui os processos de leitura.

Parece-me que não faz sentido falar em cultura escrita, já que toda cultura escrita é também oral. Pode-se imaginar uma sociedade sem escrita, mas jamais uma sociedade sem oralidade, que se manifestasse exclusivamente através do código escrito. Festas, reuniões informais, relacionamentos íntimos são todos necessariamente orais, em qualquer época. Pode uma cultura de alto nível tecnológico ser só escrita? Além disso, a fala é uma manifestação corporal, assim como as línguas de sinais. Apesar de serem sistemas visuais, como a escrita, as línguas de surdos são consideradas mais orais, por serem manifestações corporais, portanto performatizadas (Peter Novak, 2005). E não se pode separar corpo de cultura.

Já se sabe que as tradições orais não estão congeladas no tempo. Elas estão constantemente se renovando. Não se pode mais ver essas manifestações como resquícios

do passado. Se existem, é porque possuem importância na nossa cultura. As sociedades se organizaram ao longo do tempo de maneiras diversas. Em algumas surgiu a escrita, devido à necessidade que se tinha de arquivar, armazenar informações. Já povos que não possuem escrita não precisam necessariamente dela. Portanto, não se pode confundir “cultura sem escritura” com cultura “iletrada”, “analfabeta” ou “ágrafa”. Estes três últimos termos servem para designar uma camada excluída dentro de uma sociedade letrada.

Ong conclui que aprender a ler e escrever incapacita o poeta oral, pois nos tornamos dependentes dos textos. *Verso*, para o letrado, seria um conceito textual. Improvisar versos seria capacidade apenas do analfabeto. No entanto repentistas brasileiros fazem isso com maestria e nem todos são analfabetos. A tradição é passada de pai para filho e não se extingue, necessariamente, se as gerações mais novas passam a dominar o código escrito. Além de improvisar, muitos deles têm seus poemas escritos em forma de cordel ou compõem poemas para serem cantados ou declamados, além de canções gravadas em CDs. Há também os declamadores cujos repertórios podem apresentar composições deles próprios ou de outros. A declamação possui estratégias para manter os ouvidos atentos, como a teatralização dos poemas, dirigindo as emoções da platéia (Novais Ayala, 2003).

Por outro lado, estudos de Scribner e Cole, em 1981⁴², constataram que muitas atividades mentais atribuídas ao domínio da escrita, ou *literacidad*, na realidade derivavam da escolarização como processo de instrução formal. A escritura produz diferenças só em algumas habilidades e em alguns contextos. Concluiu-se que atividades socialmente organizadas podem ter conseqüências na mente humana e que a natureza dessas práticas é o que determina os tipos de destrezas que normalmente são associadas à *literacidade*. Como há diferentes graus de escolaridade, há várias maneiras de escrever e ler e essas práticas estão imersas em ideologias. Há diversas práticas letradas em diferentes domínios da vida social. Portanto, *literacidade* é explicada como uma maneira de usar a linguagem para dar sentido à leitura e à escritura. Fora do contexto escolar existem outras atividades escritas. Por exemplo, na escola são mais freqüentes textos ensaísticos, descritivos, argumentativos etc, enquanto que fora dela encontram-se agendas, listas de compras, cartas, notas, rifas, manuais de instruções etc., apesar de que esses tipos de textos também podem ser enfatizados na escola, em aulas de línguas estrangeiras. Essa divisão não é rígida, pois muda de acordo com a necessidade.

⁴² Citados por Vich e Zavala (2004).

Berg (1997) continua criticando Ong. Ele explica que a disciplina história da literatura surgiu da filologia, isto é, do estudo de agrupamentos de textos escritos, segundo objetivos de historiadores. Por isso o interesse pela oralidade é algo recente. A linguagem do povo, falada no dia a dia, era menosprezada, até o surgimento da lingüística de Saussure, que colocava a língua falada como o verdadeiro objeto de estudo da lingüística (foi a primeira vez que a língua falada se tornou objeto de estudo de uma ciência), e o interesse dos românticos pelas narrativas populares, acreditando encontrar, através delas, o “espírito do povo” (*Volksgeist*). Hoje em dia, com uma modernidade marcada pela heterogeneidade, os estudos de oralidade estão mais voltados para as diferenças, não mais para a busca de uma unidade imutável. Portanto o mundo popular não pode ser visto como algo resistente à modernização (Vich e Zavala, 2004).

Vich e Zavala (2004) chamam a atenção para a importância do caráter anônimo das tradições orais. Eles afirmam que nesse caso o autor é a comunidade, com uma espécie de “rumor” que vai se recriando ao longo do tempo. Os contos orais não têm a forma dos textos editados, dotados de plena coerência. As narrativas orais normalmente são fragmentárias, polifônicas e construídas na base do diálogo, do qual o público participa e tem a mesma importância do narrador.

A oralidade que se serve da escritura também é "contaminada" por ela⁴³. É por isto que Berg (1997) vê a literatura como um produto da mestiçagem cultural⁴⁴. Alfredo e Ecléia Bosi⁴⁵ consideram que não há cultura homogênea, e sim coexistência entre várias culturas. Estas, conforme apontam os estudos de Maria Ignez Novais Ayala⁴⁶ e, principalmente, de Nestor Garcia Canclini (1998), possuem forte tendência de se misturarem, num processo denominado *hibridização*. Isto não poderia ser diferente quando se trata do encontro entre as culturas oral e escrita.

Um exemplo de hibridez entre cultura oral e cultura escrita está na literatura de cordel, no Nordeste brasileiro, descrita por M. I. Novais Ayala (2002). Trata-se de uma literatura de folhetos ou poemas, escrita para ser ouvida, através de leitura em voz alta ou

⁴³ Ong chama de *grafoleto* o dialeto padrão de uma língua, por ser totalmente baseado no texto escrito.

⁴⁴ Dentro desta visão, Sérgio Medeiros (2002) comenta que, partindo de estudos estruturalistas da obra de Koch-Grünberg (etnógrafo alemão do começo do séc. XX, que coletou mitos indígenas), concluiu-se que todo mito é "um objeto intertextual", pois sua estrutura e seus personagens dialogam com vários outros mitos, próximos ou distantes, quer no espaço quer no tempo. Os índios que colaboraram com Koch-Grünberg possuíam, por exemplo, já naquela época, uma versão própria do dilúvio bíblico. Este é um exemplo do que Bakhtin (citado por A. C. M. Lúcio, 2001) chama de "grande diálogo", no qual diferentes culturas se cruzam e se interpenetram.

⁴⁵ Apud Novais Ayala (2002).

⁴⁶ Pesquisadora, da UFP, no âmbito da cultura popular e oralidade.

cantada. Eram apresentadas em feiras e cantorias, juntamente com repentes. Hoje em dia os cordéis são aproveitados em algumas escolas, suprimindo a falta de material didático. Por serem agora direcionados a estudantes, os autores apresentam mais escolaridade do que os de épocas passadas. Os temas também mudaram, dando lugar a assuntos voltados para programas escolares. Neste caso a cultura oral se adaptou ao ambiente letrado e está a serviço deste. A literatura de cordel, portanto, não pode ser vista como um resquício do passado, e sim como uma cultura viva e presente, em constante processo de desenvolvimento.

Ong (1982) ainda rejeita o termo *literatura oral*, pois o termo literatura vem do latino *litera*, letra. Portanto só serve para designar formas verbais artísticas manifestas na forma escrita. Zumthor também prefere o uso do termo *poesia oral*. Este último parece ser bem aceito por todos. No entanto não vejo problemas em usar *literatura oral* se considerarmos que as culturas são híbridas. Não se pode mais separar as culturas oral e escrita. Assim como a escrita apresenta marcas de oralidade, a oralidade também apresenta influências da escrita. Portanto, um poema falado pode ter sido composto de maneira escrita ou baseado em algum texto escrito. Além disso, sabe-se que letra e fonema não são a mesma coisa, porém letras são representações gráficas dos fonemas, existem em função deste. O próprio Ong explica que a escrita surgiu como recurso visual baseado no som.

No caso do Corpo de Letra, todos os textos performatizados são previamente escritos, seja pelos próprios integrantes, seja por outros autores, consagrados ou não. Trata-se de um grupo criado no meio universitário, isto é, fortemente marcado pela escrita. Portanto poderia-se falar em literatura oral, tratando-se pelo menos da poesia do Corpo de Letra.

Para M. I. Novais Ayala (2002) a “literatura oral” surge no bojo da cultura popular e existe devido à necessidade de convivência entre membros de uma determinada comunidade, pois através dela dão-se conselhos, narram-se experiências, estimulam-se o imaginário e a inteligência. Isto é, a literatura popular se mistura com a vida das pessoas, em forma de oração, conselho, exemplo, canto, letra de canção, estórias (Novais Ayala, 2003). Ela considera a cultura popular “*um fazer dentro da vida*⁴⁷”. Está presente também nos provérbios, que recorrem a padrões métricos, ritmos e rimas para auxiliar na memorização, ainda nos dias de hoje, independente de escolaridade. A escola, porém,

⁴⁷ Como exemplo, Novais Ayala (2003) comenta certos momentos de vigília, nas comunidades observadas por ela, quando alguém da casa se lembra de contar histórias em que “valentia, sustos, malassombros se misturam, causando risos e arrepios, variando o efeito, conforme a habilidade de quem narra esses casos”.

sendo tradicionalmente representante das culturas hegemônicas, regida pelo mercado e pela competição, muitas vezes contribuiu para que manifestações populares fossem vistas como algo exótico e atrasado, sem serem reconhecidas como cultura ou arte. Sendo assim, a “literatura oral”, geralmente dotada de textos anônimos, é freqüentemente considerada no Brasil apenas como transposição da cultura ibérica, ou seja, algo que nos remete apenas ao passado, sem que se levem em conta os contextos em que se insere e seus aspectos inovadores e atuais.

Em seu ensaio *O narrador*, de 1936, Walter Benjamin afirma que os narradores (entenda-se narradores orais) estão desaparecendo, deixando de existir diante dos gêneros literários atuais, propagados após o surgimento da imprensa, e principalmente com a notícia, que precisa ser sempre nova, instantânea. O narrador se serviu da tradição oral. Era aquele que narrava suas viagens ou aquele que, sem nunca ter se ausentado, conhece todos os saberes locais. A narrativa oral envolve não só a voz, mas também todo o corpo do narrador, especialmente o rosto e as mãos, e também os ouvintes que possuem uma participação mais ativa frente ao ato de narrar. O diálogo é presente. É possível perguntar ao narrador como a história continua, ao contrário do “fim” na última página da história impressa. A narração oral é o que, na chegada da morte, confere ao narrador autoridade, o respeito e a dignidade perante os demais. Narrador é aquele que dá conselhos.

O aviso dado por Benjamin serve para repensarmos hoje sobre o narrador que se reconfigura na nova realidade, isto é, paralelamente aos atuais meios de comunicação e formas narrativas. O narrador não é mais aquele que dá conselhos, pois o acesso que se tem a todo tipo de informação faz a figura do sábio parecer obsoleta. O narrador de hoje possui uma função que vem se redefinindo; com seu discurso, agora ainda mais fragmentário e descontínuo, pode não ser mais o que aconselha, mas o que provoca perguntas.

Ana Cristina Marinho Lúcio (2001)⁴⁸ considera o estudioso de literatura popular oral um grande responsável pela transformação de manifestações orais em textos escritos, pois no momento da pesquisa dá-se o encontro entre as duas culturas: uma mais marcada pela oralidade e outra pela escrita. O objeto de estudo, o texto oral, constrói-se diante do outro⁴⁹. E este outro transforma a voz em escrita. É, portanto, a forma com que o texto se apresenta transcrito que se divulga a tradição oral para a cultura letrada. E a maneira como

⁴⁸ Esta autora pesquisou, em sua tese de doutoramento, a oralidade no relato da história de vida de um cantador de coco, na Paraíba.

⁴⁹ É importante observar que a narrativa oral diante do outro (o pesquisador letrado) se modifica, pois este não está inserido diretamente na comunidade do sujeito, que se vê obrigado a adaptar seu texto à aceitação do visitante.

ela é compreendida depende em grande parte de quem a transcreveu, pois a narrativa oral, em contato *com* a escrita se altera⁵⁰.

Apesar de alterado, o texto oral, transcrito, traz inevitavelmente as marcas do falante juntamente com as do pesquisador. Por isto vem imbuído de uma natureza polifônica e intercultural. Segundo Ana C. M. Lúcio (2001), existe hoje um cuidado maior em se utilizar uma escrita que se mantenha mais próxima da fala do emissor, de maneira que se transporte para o leitor a voz do falante⁵¹. Esta autora afirma que estudiosos atuais interpretam o encontro entre pesquisador e sujeito como uma troca de experiências, da qual cada um leva consigo um novo aprendizado, eliminando-se, assim, as posturas de superior e subalterno. Sérgio Medeiros (2001) complementa que toda transcrição de narrativa oral, seja considerada ou não tradução, carrega consigo as marcas de quem a transcreveu, mesmo que sem intenção. E todo leitor deve ter essa consciência ao deparar com tais textos.

Nota-se, por outro lado, que um texto escrito, mas performatizado oralmente, muda por isso de natureza e função, assim como muda inversamente um texto oral, coligido por escrito e divulgado sob esta forma. Maria Ignez Ayala (2002) conclui que a escrita também pode ser usada a serviço da oralidade, como apoio da memória oral, guardando o oral do esquecimento.

Paul Zumthor, em seu livro *Introdução à poesia oral* (1997), leva-nos a questionar a distinção entre folclore e arte e entre popular e erudito. Há textos, considerados folclóricos, de origem literária comprovada, transmitidos tanto por escrito como oralmente. Da mesma forma poemas e contos escritos serviram-se de uma tradição popular.

Existe na literatura clássica uma série de alguns exemplos em que o cânon literário se imbuíu da cultura oral como matéria-prima. Dentre eles podemos lembrar alguns. Começando pela poesia de Homero e os temas das tragédias gregas, hoje literatura clássica, sabemos que eles surgiram de relatos populares e lendas. A estilística de Homero possui, segundo Parry⁵², marcas de oralidade. Este pesquisador propõe, inclusive, que se considerem tais narrativas não como um trabalho individual, mas como uma obra coletiva,

⁵⁰ Ana C. M. Lúcio enfatiza que muitas vezes o texto é transcrito de forma que se destaque a condição de baixa escolaridade e, até mesmo, de analfabetismo do emissor, colocando-o como alguém inferior. Segundo a autora, isto não é relevante para a pesquisa e deveria ser evitado, para que não mais ocorra o que Gabriel Weisz (2000) chama de "turismo etnológico", no qual, ao interpretarmos o outro, julgamo-nos superiores, podendo cair num discurso moralista e paternalista.

⁵¹ Novais Ayala conta em seu artigo *Aprendendo a aprender a cultura popular* (2004) que sempre diz a seus alunos e bolsistas que na transcrição deve-se "deixar o texto falar... por escrito".

⁵² Citado por Berg (1997).

resultante de uma tradição oral e anônima. Seus poemas épicos eram compostos por métodos orais de composição. Ong (1982), descrevendo a descoberta de Parry, explica que o poeta oral possui um repertório abundante para qualquer exigência métrica que pudesse surgir à medida que ele costurava sua história, diferentemente em cada narração, pois oralmente não se trabalha com memorização palavra por palavra. Era como se Homero tivesse um dicionário de expressões na sua cabeça e repetisse fórmula por fórmula. “Homero costurava partes pré-fabricadas” (Ong, 1982). Na cultura oral, o conhecimento adquirido deveria ser constantemente repetido senão se perderia (Eric Havelock, 1963). O ritmo, então, ajuda a memorizar. Mesmo assim sua épica é considerada atualmente um dos documentos mais destacados da cultura letrada. Mas o que um poeta letrado faz quando versifica? Praticamente transpõe na língua escrita essas técnicas de composição oral. A diferença é que ele pode revisar e refazer o texto, quantas vezes achar necessário.

Dando um salto no tempo, no séc. XIX, os irmãos Grimm publicaram uma coletânea de narrativas orais de fábulas da região central da Alemanha, onde se situam as cidades de Hameln e Goetingen. Hoje essas fábulas são conhecidas como os *Contos de Grimm* (Berg, 1997). Na opinião de Renato Ortiz⁵³ essa prática dos irmãos Grimm é um desrespeito com a cultura popular, pois esses escritores teriam se valido do anonimato das narrativas, modificando-as conforme o gosto da classe média consumidora. No entanto, foi dessa forma que essas narrativas tornaram-se conhecidas e aceitas no resto do mundo.

Na literatura brasileira, poucos atualmente ouvem falar em *Makunaima*, figura lendária da tradição oral latino-americana, cujos mitos eram contados por índios no Brasil, na Venezuela e na Guiana, em sua própria língua. Tais narrativas orais foram transcritas por Koch-Grünberg⁵⁴ em 1916 e publicadas em uma coletânea de mitos taulipangue e arekuná. Mais tarde foram aproveitadas por Mário de Andrade na composição de seu “herói sem nenhum caráter”, que também fora transposto para o teatro e para o cinema, tornando-se mais conhecido que sua versão original (Medeiros, 2002).

Sérgio Medeiros (2002) nos fala ainda sobre outro fenômeno: a *lenda de Jurupari*, contada pelo índio Maximiano José Roberto no sec. XIX, ao escritor italiano Ermanno

⁵³ Citado por Lúcio (2001).

⁵⁴ S. Medeiros (2002) explica que o viajante etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, em uma expedição no ano de 1911, contou com a ajuda de dois índios que eram grandes conhecedores das tradições orais de seu povo. Ambos apresentavam versões próprias dos mesmos mitos ou contos, compondo um retrato multifacetado do famoso personagem, “tal como duas vozes divergentes ou complementares” poderiam oferecer. Um deles servia como intérprete e executava suas narrações em língua portuguesa, acrescentando-lhes informações culturais. Koch-Grünberg publicou sua coletânea primeiro em alemão, em Berlim, e depois a traduziu para o português.

Stradelli, que a publicou em italiano em 1890. O texto original foi escrito em nheengatu, língua tupi, e resultava da tradição oral da região do rio Uaupés, onde se falavam as línguas aruaque, karib, tucano etc. Suspeita-se que Stradelli tenha, ao publicar sua versão em italiano, modificado as narrativas e imposto a elas seu próprio estilo literário.

Diante disso tudo, percebe-se que existe entre o oral e o escrito uma relação de intertextualidade. A poesia oral hoje se exerce em contato com o universo da escrita. Poetas orais podem sofrer influência da escrita e vice-versa. Em relação a esse fenômeno, Paul Goetsch (1997) usa o termo "oralidade fingida" para designar recursos estéticos da escrita para que esta tenha uma aparência espontânea e informal, causando um efeito de oralidade⁵⁵. A oralidade fingida, não reconhecida por Ong, seria o que este chama de "resquício do passado oral", quando comenta expressões do tipo "caro leitor" em textos literários. O conceito de "oralidade fingida" é importante porque dissocia da oralidade a idéia de "origem", de primário. A "oralidade fingida" não significa necessariamente uma oralidade falsa. Significa, sim, que se trata de uma oralidade transformada em objeto de *representação*⁵⁶. Berg explica que o registro de oralidade na literatura realista pode representar "uma série de valores como identidade, tradição, intimidade, destino comum etc". Tudo isso mostra que o tradicional também está na escrita. Berg (1997) observa que o conceito de oralidade fingida, que libera a oralidade literária do "fantasma da origem", acaba sendo entendido como um produto da "cultura letrada" e não de uma "oralidade primária". Porém a oralidade na literatura nem sempre é realista. O uso criativo na linguagem é capaz de gerar uma "realidade lingüística própria e autônoma"⁵⁷, que pode influenciar a comunidade e dar a falsa impressão de *identidade nacional*. Escritores procuram reproduzir uma oralidade no texto, para representar povos que não escreviam. Essa oralidade não pode ser igual à língua falada por esses povos, por ela representados.

⁵⁵ É o que se pode dizer do escritor Monteiro Lobato, devido a seu estilo "claro, direto, satírico e, principalmente, vivo" (D.C.B. Diniz, 2001), que busca se aproximar da oralidade, cativando o leitor e representando cenários e personagens de um Brasil rural em extinção. Ao se aproximar da língua falada, Lobato, segundo Dilma Castelo Branco Diniz (2001), conseguia atingir um número maior de leitores. Esse escritor não se dirigia aparentemente para elites intelectuais. Ele mesmo dizia com ironia que literatura se devia fazer "com o mínimo possível de literatura".

Em termos de oralidade fingida, Raduan Nassar parece ir ainda mais longe, conforme consta nos estudos de Cristiano Florentino (2001). Para ele esse escritor consegue desenvolver uma escrita que não se fixa apenas no verbal, mas que nos possibilita "ouvir sua oralidade". Portanto procura, em sua narrativa, representar a voz também quando ela se manifesta sem palavras: respiração, gemido, grito de dor etc. A fala pode aparecer acompanhada de reações momentâneas do personagem, como gagueira, ansiedade, ofegância, tosse etc.

⁵⁶ Talvez a melhor tradução desse termo para o Português fosse *oralidade forjada*.

⁵⁷ No caso do Corpo de Letra, quando essa *oralidade fingida* é vocalizada, deixa de ser "fingida", passa a ser recriada, dando origem a um fenômeno ainda mais novo, que ainda não recebeu nenhuma denominação.

Como exemplo Berg (1997) menciona a representação dos índios e dos *gauchos* na literatura argentina. Literatura *gauchesca*, para Ong, não é o mesmo que literatura *gaúcha*.

E quando falamos da literatura de Guimarães Rosa? Estamos nos referindo a uma escrita carregada de oralidade ou de oralidade fingida? Segundo Ana Cristina Marinho Lúcio (2001), o escritor lançou mão de arcaísmos, latinismos, indianismos e recursos de pontuação que dariam ao texto um ritmo semelhante ao das narrativas orais. Isto significa que Guimarães Rosa não se teria utilizado apenas de registros orais⁵⁸. Eu afirmaria que Guimarães Rosa usa a oralidade como recurso de representação e por isso é uma oralidade literária, que no dizer de Goetsch se chamaria *oralidade fingida*. Mesmo assim foi outro conhecedor da cultura popular. Ele se serviu de falares e fatos de sua comunidade para compor sua obra, hoje vista como clássica e cuja leitura é exigida nos meios acadêmicos.

Walter Ong (1982), Martin Lienhard e também T. Todorov⁵⁹ apontam um outro aspecto: o de que a escrita foi um instrumento de dominação e opressão por parte dos europeus sobre os povos pré-colombianos, embora, por outro lado, a cultura oral tenha sido para os descendentes destes um fator de resistência, que se utiliza, nos dias de hoje, também da escrita para registrar sua "dinâmica social". M. Lienhard⁶⁰ afirma que povos que tiveram sua cultura oral exterminada possuem na literatura vestígios de sua oralidade. É esta "voz da cultura oral que o livro (literatura) se propõe a fazer escutar". Neste contexto, Cornejo Polar (2001), analisou diversas encenações da morte de Atahualpa, chamando a atenção para o choque entre o oral e o escrito, entre culturas que conhecem e que não conhecem a escrita, e a dominação por parte das culturas letradas. A morte de Atahualpa pode ser considerada, de acordo com a teoria de Diana Taylor (ver pgs. 17-8), o acontecimento traumático, de cuja memória se propaga o *DNA de performance* que move muitos de seus encenadores nos dias de hoje, em atos de resistência à ocupação européia.

Mesmo existindo estudos como os de Cornejo Polar, Zumthor (1997) afirma que os códigos oral e escrito podem ser aliados, possibilitando que um estimule o outro. O próprio Cornejo Polar admite que muitas das encenações que ele avaliara são baseadas em documentos escritos e que vários destes se fundamentam em relatos orais. Foi assim

⁵⁸ Guimarães Rosa fazia pesquisa de campo no sertão de Minas Gerais, convertida em anotações que serviram como material para sua literatura (Cecília Almeida Salles, 2001).

⁵⁹ Citados por Berg (1997).

⁶⁰ Idem.

também que a cultura popular estimulou Guimarães Rosa a escrever o conto *Famigerado*, que, em 2002, serviu de base para o grupo *Corpo de Letra* criar sua performance⁶¹.

Ao se vocalizar um texto, percebe-se que é impossível não se utilizar de outros elementos como gesto, espaço, música, objetos, criando formas que não aparecem no texto original, mas que, ao invés de reprimir, valorizam a linguagem. E esta explicita a significação do gesto. Cria-se, dessa forma, uma teatralidade, de acordo com os tempos e as culturas (na performance *Famigerado* ocorrem ações que não estavam apontadas no conto: presença de telefone celular, ato de cuspir no chão, jogo de palavras cruzadas, gestos obscenos etc). Devido a experiências como essa, Maria Figueredo (1999) conta que nos anos 60, após uma interação entre os diferentes meios de comunicação, passou-se a reconhecer a existência da interdependência entre as artes. Começou-se, então, a dissolver a idéia de pureza entre os gêneros. É assim que se admite o fato de se aproximarem, ou até se fundirem, a literatura e demais formas de manifestação popular e oral.

Um das maiores preocupações, por exemplo, da sociedade brasileira atual são a violência e o tráfico de drogas nas grandes cidades. Por isso, ao se criar a performance *Famigerado*, deslocou-se o contexto da narrativa para esse ambiente, fundindo-se, inclusive, os falares e atualizando a narrativa. Cornejo Polar (2001) também chegara a tal conclusão quanto às diferentes representações da morte de Atahualpa: "cada versão oculta uma *arqueologia* própria e distinta, como se acumulasse internamente estratos formais e de significação que correspondessem aos seus confusos itinerários de atualizações espaço-temporais, consistentemente carregadas de conteúdos étnicos e sociais".

Em seu livro *Oralidad y poder: herramientas metodológicas* (2004), Victor Vich e Virginia Zavala vêem a oralidade como performance, evento do qual se participa, uma prática, um tipo de interação social. Eles explicam que a teoria crítica contemporânea afirma que tanto as reações sociais como as identidades dos sujeitos são socialmente construídas, têm um caráter instável, podendo mudar constantemente. Por isso esses autores entendem a performance como "o espaço encarregado de dramatizar tais características e revelar as possibilidades de agência dos sujeitos na constituição do mundo social: ela nos permite visualizar os processos de constituição das identidades em suas múltiplas negociações frente ao poder". Em uma narrativa oral os participantes podem

⁶¹ A performance *Famigerado* foi encenada pela primeira vez como parte do espetáculo *Cheio de querer ser tão*, no congresso *Fazendo gênero V* (2002), em Florianópolis, e depois re-elaborada e apresentada em uma sala de aula, ilustrando um debate sobre cultura popular e oralidade.

modificar a forma e o conteúdo dessa narração. Assim, muitos dos significados dependem de como a audiência vai interpretando os atos e não necessariamente das intenções com as quais os falantes se introduzem. Por isso o Corpo de Letra sente a necessidade de apresentar para diferentes públicos o mesmo trabalho, interagir com eles, provocar sua interferência, pois a audiência se torna co-autora da performance, podendo redefinir os significados, que não se encontrariam fechados dentro do texto.

Vich e Zavala (2004), baseados em estudos de Durandí, afirmam que em lugar de definir a autoria a partir de sua produção, é também necessário considerar os “mecanismos interpretativos” que acabam por apropriar-se do texto. Assim, a autoria é definida como uma forma de recontextualização que se atualiza em cada evento com a presença dos participantes envolvidos. Vich e Zavala criticam a lingüística, que concentrou seu estudo no sistema fonocêntrico e logocêntrico da linguagem, desprezando uma série de elementos não lingüísticos que são também aspectos fundamentais na performance: o canto, a dança, o corpo etc.

Também S. Medeiros (2002), analisando os relatos indígenas, registrados por Koch-Grünberg, conclui que "uma mesma narrativa pode assumir, em diferentes contextos ou performances, papéis diversificados e até contraditórios". Ele defende que na performance, seja ela elaborada artisticamente ou por pura tradição oral, a narrativa deixa de ser "objeto" e passa a adquirir o "status de 'processo' ou 'evento'".

P. Zumthor (2001), estudando a literatura medieval, afirma que esta se dava de forma performática, pois os textos eram cantados ou falados, ou seja, expressos através do corpo. Foi a partir dessa época que, segundo H. U. Gumbrecht (1998), a literatura foi pouco a pouco se dissociando do corpo e dos sentidos, devido ao aumento do número de leitores, de pergaminhos reproduzidos e com o surgimento da imprensa. Locutor e interlocutor tornaram-se, dessa forma, distantes no espaço e no tempo. Foi assim que se fixou o conceito de autor, que até então não se distinguia do de intérprete. Naquela época autor era também aquele que executava, que performatizava. Com o advento da escrita foram morrendo os cancioneiros e nascendo os escritores. O texto pouco a pouco se desprende da voz, da encenação, da música. O autor, assim, ganha novo status, não tendo mais função apenas de entreter. O teatro, da forma como é entendido hoje, só surge como um gênero específico depois que o texto literário se dissocia totalmente do som e da encenação. A corporalidade fora reservada exclusivamente para o palco.

Ong considera uma tarefa extremamente difícil para os letrados pensar nas palavras como totalmente desvinculadas da escrita. Isto pareceria “psicologicamente ameaçador, pois a sensação de controle sobre a linguagem está estreitamente ligada às transformações visuais da língua: sem dicionários, regras gramaticais escritas, pontuação e todo o aparato restante que transforma a palavra em algo que se pode percorrer com os olhos, como se pode viver?” (Ong, 1982).

Ainda assim conhecemos artistas do séc. XX que questionaram a supremacia da escrita e buscaram novas possibilidades estéticas, valorizando mais a expressividade do corpo e influenciando as gerações seguintes. Edward Gordon Craig, deixou-nos sua teoria da supermarionete. Em seu manifesto de 1905⁶², ele sugeria a substituição do ator por uma marionete, pois só ele seria capaz de produzir todos os movimentos da forma que se desejasse, sem o realismo de um corpo humano, e controlado à distância. Com a metáfora da supermarionete, Craig demonstra uma maior preocupação com a precisão e a expressividade nos movimentos do corpo do ator. Marinetti, com seus manifestos futuristas, contribuiu no surgimento de um movimento estético, no qual se estudaram e criaram novos e mecânicos movimentos corporais e figurinos que deformassem a aparência física. Antonin Artaud, por ele influenciado, diz em seu livro *O teatro e seu duplo*, de 1964, que a cultura ocidental, baseada no pensamento lógico, articulado e racional, prejudicou o teatro, relegando para segundo plano os aspectos não verbais. Para ele a linguagem do teatro deveria satisfazer antes de tudo os sentidos corporais. A palavra, proferida de modo que se valorizasse seu aspecto físico, isto é, a entonação, a musicalidade, a respiração, desprezando-se o sentido. Sua proposta de espetáculo era apresentar peças que não fossem previamente escritas. Já Tadeuz Kantor, desde 1955 até seu último espetáculo em 1992, realizava experimentos com bonecos e objetos em cena. Considerava o teatro de sua época empobrecido devido à forte influência do texto escrito para a cena e seu conseqüente discurso racional (Moretti, 2003).

Esses artistas tentaram fazer um teatro no qual a palavra estaria livre de seu significado e mais voltado para a emoção e a sensação, evitando textos previamente escritos. Eles diziam que teatro não era literatura, por isso a palavra não poderia ser o elemento principal. Eles compartilhavam da mesma idéia de Ong, de que o termo literatura se restringe à arte da escrita, e tentaram levar o teatro a um retorno à oralidade.

⁶² CRAIG, Edward Gordon. El actor y la supermarioneta. In: **El arte del teatro**. México: Gaceta, 1995.

Mesmo assim, a oralidade deixou de ter seu merecido reconhecimento por parte educação formal. A poesia, porém, sempre se manifestou, desde seus primórdios, de maneira oral, mesmo nas civilizações em que a linguagem escrita não se desenvolveu. E continua se manifestando. Assim, percebe-se que o texto escrito é apenas uma das formas em que a literatura pode se realizar. A poesia pode aparecer em forma de canto, dança, encenação, imagens em movimento, acompanhada de instrumento, unindo autor/executante e leitor/receptor através da presença física de ambos. Já o livro, por exemplo, permite a distância física entre autor e leitor. Esse distanciamento parece ter provocado certo desinteresse pela leitura, por parte de muitos estudantes que a consideram monótona ou de difícil acesso, feita apenas para “eruditos” capazes de “entendê-la”.

Ong ainda afirma que a cultura impressa, que ele diferencia da manuscrita e da oral, foi responsável pelos sentimentos de “originalidade” e de “criatividade”, por não necessitar das técnicas de memorização, baseadas na repetição e apropriação, usadas pelos poetas orais. Isso seria então um dos fatores que fizeram com que o texto oral fosse relegado a segundo plano. Se o advento da escrita distanciou no tempo e no espaço locutor e interlocutor, a performance artística, tal como a entendemos hoje, tem a capacidade de reaproximá-los, recuperando o aqui e agora.

Quanto à cultura popular, pudemos ver nos estudos de Novais Ayala e de Ana Cristina Marinho Lúcio, que ela continua se manifestando à revelia de tais distinções, sem que possamos considerá-la um conjunto de antiguidades, pois está em constante transformação, como podemos constatar através de Canclini em seu livro *Culturas híbridas* (1997), no qual ele descreve esse processo. Vich e Zavala (2004) esclarecem que a oralidade “é uma das instâncias mediante as quais as sociedades constroem um arquivo de conhecimentos destinado a interpretar e negociar o passado. Atualizadas em situações concretas, algumas performances orais funcionam como rituais que encenam as experiências vividas e aspiram a intervir nas políticas da memória”. Esses autores consideram o passado não como algo anterior ao presente, mas uma dimensão em seu interior. Isto é, não está atrás, mas dentro. A performance oral permite a transmissão do passado, ao mesmo tempo que vivifica e integra o sentido de comunidade. Os conceitos de oralidade e performance estão muito interligados.

A *performance*, portanto, sempre esteve ligada à cultura popular e se mantém presente nas comunidades desde a época mais remota. Mas pode, ainda assim, ter um caráter de inovação, no momento em que procura renovar suas linguagens de acordo com o

desenvolvimento tecnológico e social, seja nos setores populares, seja no meio acadêmico⁶³, na busca de novos recursos para o ensino de literatura, como foi o caso de *Famigerado*, que utilizei como exemplo nesta explanação. O Corpo de Letra, ao produzir textos orais, naturalmente polifônicos, de autoria do próprio grupo, constantemente os recontextualiza.

Vich e Zavala (2004), em suas reflexões, concluem que se a *performance* enfatiza que o mundo social é construído em diversos níveis de ação, então as articulações que constituem podem ser desconstruídas. As representações que temos do mundo determinam nossas relações com ele. Mudar algumas delas implica também começar a desestabilizar parte da realidade e iniciar assim uma busca de novas possibilidades. Em outras palavras: a *performance* se relaciona com a tradição, mesmo no caso da arte de vanguarda. Entenda-se tradição não como algo estático, mas como algo que vem constante e gradualmente se renovando.

Através destas discussões, entendemos que não se pode separar o oral do escrito nos estudos literários. Portanto justificam-se pesquisas que se atenham aos aspectos sonoros e corporais da língua e a formas criativas de leitura e produção de textos, dando igual valor a todos os códigos.

⁶³ Ulisses Ferraz de Oliveira (2003) é um exemplo no qual se utiliza a oralidade como auxílio no desenvolvimento da competência escrita. Em sua tese de doutoramento, o pesquisador implantou em uma escola as técnicas de improvisação teatral de Viola Spolin (ver capítulo IV, pgs. 131-4) como metodologia para o ensino de textos dissertativos. Os resultados das improvisações e os debates por elas suscitados tornavam-se matéria prima na produção de textos.

III PERFORMANCE COMO LEITURA

Diante de suas reflexões, Paul Zumthor (2000) se pergunta se, entre a *performance*, tal qual observamos nas culturas de predominância oral, e nossa leitura solitária e silenciosa, não há, em vez de corte, uma adaptação progressiva, ao longo de situações culturais. Se for assim, a *performance* contemporânea parece possibilitar uma inversão, mas não um regresso, pois se trata de uma prática paralela à leitura silenciosa. Consiste numa alternativa, mas não numa substituição progressiva.

Leitura é comumente definida como decodificação de um grafismo, tendo em vista a coleta de uma informação. Zumthor (2000), porém, aponta que, em certos casos, a leitura deixa de ser apenas decodificação e informação. Somam-se a isto elementos não informativos, que tem a propriedade de propiciar um prazer, o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal (Zumthor, 2000). Esses elementos o grupo *Corpo de Letra* (ver pgs. 4-5) procura transformar em *performance*, reforçando a teoria de Gumbrecht (1998), que rejeita a tradicional idéia de *campo hermenêutico*, na qual se acredita que todo sentido provém de um sujeito, dotado de um espírito⁶⁴. Pelo *campo hermenêutico*, toda matéria seria secundária e interpretar significaria ultrapassar a materialidade e atingir o sentido emitido por esse sujeito. Este pressuposto havia adquirido força a partir do séc. XV, com a institucionalização da imprensa, e perdurado até duas ou três décadas atrás⁶⁵.

Gumbrecht passa a contrariar tal hipótese após longo estudo voltado para a situação pós-moderna. Esta, segundo ele, é caracterizada por três conceitos que são: *destotalização*⁶⁶, *desreferencialização*⁶⁷ e *destemporalização*⁶⁸. Isto nos leva a substituir a

⁶⁴ Daniel Link (2002), analisando o surrealismo, comenta que considera este movimento inovador porquê foi o primeiro que procurou, conscientemente, fazer uma arte sem sujeito e também o que levou mais longe a reformulação do cânone. Para os surrealistas o sentido devia liberar-se da “tirania” do sujeito. Nas artes cênicas, o surrealismo originou o happening, que se transformou na performance art. Tristan Tzara, em seu Manifesto Surrealista (citado por Link, 2002), já se colocava contra a visão de poesia como “atividade do espírito”. E clamava: “(...) que exista uma qualidade de poesia na rua, num espetáculo comercial, em qualquer parte; a convulsão é geral, é poética”.

⁶⁵ As premissas do campo hermenêutico geraram a Hermenêutica, disciplina acadêmica baseada nos pensamentos de Wilhelm Dilthey e de Martin Heidegger, que por muito tempo nortearam as ciências humanas (Gumbrecht, 1994).

⁶⁶ Explica-se pela atual impossibilidade de se sustentarem afirmações filosóficas ou conceituais de caráter universal. Questionam-se, então, conceitos como os de “razão humana” ou de “natureza humana”.

⁶⁷ Segundo Gumbrecht (1998), a adaptação do corpo humano a aparatos tecnológicos faz com que o homem perca o contato com o mundo externo, voltando-se para um mundo cada vez mais virtual, pleno de representações.

teoria do *campo hermenêutico* pela do *campo não-hermenêutico*, ou *materialidade da comunicação*, na qual esta se dá através de um fenômeno chamado por ele de acoplagem. Trata-se da combinação de sistemas constituídos de matérias: homem/máquina, corpo/voz/texto/linguagens... Essas acoplagens é que geram sentidos. Esta teoria rompe com a noção de sentido único, de "querer dizer", de verdade, de sujeito, de sujeito universal. A matéria é compreendida como um elemento *gerador* de sentido, não mais como algo secundário e que o encobre. Portanto, toda performance é resultante de acoplagens, o que questiona a idéia de "autor", por se tratar de um trabalho coletivo, que acopla artes, textos, conceitos, corpos, vozes, meios... Mesmo que haja intencionalidade, por parte de quem produz a mensagem, a realização da leitura depende da materialidade.

Segundo essa teoria, a *performance* não “quer dizer” nada. Ela simplesmente “quer ser lida”. O grupo *Corpo de Letra*, por exemplo, não se preocupou em transmitir o que Guimarães Rosa supostamente teria “querido dizer” ao escrever o conto *Famigerado*. O objetivo não era “interpretar” Guimarães Rosa no sentido hermenêutico, e sim propor uma releitura de seu texto e, com isto, a criação de um novo trabalho artístico. O que aconteceu foi que o Corpo de Letra fez uma releitura do conto e quem o assistiu fez sua leitura da releitura.

Stanley Fish (1980) também contraria a noção de sujeito e de sentido. Para ele, a forma com que lemos depende da bagagem do nosso grau de institucionalização e da comunidade interpretativa. Isto é, toda leitura é resultante da nossa vivência em nosso meio. Este autor constata que a forma de interpretação e a capacidade de reconhecer um texto como literário e um trabalho como artístico nos é em grande parte induzida através da educação que temos. A instituições de ensino direcionam grande parte das leituras dos alunos. Fish (1980) chegou a essas reflexões a partir de um experimento que fizera ao lecionar. Ao finalizar uma aula de Lingüística ele escrevera no quadro-negro uma relação de autores teóricos que a turma deveria ler. Logo em seguida ele começaria a dar uma aula de Teoria Literária, na mesma sala, mas para outra turma. Quando os novos alunos chegaram, Fish apontou para a lista de autores, que ainda estava no quadro e, por brincadeira, pediu para que analisassem aquele “poema”. Os alunos chegaram a leituras e análises surpreendentes, sem saber que o que liam não fora escrito com o objetivo de ser um poema. Daí, perguntamos-nos: podemos considerar esse texto um poema? Ele não terá

⁶⁸ São inúmeras as possibilidades tecnológicas de se representar o passado, fazendo com que o presente seja “invadido por passados artificiais”. Desta forma, o tempo não é mais obrigatoriamente entendido como uma progressão de passado, presente e futuro.

se tornado um, já que permitira tantas leituras subjetivas? Não passara, então, a ser um poema, no momento em que foi lido como tal, mesmo sem uma suposta “intenção do autor”? Por outro lado, não teria havido uma certa intenção, no momento em que Fish chamou o texto de poema, o que induzira os leitores a reconhecê-lo como tal? Não terá Fish, nesse momento, criado mesmo um poema?

Assim, se grupos sociais diversos criassem performances a partir dos mesmos textos literários, estas seriam diferentes umas das outras, pois resultariam de diferentes leituras. Para nós *Famigerado*, de Guimarães Rosa, conta uma estória que se passa no sertão. O grupo *Corpo de Letra* adaptou a narrativa para o ambiente urbano, sua realidade. Considerando a *performance* como uma forma de leitura, observamos que a vivência no meio urbano fez com que nossa maneira de ler o conto nos possibilitasse ver aspectos em comum com a vida na cidade. Portanto, se no conto o jagunço Damásio procura o “doutor”, alguém supostamente mais letrado na região, talvez um médico, na performance o traficante Damásio invadiu um seminário que estava sendo apresentado em uma universidade, à procura do “doutor”. Naquele momento, um seminário sobre *performance* estava realmente acontecendo. Os participantes transpuseram-se de um mundo real para um fictício, sem ultrapassar nenhuma fronteira aparente. Houve aqui uma releitura do conto por parte de acadêmicos que vivem na cidade. Tal interpretação se deu devido a nosso ambiente e grau de institucionalização, como descreveu Stanley Fish.

Linda Hutcheon (1994) também defende a idéia de comunidade interpretativa. Esta autora canadense estuda o fenômeno da ironia em uma dada comunidade⁶⁹. Como a ironia, também o desenvolvimento da *performance* e sua recepção dependem da cultura, do meio e do momento. Um grupo deve compartilhar dos mesmos códigos. Se a performance *Famigerado* tivesse sido apresentada em uma favela, teria tido por parte do público a mesma aceitação que tivera dos universitários? Talvez fosse recebida como uma agressão, pelo fato de muitos moradores da favela não terem estudo, já que tanto no conto como na performance o suposto “doutor” usa seu grau maior de conhecimento para conseguir livrar-se das ameaças de Damásio. Por outro lado, se pessoas dessa comunidade criassem uma performance a partir do conto, qual seria nossa reação? Que aspectos seriam para eles mais relevantes e mais destacados na obra?

⁶⁹ Para comprovar suas reflexões, Linda Hutcheon (1994) relata uma exposição que tinha sido organizada com o objetivo de criticar a dominação britânica na África. A curadora do museu acreditava que o evento tivesse um tom irônico, porém a comunidade negra da região sentiu-se agredida. O motivo foi que, para esses negros, a exposição parecia querer ressaltar a hegemonia da cultura britânica sobre a africana.

Siegfried J. Schmidt (1997), em seu artigo *Sobre a escrita de histórias da literatura*⁷⁰, levanta ainda um outro aspecto. Ele salienta que a mídia é mais um fator que contribui para nosso grau de institucionalização. Ele considera os meios de comunicação como “dispositivos intersubjetivos de processos cognitivos no sujeito” e são responsáveis pela criação de grupos sociais. Isto é, os meios de comunicação de massa formam opiniões e mentalidades, induzindo as leituras de obras de arte.

Por essa razão, Schmidt (1997) não considera textos literários como objetos autônomos ou atemporais, já que estão articulados com suas condições socioculturais. Os textos já não são mais vistos como *possuindo* seu significado e *sendo* literários. Em vez disso, são os leitores que constroem significados a partir de textos e o tratam *como* fenômenos literários pela aplicação de normas lingüísticas e convenções que internalizaram no processo de socialização nos seus respectivos grupos sociais.

Zumthor (2000) explica que primeiro é preciso que haja um grupo de produtores de textos que podem ser classificados como poéticos ou literários. Esses produtores são assim identificados pelo grupo. Segundo, um conjunto de textos que seja socialmente considerado como tendo um valor em si próprio. Esse valor, que qualificamos de literário ou poético, poderia, em outros contextos culturais, receber uma outra espécie de designação, assimilando uma utilidade toda particular. Enfim, o terceiro elemento necessário, a participação de um público, recebendo esses textos como tais.

É por isso que Daniel Link (2002), avaliando os diferentes gêneros, diz que a literatura possui algum tipo de eficácia na relação com a cultura, e “suas conclusões não são apenas ficcionais, mas afetam nossa própria maneira de imaginar-nos”. Nela encontramos parte de nossos temas e de nossa forma de ver a vida. Portanto, deduzimos que a literatura performatizada, assim como os gêneros, garante a legibilidade da vida.

Gebhard Rusch (1997), no entanto, em seu artigo intitulado *Teoria da história, historiografia e diacronologia*, acusa a tradicional história de literatura de ser um programa para forjar uma “nova identidade” e “legitimidade”⁷¹. Sendo assim, a prática da

⁷⁰ Este autor parte do princípio de que toda historiografia, inclusive a da literatura, é uma *construção*. Cada historiador constrói uma história diferente, baseada em pressupostos comuns, frutos da herança cultural. Esta constatação também rompe com a idéia de *texto autônomo*.

⁷¹ O programa de Literatura Brasileira nas escolas do Brasil, por exemplo, teria como objetivo *construir* uma brasilidade e não necessariamente desenvolver no aluno o gosto pela leitura, a sensibilidade e a criatividade para ler e escrever. A mesma crítica também faz Nestor García Canclini (1998), em seu livro *Culturas híbridas*, em que ele questiona os estudos culturais (nos quais a literatura está inserida), que, desde os anos 40 e 50, estão preocupados em fixar o terreno da nacionalidade e não em desenvolver um trabalho realmente científico, investigando como essas culturas se cruzam e se transformam.

performance, enquanto leitura de texto literário, pode ser uma alternativa complementar no ensino da Literatura, pois pode ampliar ainda mais as possibilidades de leitura e fazer criativo, desenvolvendo o senso crítico e o autoconhecimento. Para se criar uma *performance*, tomando como base um ou mais textos literários, não é necessário que se tenha algum conhecimento prévio das teorias da literatura ou da *performance*. Conforme explica Canclini (1998), referindo-se ao processo de hibridismo cultural, todo artista se apropria de sua liberdade associativa, criando uma arte possuidora de mérito, mesmo sem esta nunca ter sido levada para algum museu. São essas associações e suas manifestações que se constituem em elementos ricos para serem depois observados em estudos teóricos.

Segundo Wolfgang Iser⁷², a leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor. Por sua vez, a *performance* e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados. A *performance* modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca (Zumthor, 2000). Zumthor se baseia em Aristóteles para explicar que comunicar não consiste somente em fazer passar uma informação. É tentar mudar aquele a quem se dirige. Receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma modificação e, para tal, estão presentes nossos sentidos.

Os sentidos não são somente as ferramentas de registro. São órgãos de conhecimento. E todo conhecimento está a serviço do vivo (Zumthor, 2000). Baseado em Merleau-Ponty, Zumthor (2000) afirma que o contexto indica muito claramente que se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói.

Zumthor (2000) considera que todo texto é um “corpo a corpo” com o mundo⁷³, pois é pelo corpo que o sentido é percebido. Logo o texto poético *significa* o mundo. O que se conclui sobre a teoria de Zumthor é que o texto se faz (com o) corpo. Assim também se dá a leitura bem como todas as nossas relações. Portanto podemos dizer que a literatura também é feita com o corpo. O texto escrito é apenas uma modalidade dela. E a voz é uma projeção para o mundo da nossa vivência corporal. Merece, portanto, destaque uma reflexão sobre a palavra cantada. Para isso tomamos como exemplo a própria criação do

⁷² Citado por Zumthor (2000).

⁷³ Segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeções do corpo sobre o cosmo.

grupo Corpo de Letra, que usa muitas vezes a melodia como uma opção de leitura de poemas.

1 A musicalidade como leitura e recriação do texto literário

No processo habitual do Corpo de Letra, de se acrescentarem novos elementos ao texto, acontece freqüentemente de este receber uma melodia. Isto me levou a refletir: o que nos leva a transformar poemas em canções, já que não somos um grupo formado necessariamente por músicos? Nossa principal atividade é desenvolver experimentos vocais na poesia. Tentamos fazer com que o leitor/espectador adquira um contato diferenciado com o texto literário. O ouvinte pode até já conhecê-lo em seu código escrito, e já ter feito sua leitura individual. No momento em que o texto é performatizado, ele suscita novas e surpreendentes leituras.

Nosso processo de montagem começa com uma leitura prévia por parte dos integrantes do grupo. Normalmente o texto chega até nós na forma impressa e é lido inúmeras vezes, tanto de forma individual como em grupo, tanto em silêncio como em voz alta. Nossos corpos podem estar em repouso ou em movimento. Colocando voz no texto, são experimentadas as diversas possibilidades de transmiti-lo. O texto pode ser falado por uma só pessoa ou em coro, como também pode ser dividido em várias vozes. São testados ainda modos diversos de se colocar a voz. Nem sempre a métrica dos versos é respeitada. Mas esses exercícios de voz nos levam à descoberta do ritmo. É assim que muitas vezes chegamos à canção. Pode ser uma melodia já existente, na qual por acaso aqueles versos cabem, mas também ela pode ser criada naquele momento, em grupo. Tudo é resultado de associações com elementos que estão na memória individual ou coletiva. Não raro a música serve como acompanhamento ou incidência para o poema falado. Nosso objetivo é levar ao ouvinte uma leitura diferente daquela que ele próprio poderia fazer sozinho, lendo o texto escrito. A leitura não é mais do poema e sim da performance, na qual ele está inserido.

Em busca de suporte teórico, procurei mais uma vez associar a prática do Corpo de Letra à teoria de Paul Zumthor. Conforme já mencionado, em certos casos a leitura deixa de ser apenas decodificação e informação, sendo também imbuída de elementos não informativos que propiciam prazer, estabelecendo um laço entre o leitor e o texto.

Se o grupo *Corpo de Letra* procura transformar esses elementos em *performance*, o canto é o resultado da relação que temos, enquanto leitores, com o texto poético. Este só tem razão de existir devido a tais elementos. São o nosso laço. A música nos propicia tal prazer, com o qual, através de nosso canto, tentamos atingir o ouvinte.

A relação que o intérprete estabelece com o texto que ele transmite manifesta-se diversamente, segundo a forma de dramatização vocal e gestual. Como diz P. Zumthor (1997) “a voz pronuncia uma escrita e o que faz é projetar nela um reflexo de suas próprias virtudes”.

Isto quer dizer que formas de leitura são sugeridas através das características da voz, na técnica vocal do recitante ou cantor, tanto ou mais que no conteúdo da mensagem. É por isso que, para a maioria dos ouvintes, o papel do executante conta mais do que o do compositor. Em nossa prática comum, associa-se espontaneamente uma canção ao nome daquele que a executa. Referir-se ao autor é erudição do letrado (Zumthor, 1997).

A voz, para o *Corpo de Letra*, quer levar mais do que inteligibilidade. O grupo procura explorar na poesia tanto o aspecto representativo como o presentativo. Solange Ribeiro de Oliveira (2002), discutindo a questão do sentido na música e da importância dos estudos poético-musicais, explica que música, puramente formal, é presentativa, totalmente abstrata, podendo, no entanto, tornar-se representativa, sugerindo objetos e narrativas. Já a literatura é representativa, mas, partindo do concreto, pode abandonar seus significados e tornar-se puramente apresentação. Ambas as artes tem em comum o *som* (que pode ser representado por uma escrita, seja uma partitura, seja o texto impresso) e o *ritmo*, e deles dependem. A expressão musical enfatiza o aspecto instintivo e a poética o inteligível. Com o tempo uma linguagem foi assumindo o papel da outra. A música foi se tornando mais representativa e a literatura mais presentativa.

Para Miguel Wisnik⁷⁴ os sons musicais nos reportam a experiências não musicais. Daí o sentido na música. A música não nomeia como a linguagem verbal. Mas nos reporta a sentimentos e sensações não verbalizáveis. Letra e música unem o verbal e o não verbal. Pode ser que sejam tiradas daí as associações criadas pelo *Corpo de Letra* quando este lê certos poemas que lhe remetem a alguma música ou ritmo. Será desta forma que letra/poesia e música se completam? O poema cantado empresta para a melodia seu elemento concreto, representativo, e toma desta seu aspecto abstrato. Cada voz possui suas

⁷⁴ Citado por Oliveira (2002).

características, de acordo com o corpo que a emite. A expressividade que ela contém soma-se à expressividade da palavra proferida, gerando um efeito especial para o ouvinte.

Os experimentos sonoros do grupo *Corpo de Letra* e o fato de nos apresentarmos normalmente em instituições e eventos voltados para a educação fazem com que acabemos por atender o apelo que Fernanda Teixeira de Medeiros deixa em seu artigo “*Pipoca moderna*”: *uma lição – estudando canções e devolvendo a voz ao poema* (2001). Ela defende o estudo da canção e a vocalização do poema como práticas em sala de aula de Literatura. Somente vivenciado pelo corpo é que o poema se torna vivo, dando-nos mais margens para a compreensão e interpretação. Isto ampliaria a visão que temos da Literatura. A autora explica que “a vocalização prova a singularidade do leitor, que, ao ganhar uma voz, pode de fato expressar mais integralmente a *sua* ‘leitura’: agora não mais entidade abstrata, mas manifestação concreta”.

O ensino tradicional da Literatura priva aluno do prazer propiciado pelo texto poético, semelhante ao que se tem ao ouvir ou executar canções. A prática diária se limita a analisar, entender e arquivar o poema, sem que este possa ser revitalizado, como quando é vocalizado, encenado, performatizado em suas infinitas possibilidades. A atividade mais comum entre os alunos, segundo Medeiros, é a tentativa de “decifrar” e “parafrasear” o poema, sem que se perceba a importância do ritmo. O ritmo para ela é físico. Resulta da respiração, da alternância entre emissão e pausa. Presença de um organismo vivo, elemento cuja presença caracteriza um texto como poético. O poema, portanto, tem que ser trazido para o corpo.

Isto nos lembra Júlio Diniz (2001). Identificando os diferentes objetivos da palavra falada e da palavra cantada, ele observa que “quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical”. Nesta afirmação temos uma idéia de que há uma graduação entre os estados de fala e de canto, mostrando-nos o quanto a voz interfere na leitura de um texto.

A possibilidade de cantar junto, vocalizar, complexifica e problematiza o objeto poema. Medeiros (2001) esclarece que não é preciso compartilhar da idéia de que poemas são peças a serem performatizadas ou que só existem enquanto transmitidos oralmente. O importante é não ignorar o peso que o som tem no poema, e que quanto mais nos dispusermos a “atuá-lo” mais perto podemos chegar a uma relação satisfatória com ele,

pois “a *performance* não corresponde somente a uma forma de comunicação ‘teatralizada’; ela consiste, sim, numa etapa do processo de leitura e interpretação”.

Sérgio Bugalho (2001) levanta-nos uma outra questão. A de que o poema, mesmo não musicado, já apresenta uma certa musicalidade, que nos vem em mente em uma leitura íntima. Isso é o que ele chama de “música de poesia”, que a poesia adquirira ao desprender-se, ao longo da história, do convívio com instrumentos musicais, lançando-se em “vôo solo”. Para ele, musicar um poema é colocar música onde já existe outra música. Bugalho não acredita que a música venha se integrar, em um sentido auditivo, aos poemas, mas que venha então submetendo-se, dialogando, variando, precisando, restringindo, competindo, impondo-se à música que já existe. Nunca preenchendo um vazio. O poema ganha outra identidade.

Affonso Romano de Sant’Ana (2001) considera narcotizantes as palavras proferidas em poesia, mesmo não musicadas. Ele afirma sentir prazer em ouvir alguém falar poesia, mesmo quando composta em outro idioma, o qual não entende, apenas se deixando levar pela sonoridade, pela melodia da língua. Embora a declaração se mostre exagerada e sejam raras as pessoas que gostem de ficar por muito tempo escutando alguém falar em uma língua desconhecida, não podemos negar que esta pode ser identificada por seus traços sonoros característicos. Por isso é possível a concepção de trabalhos artísticos que envolvam, até certa medida, mais de uma língua. Através da sonoridade específica de cada uma delas, pode-se chegar a novos efeitos⁷⁵.

Diante de toda essa discussão podemos observar que não podemos pensar a literatura sem levarmos em conta todo o contexto cultural. Não se trata apenas de relacioná-la a fatores externos. Isto felizmente já vem sendo feito há muito tempo. A questão é considerarmos que o texto e esses fatores podem ser parte da obra literária. Este trabalho é um dos que dão início a algo que pode servir como uma nova proposta de estudos literários, na qual o objeto de análise não se limita mais ao texto impresso, como tradicionalmente. Os autores aqui estudados defendem que a literatura é algo muito mais

⁷⁵ Tomando-se em conta este aspecto, foi, em parte, construída, em 2002, a performance *Enigmas e sensações*, do grupo Corpo de Letra, na qual a língua principal era o francês, que nem todos os participantes dominavam. Esse trabalho surgiu a partir de um convite para criarmos uma performance baseada em um livro bilíngüe de poemas chamado *Enigmas e sensações* (ver histórico, página 9), de Adalberto de Oliveira. Cada poema possuía uma versão em português e uma em francês. Através da sonoridade da língua francesa chegamos a diversas situações. Criou-se um espetáculo multilíngüe, com textos, falados ou cantados, em francês, português, espanhol e katuquina, muito musical.

amplo, e que o código escrito é apenas uma modalidade que se instituiu como tradição na nossa cultura.

É muito difícil hoje em dia quereremos definir o objeto da literatura, num momento em que deixam de ser nítidas as fronteiras entre as artes e entre os gêneros e, cada vez mais, surgem novas tecnologias voltadas para a comunicação, o que faz com que se renovem também nossas linguagens e nossa percepção de mundo, conseqüentemente mudam nossas formas de expressão.

O que concluímos por enquanto é que é impossível congelarmos em um determinado espaço de tempo um objeto de estudo como o da literatura. A *performance*, por sua vez, revela nossa forma de ler o mundo. Se qualquer linguagem pode servir de ingrediente para sua concretização, a literatura é uma delas.

IV A RECEPÇÃO DA PERFORMANCE

De acordo com a idéia de *ato poético*, de Rita Gusmão, platéia e artistas se fundem na performance. Para essa autora o público, então, é responsável pela concretização do evento. É um dos elementos que lhe dá forma. A recepção, portanto, nunca é passiva. Se a performance pode ser considerada uma obra aberta, isto é possível devido à presença de um público, no qual cada indivíduo faz suas leituras particulares.

O público serve como estímulo para o Corpo de Letra. Conforme a aceitação do trabalho, vamos repensando nossas performances. Podemos notar que o espectador gosta do novo, sim. Gosta de ser surpreendido, mas tem de haver alguma identificação também. E o aspecto que provoca essa identificação depende, ainda, do grau de institucionalização e da comunidade interpretativa, explicados por Fish, isto é, da história do indivíduo ou grupo e do contexto no qual está inserido. Tal constatação contraria a tese de Glusberg, que vem de uma visão de performance como arte de vanguarda, de que o espectador não precisaria decifrar nada. Pouco interessaria a bagagem do indivíduo. O projeto modernista pertenceu a uma fase considerada narcisista, na qual a aceitação do público não lhe interessava. Este era visto apenas como objeto de provocação, como vimos nos movimentos futurista e surrealista. Poetas da vanguarda européia produziram uma arte direcionada a si próprios, tentando eliminar o tripé texto/ator/público. Hoje, com maior distanciamento crítico, ao pensarmos a recepção, observamos que mesmo sendo uma experiência direta e vital, o receptor normalmente procura constantemente fazer associações com algum conhecimento prévio.

Em sua teoria, Fish defende a existência de leituras em comum por membros de uma mesma comunidade. Ele não desconsidera o fato de haver leituras diferenciadas por parte desses indivíduos. Porém, a tese da *comunidade interpretativa* dá muito mais conta da idéia de conjunto. E nos leva a pensar nas diferentes possibilidades de leituras em comunidades diversas. O Corpo de Letra se apresenta na UFSC, para estudantes e professores universitários; mas também se apresentou no Parque Municipal em Belo Horizonte, para transeuntes, a maioria de baixa escolaridade, segundo a população local; na Praça da Estação, também em Belo Horizonte, para performers de diferentes países, e ainda na Feira do Livro de Itajaí, que se realizou ao ar livre, na praça central, cujo publico

era formado por visitantes da feira, mas também por transeuntes e crianças em idade escolar. São imprevisíveis as leituras possíveis em cada um desses grupos tão distintos.

A comunidade é fundamental na formação do leitor, mas cada indivíduo possui sua história única, o que também define suas leituras. Isto podemos perceber observando as reações de uma platéia. As pessoas podem rir, bater palmas, vaiar, espantar-se etc. Essas atitudes revelam as leituras comuns. Mas quando alguém vem fazer os próprios comentários, podemos notar suas próprias impressões.

Observando as atividades do Corpo de Letra, também podemos repensar a teoria das acoplagens, de Gumbrecht. Este, em seu artigo *materialidade da comunicação* (1994), renega a idéia de intencionalidade. Vemos que o artista normalmente possui alguma intenção e deseja determinada leitura por parte da platéia. Ele manipula a linguagem, a materialidade, de acordo com essa intencionalidade. Dificilmente as linguagens serão usadas de maneira cem por cento aleatória. No entanto não se possui total controle sobre a recepção, já que a materialidade gera sentidos novos. Portanto, a recepção depende em parte da intencionalidade do autor, parte da linguagem e parte da bagagem cultural do leitor. Não podemos eliminar por completo a idéia de sujeito e de sentido, mas sim questionar a visão hermenêutica de que compreender uma obra seria ultrapassar a linguagem e atingir um sujeito único que existe por trás dela.

Vimos, também, com Linda Hutcheon, em seus estudos sobre a ironia, que um grupo compartilha dos mesmos códigos, que são responsáveis pela compreensão. Por este motivo, o Corpo de Letra viu a necessidade de se apresentar fora da UFSC e do curso de Letras, onde está habituado, para poder deparar com outras possíveis leituras de seu trabalho. Essa oportunidade tivemos em Belo Horizonte (MG) e Itajaí (SC), em março e julho de 2005.

Observamos que o comportamento do público pode estimular uma improvisação, uma mudança de atitude por parte do atuante. Por outro lado o público, pego de surpresa, pode acabar por rir. Não apenas possibilita redefinir momentos da performance como também pode ser um dos pontos de partida para sua concepção. Por isso pergunto. Será que é tão nítida a separação dos papéis de atuante e receptor, já que a relação é de troca? O público é receptor da atuação. E isto interfere na cena. Portanto o atuante se torna receptor da reação do público. Há um diálogo.

Assim, *Entre nós, em banho-maria* (março e julho de 2004) foi criada para um público que estaria debatendo os 40 anos do golpe militar no Brasil. Essa performance

originou *Objetos transnacionales* (outubro de 2004), elaborada para um congresso de hispanistas (ambos os eventos dentro da comunidade acadêmica) e, por isso remetia às ditaduras latino-americanas e possuía trechos em espanhol. Tudo isso buscando atender à expectativa do público.

Como o público é o maior estímulo para o Corpo de Letra, este busca constantemente aceitação. Por isso sempre conversa entre si após as apresentações, visando discutir aquilo que se observou ter funcionado bem ou não com a audiência e por quê⁷⁶. Por esta razão, a partir de 2005, o grupo optou por realizar também ensaios abertos.

Para avaliar a recepção, optamos por observar o público durante e depois das apresentações. Nas reuniões seguintes, cada integrante comentaria o que observou e essas conversas, resumidamente, seriam registradas em diário. O público do Corpo de Letra tende a se dispersar após as apresentações, devido ao caráter informal da performance. Interessava-nos a recepção enquanto elemento que interferisse na performance, modificando o momento: as reações instantâneas, independente de serem expressas com palavras, assim como risadas, aplausos, expressões, movimentos, comentários voluntários. Assim, os testemunhos dos integrantes do grupo, descritos no diário, fizeram parte da coleta.

A identificação do público com o que é mostrado é o aspecto que mais chama a atenção nos momentos de maior aceitação. A relação é de troca: há momentos em que o grupo surpreende o público e há também momentos em que o grupo que é surpreendido. Dentre os momentos em que se constata alguma identificação, algum reconhecimento, podemos exemplificar com diversos trechos do diário.

No ensaio para a primeira versão de *Entre nós, em banho-maria*, em 31 de março de 2004, o público recordava o marcante período da ditadura militar, tema da performance *Entre nós, em banho-maria*:

(1) “Ouviram-se várias risadas, principalmente, nos momentos referentes às receitas de musse de chocolate, com a Luizete, que interferia, quebrando as falas mais trágicas.

Ao final, várias pessoas comentaram que ficaram tocadas, por terem revivido o clima da época da ditadura militar, especialmente através das músicas. Lembraram também a imprensa, que procurava preencher o vazio deixado pela censura, publicando receitas e versos de Camões.” (Florianópolis, 31 de março de 2004).

⁷⁶ As discussões são registradas no diário de campo, que também funciona como caderno de atas.

Para um outro trabalho, intitulado *Das raízes ao corpo; uma performance periférica/poética*, haviam sido confeccionadas formas animadas. Durante um ensaio aberto, no Parque Municipal em Belo Horizonte, em março de 2005, as bonecas chamaram a atenção, principalmente dos estudantes de Artes Plásticas e das crianças.

(2) “Naquele momento conseguimos atrair a atenção das pessoas que estavam no parque. Sentimos uma boa aceitação de um público que não estava comprometido com o Congresso nem com o tema performance. Dentre os passantes estava lá um grupo de estudantes de Artes Plásticas. Encontravam-se sentados, espalhados, desenhando com suas pranchetas. Durante a apresentação, vários se aproximaram. Como sempre as crianças tinham uma atração especial.

Após o ensaio aberto as pessoas se aproximaram para bater papo, tocar nas bonecas, fazer perguntas. Uma menina que estava no parque, após assistir nosso ensaio aberto, passou o resto do dia com a gente. Tentava até ajudar.” (Belo Horizonte, 18 de março de 2005).

Os exemplos acima mostram a associação que o espectador pode fazer entre aspectos da performance e seus registros de memória. Nesses casos foram evocadas as lembranças da ditadura, em uma apresentação; as atividades manuais, para os estudantes de Artes Plásticas diante das formas animadas, em outro espetáculo, bem como a associação com o brinquedo por parte das crianças.

No primeiro ensaio aberto de *As filhas da Maricota*⁷⁷, falamos da atuação de uma das integrantes, que manipulava a boneca maior em *Das raízes ao corpo...*, a Maricota propriamente dita. O espectador, associando o corpo da boneca com a respiração real do ser humano que a manipulava, decodificou essa ação como sendo a *respiração da boneca*. Eis aí a materialidade da comunicação.

(3): “A Lu, embaixo da Maricotona, ao fazer os movimentos de inspiração e expiração, dava a impressão, para quem olhava de fora, de que era a Maricota quem estava respirando. A boneca criava vida, como disseram mais tarde.

Nesse momento um pai falou para uma criancinha: ‘- Olha lá, a Maricota está respirando!’” (Florianópolis, 01 de maio de 2005).

Esse aspecto nos faz lembrar a idéia do duplo na arte, mais evidente nas formas animadas. Bodiau (1992)⁷⁸ explica que o objeto animado “pode transmitir através do movimento, a expressão máxima da vida humana, porque participa do mundo da matéria

⁷⁷ Título que se deu para as remontagens de *Das raízes ao corpo...*

⁷⁸ Apud Moretti (2003).

inanimada com a morte e do universo do sujeito com a vida”. Seria um duplo, um desdobramento do ator, podendo realizar o que um humano quer fazer e não pode. Situação semelhante ocorreu nesse mesmo ensaio aberto, em que a criança associou a desconstrução dos bonecos com a idéia da morte.

(4) “A Alai perguntou para a criança, se havia alguma coisa que ela não tivesse gostado, pois ouvíamos a voz dela, constantemente, alguns minutos antes da performance acabar. A mãe dela explicara, então, que ela gostava de cantar junto com as músicas e de imitar os sons. E que no final, na hora da desconstrução, ela simplesmente comentou: ‘- As Maricotas⁷⁹ morreram’. Foi por isso que durante o tempo todo ouvíamos a voz dela.” (Florianópolis, 01 de maio de 2005).

Ana Maria Amaral (1996) arrisca uma explicação para a relação entre teatro de bonecos e a infância. Ela considera a criança animista por natureza. Dá vida a tudo o que toca, sem distinguir claramente a matéria viva da não viva, podendo conversar com tudo o que vê e até mesmo com uma figura criada em sua imaginação. Mas à medida que vai atingindo a idade da razão, vai perdendo essa capacidade.

Os bonecos, neste caso, representam a forma humana. Os artistas os manipulam, fazendo-os criar vida, até mesmo respirar, estabelecendo uma relação com os espectadores. Quando o artista deixa de manipular seu boneco, este, inerte, faz-nos lembrar a morte. Torna-se uma forma quase humana, mas sem vida⁸⁰.

Na primeira apresentação de *As filhas da Maricota*, ouvimos os comentários de uma ex-integrante do Corpo de Letra que não havia participado de nenhuma daquelas montagens. No referido momento ela estava lá como espectadora. Em seu dia a dia ela é militante do Movimento Estudantil e simpatiza com o MST, já tendo obtido contato com algum agrupamento.

(5) “A Adriana, que simpatiza com o MST, disse que teve vontade de chorar no momento da representação da morte e da canção que fala sobre o campo. Comentou ainda que, na hora da desconstrução, quando segurávamos as maricotas de cabeça para baixo, pelas hastes, parecia que estávamos segurando instrumentos de trabalho no campo. Comentou também que, enquanto a Aline falava os textos dela e do George, eu, a Alai e a Sassá, com as

⁷⁹ Denominação dada às bonecas presentes nessa performance.

⁸⁰ Moretti (2003) faz um estudo sobre os bonecos de cera na obra de Tadeuz Kantor. Os bonecos de cera, por serem ainda mais parecidos com os seres humanos, tornam ainda mais presente a idéia da morte, causando fascínio e, ao mesmo tempo, terror.

maricotas, parecíamos formar uma foto antiga, de família. Que bom! Era essa mesma a nossa intenção, fazendo referência ao texto do George.” (Florianópolis, 03 de maio de 2005).

No exemplo acima podemos identificar as diferentes comunidades interpretativas nas quais a leitora se insere e que se interpenetram, entrecruzam, formando uma leitura única. A leitora, além de ser do Movimento Estudantil, ter contato com o MST, ainda tinha sido já integrante do Corpo de Letra, portanto conhecia o dia a dia do grupo e possuía ligação afetiva com os atuantes. Sendo formada em Letras, pode se relacionar mais estreitamente com os textos utilizados na performance do que os demais espectadores. Também a intenção do autor, no caso o grupo, interferiu em sua leitura. Isso ficou comprovado quando ela mencionou a “foto”. Apesar de ter sido usado um recurso clichê, nessa ocasião se mostrou a *materialidade da comunicação* a serviço da vontade do autor. Em nenhum momento foi mostrada uma fotografia de verdade, mas sim uma composição de pessoas e bonecas, posicionadas, imóveis. Não é possível saber se todos os espectadores obtiveram essa mesma identificação, mas foram os códigos comuns entre emissor e receptor que tornaram essa compreensão possível.

Códigos comuns também implicam acontecimentos e notícias que envolvam uma dada comunidade. Um exemplo disso foi um conflito entre estudantes e policiais no centro de Florianópolis, em junho de 2005. As empresas de transporte urbano haviam anunciado significativo aumento nas tarifas, pouco tempo depois do último reajuste. Estudantes de universidades e escolas organizaram manifestações diárias contra esse aumento, com atos públicos nos terminais, passeatas, muitas vezes com intuito de atingir as pontes que unem a ilha ao continente. Também havia grupos que se sentavam em massa no asfalto da avenida que dá acesso ao terminal urbano. O Estado mandava a polícia de choque conter as manifestações, que pretendiam ser pacíficas, causando agressões físicas, vandalismo e prisões⁸¹. Foi durante esse período que gravamos o vídeo *Lavanderas de lenguas*⁸², perto de um terminal de ônibus de Florianópolis. Esse conflito vinha se estendendo por vários

⁸¹ O principal argumento da polícia era que os estudantes, organizados, interrompiam o trânsito, ferindo o direito do cidadão de ir e vir. Essa declaração causava polêmica, pois o aumento abusivo das passagens de ônibus, contra o qual os estudantes lutavam, também feriam o direito do cidadão, inclusive daquele que era policial por profissão, de ir e vir. Os pelotões de choque, com cavalos, escudos, cassetetes e bombas de gás lacrimogêneo (não possuíam armas de fogo) ao agredir os manifestantes, não tornavam o trânsito mais livre e ainda colocavam em risco os passantes, mesmo aqueles que não estavam envolvidos com as manifestações.

⁸² O vídeo fora feito para ser exibido no Bloomsday, do corrente ano, evento anual e mundial voltado para os estudos de James Joyce. No vídeo aparecem pessoas lavando roupa, fazendo alusão a um trecho do romance *Finnegans Wake*.

dias, embora os momentos de maior violência já vinham escasseando. Por isso qualquer comportamento estranho podia levar as pessoas a acharem que era alguma manifestação de protesto. Isto parecia acontecer durante a gravação. Estávamos caracterizados de lavadeiras: roupa preta, trouxa na cabeça, baldes e bacias⁸³.

(6) “O guarda do terminal ficava nos olhando de longe. Ficávamos imaginando que ele estava em dúvida se aquilo era o começo de uma manifestação de estudantes ou não. Outro guarda se juntou a ele. Ficaram nos observando.” (Florianópolis, 11 de junho de 2005).

Quando embarcamos no ônibus para nos dirigirmos para o próximo local de gravação, duas senhoras mais velhas pareciam ter se identificado com o que viram. Já os mais jovens estranhavam e faziam chacota. O cobrador, por sua vez, parecia associar nossa presença com as recentes manifestações contra a empresa em que trabalhava.

(7) “Entramos no ônibus vestidos daquele jeito. As pessoas lá dentro nos olhavam com estranheza. Duas senhoras começaram a comentar: ‘- No nosso tempo a gente fazia assim para lavar a roupa. Levava a trouxa na cabeça. A gente tinha que subir o morro com a trouxa na cabeça’.

A Alai não resistiu e nos pediu licença para ir lá para frente fazer uma performance. Ela foi lá para perto do cobrador e falou bem alto: ‘- A gente não está aqui para pedir dinheiro. Queremos dizer que estamos lavando roupa porque há muita roupa para lavar na cidade, principalmente no que diz respeito ao transporte’. O cobrador fez cara de brabo e todo mundo ficou em silêncio.

Uma das senhoras perguntou por que a gente estava fazendo aquilo. Eu expliquei que estávamos fazendo um vídeo. Elas acharam aquilo interessante. Alguém de nós contou que tínhamos feito umas tomadas no terminal da Trindade. E uma das senhoras comentou: ‘- É, lá tem muita roupa para lavar’. Elas riam muito. Os adolescentes, que sentavam no banco lá do fundo, na ‘cozinha’, cantavam: ‘- No tempo do Ariri...’⁸⁴

Quando saltamos no ponto do ‘curtume’⁸⁵, já tínhamos conquistado a simpatia dos passageiros. Uma das senhoras, ao saber que íamos gravar a cena lá, comentou: ‘- Aquilo lá é do antigo.’” (Florianópolis, 11 de junho de 2005).

⁸³ Nota-se que a concepção do vídeo *Lavanderas de lenguas* brinca com o provérbio “roupa suja se lava em casa”, no qual “lavar roupa suja” significa expor as mazelas, os problemas. O provérbio em momento nenhum do vídeo é falado, mas supõe-se que seja um conhecimento compartilhado na comunidade.

⁸⁴ Expressão popular: quando se quer dizer que uma coisa é muito antiga, ou fora de moda, diz-se que aquilo é “do tempo do Ariri”. Havíamos entendido que aqueles adolescentes, naquela ocasião, estavam cantando para nós, pois embarcamos no ônibus com bacia, balde e trouxa na cabeça, em plena era das lavanderias self service e das máquinas automáticas de lavar roupa.

⁸⁵ Conjunto de tanques, ao ar livre, construído na época em que começou o povoamento de Santo Antônio de Lisboa, que hoje é um dos três bairros mais antigos de Florianópolis.

Notam-se aqui as comunidades interpretativas. Do cobrador de ônibus, que demonstrou incômodo, por provavelmente se sentir criticado; das senhoras de meia idade, que tinham sido lavadeiras e se identificaram com a situação; e dos adolescentes, que parecem ter revelado maior estranheza.

Quando o vídeo foi exibido, no Bloomsday, alguns espectadores obtiveram mais identificação e outros menos.

(8) “... o George comentou que algumas pessoas tinham dito para ele que não haviam entendido bem a proposta do vídeo. Não sabiam por que as pessoas estavam lavando roupa naquele tanque. Acho que essas pessoas não fizeram associação com a passagem de Joyce⁸⁶.”

A Luizete contou que uma conhecida dela dissera que tinha gostado muito e sugerido que apresentássemos aquele trabalho em Sto. Antônio e em Sambaqui⁸⁷” (Florianópolis, 22 de junho de 2005).

Aqui o fato de se ter lido ou não o romance de Joyce, a que fizemos alusão, pode ter sido um dos fatores que determinou a diferença entre as duas leituras antagônicas do vídeo.

Dias depois, quando remontamos *As filhas da Maricota* (título que substituiu o antigo e longo *Das raízes ao corpo...*), para apresentarmos na Feira do Livro de Itajaí, no dia 01 de julho de 2005, decidimos trocar um trecho por outro. O anterior aludia à morte de Dorothy Stang⁸⁸. O segundo remetia aos confrontos entre os estudantes e a polícia de Santa Catarina, nas manifestações contra o aumento das passagens de ônibus. Os mesmos que estimularam o vídeo *Lavanderas de linguas*. Esperávamos que o público reagisse de forma mais imediata por ser um assunto mais atual e local. O diálogo não fazia referência direta ao acontecimento, apenas sugeria. Mesmo assim, a professora de teatro⁸⁹ que assistira ao

⁸⁶ Refiro-me ao trecho de *Finnegans Wake*, de James Joyce, em que duas mulheres dialogam enquanto lavam roupa em uma das margens do rio Lify.

⁸⁷ Bairro de Florianópolis que é continuação de Santo Antônio de Lisboa.

⁸⁸ Freira brasileira, de origem norte-americana, assassinada, aos 73 anos de idade, no dia 12 de fevereiro de 2005. Irmã Dorothy estava presente na Amazônia desde a década de setenta junto aos trabalhadores rurais da Região do Xingu. Sua atividade pastoral e missionária buscava a geração de emprego e renda com projetos de reflorestamento em áreas degradadas, junto aos trabalhadores rurais da Transamazônica. Seu trabalho focava-se também na minimização dos conflitos fundiários na região. Atuou ativamente nos movimentos sociais no Pará, ganhando reconhecimento nacional e internacional. Segundo uma testemunha, antes de receber os disparos que lhe tiraram a vida, ao ser indagada se estava armada, Ir. Dorothy afirmou “Eis a minha arma!” e mostrou a Bíblia Sagrada. Leu ainda alguns trechos das Sagradas Escrituras para aquele que logo em seguida lhe balearia (http://pt.wikipedia.org/wiki/dorothy_stang).

⁸⁹ Maria de Fátima Moretti, professora de teatro, que nos orientara na confecção das bonecas e, na ocasião, havia sido convidada pelo grupo para assistir a um ensaio e dar sua opinião, sugerindo eventuais correções.

ensaio do grupo, sem ter sido avisada da mudança, conseguira identificar o episódio sugerido: “É o assunto que está na moda”, dissera ela.

O processo de criação do Corpo de Letra muitas vezes depende do desejo de surpreender a audiência, causar-lhe impacto. Dar-lhe oportunidade de vivenciar algo incomum, mesmo que por alguns instantes. Assim se dera com a formação das cadeiras na primeira apresentação de *Entre nós, em banho-maria* - performance criada para ilustrar o debate sobre os quarenta anos do golpe militar no Brasil, no dia 31 de março de 2005 - para que o público, acostumado a entrar na sala e ver as cadeiras enfileiradas, se deparasse com esses objetos exercendo uma outra função.

(9) Ensaio para a primeira versão de *Entre nós, em banho-maria*: “O público se sentaria nas cadeiras que estavam em volta das que tinham sido colocadas no centro. Eu achei melhor deixar as cadeiras do centro viradas para baixo, para evitar que o público, ao entrar, as pegassem. Essas cadeiras, invertidas e colocadas em formato de cruz, também causariam um efeito diferenciado aos olhos de quem entrasse.” (Florianópolis, 31 de março de 2004).

Esse último exemplo revela estratégias usadas para provocar muito mais sensação do que idéias traduzíveis com palavras, como nos exemplos anteriores, que revelavam alguma idéia engajada, como um protesto ou uma imagem definida. Essas estratégias funcionam bem em muitas situações e em outras nem tanto. Quando o público é surpreendido, isto pode ocorrer também em situações inesperadas pelo grupo. Este percebe não possuir total controle sobre os efeitos que causa na platéia. É o que observamos ao retomar o tema da filmagem de *Lavanderas de Lenguas* nas ruas de Florianópolis e depois dentro de um ônibus de linha, seguindo seu trajeto normal, com passageiros dentro.

(10) “Enquanto andávamos nas ruas, as pessoas passavam de carro e olhavam curiosas. Algumas riam, pois íamos encarnados nas personagens. Cheguei à conclusão de que parecíamos mais retirantes do que lavadeiras.

Ao longo da ciclovia, procurando uma entradinha para o mangue, vimos passar um caminhão de lixo e o lixeiro gritou: ‘- Vocês estão de mudança?’

Quando atravessávamos de volta a sinaleira, um velhinho se aproximou de nós e perguntou: ‘- O que é isso? É protesto?’ Nós não respondemos. Aí ele insistiu: ‘- Vocês são mudas?’ Até que ele percebeu a filmadora. Foi saindo ligeiro: ‘Ai, meu Deus, tô aparecendo!’ só depois que viam a filmadora, as pessoas entendiam que não éramos tão loucos assim⁹⁰.

⁹⁰ É interessante observar a presença da filmadora como elemento responsável pela normalidade. Por mais

(...)

Engraçado foi quando, a bordo do ônibus, a Luizete falou que tinha esquecido o telefone do Cristian⁹¹. O George gritou: ‘- Eu tenho!’ E começou a procurar o celular no bolso da calça, que ele vestia por debaixo da saia longa. Todos achamos que foi nessa hora que as pessoas perceberam que ele, jovem e de cabelo longo, era um homem.

As senhoras perguntaram para ele: ‘- Até tu vais lavar roupa?’ E ele respondeu: ‘- Claro, por que não?’ E inda completou dizendo que era “uma senhora viúva”. Elas davam risada.” (Florianópolis, 11 de junho de 2005).

Esse momento dentro do ônibus, que causou impacto nos passageiros, foi totalmente espontâneo. Nada havia sido ensaiado para esse momento. Nem mesmo fora gravado, pois nosso interesse era filmar apenas o desembarque. Da mesma forma, quando andávamos pela rua, não poderíamos imaginar quem se aproximaria e que reação teriam.

Na segunda das três apresentações de *As filhas da Maricota*, em Itajaí, podemos ver que a platéia pode vivenciar coisas que não estavam previstas nos ensaios. Trata-se de acontecimentos imprevistos como pequenos acidentes ou erros. Neste caso, na apresentação de *As filhas...* em Itajaí.

(11) “Daí chegaram as crianças. Elas se sentaram na frente do palco, de costas para ele. Havia também uma turma de portadores de necessidades especiais na lateral⁹². Eles se contorciam de tanto rir de nós.

A gente, então, se apresentou para o lado oposto ao que tínhamos feito da outra vez.

Com as crianças nos sentíamos muito mais motivados a provocá-las, jogar os braços das maricotas, fazê-las segurar as bonecas.

Havia uma hora em que o George, ao falar o texto dele, simulava uma risada para dizer: ‘rá, raízes’. Enquanto ele ria, as crianças riam muito mais. E ele prolongava a risada. Quanto mais ele ria, mais as crianças riam junto. Em outro momento, as crianças estavam rindo, até que o George percebeu que a espuma que formava o corpo de sua boneca havia descolado da cabeça e escorregado na haste. A boneca estava com um ‘pescoção’ (Itajaí, 1º de julho de 2005).

Mas há também, talvez com maior frequência, momentos em que é o público quem surpreende o grupo. Seu comportamento nem sempre é o esperado. Às vezes cria-se uma

que se faça algo de estranho, os passantes encaram aquilo com naturalidade se perceberem uma filmadora ligada por perto.

⁹¹ Cristian Abes, pessoa responsável pela filmagem.

⁹² Parecia ser caso de paralisia cerebral.

cena para ser cômica, mas quando é mostrada, ninguém ri. Outras vezes, ao contrário, achamos que a cena está problemática, mas ao ser apresentada acaba agradando, como aconteceu em um dos momentos da apresentação da performance *Das raízes ao corpo; uma performance periférica/poética*.

(12) “Nós nos surpreendemos na hora do ‘Bata, meu bem’⁹³. Era a parte que considerávamos mais fraquinha. Porém, na hora as pessoas davam risada e batiam palmas no ritmo da música. Elas conseguiram captar o mesmo humor que nós. Foi interessante essa constatação.” (Belo Horizonte, 18 de março de 2005).

“Bata, meu bem” é uma canção cujo eu lírico retrata uma mulher que sente prazer em ser surrada por seu companheiro. A canção aparentemente é machista. Por outro lado, esse eu lírico feminino demonstra estar vivendo aquilo por decisão própria, por livre e espontânea vontade, especialmente no trecho em que argumenta: “Eu não importa com quem vai falar/As costa é minha posso agüentar”. A canção, em ritmo de frevo, é alegre e dançante. A intenção do grupo era fazer algo dinâmico, engraçado, mas sem reproduzir o conteúdo que pudesse ser lido como machista. As “Maricotas” entravam em cena enquanto o grupo cantava a canção, acompanhado por um pandeiro. Durante o estribilho, as “Maricotas”, com seus longos braços de espuma, feitos para bater sem ferir, surravam o único homem do elenco. Ele, com sua pantomima, representava estar bêbado e ao mesmo tempo gostando de ser surrado. É um dos momentos da performance que mais agrada o público. Há vários possíveis motivos que levam ao riso. Pode ser devido à música contagiante; ou por causa da comicidade dos movimentos do homem; ou devido ao movimento das bonecas; talvez tenham prestado atenção na letra da canção e percebido o aspecto absurdo; ou ainda podem ter notado a inversão que fizemos de gênero.

O espectador surpreende mais intensamente o grupo quando suas manifestações são espontâneas, em momentos inesperados, como na ocasião em que foi feita uma leitura performatizada de uma carta de James Joyce para Nora Joyce, nas ruas do centro de Florianópolis.

(13) “O George leu a ‘carta escatológica’. Enquanto lia ele mexia com as mulheres que passavam. Como se cada uma fosse a Nora Joyce. Algumas continuavam andando, como se não fosse com elas. Outras olhavam espantadas e continuavam andando. Quando vinham de duas em duas, elas se olhavam com cara de

⁹³ Cena embalada por uma canção da cantora e compositora piauiense Maria da Inglaterra.

riso. Ninguém fugia constrangida. Acho que entendiam que era uma encenação. Uma das mulheres que passavam sozinhas parou, sorriu, se aproximou do George e jogou-lhe um beijo. Ele imitou seu gesto e ela saiu rindo” (Bloomsday, 16 de junho de 2005).

Descobrimos ainda que a performance, talvez por seu aspecto informal, pode servir de estímulo para alguém excluído se manifestar ou provocar riso em acontecimentos aparentemente insignificantes ou acidentais, como havíamos visto no exemplo acima, em que as crianças riram ao ouvir uma risada simulada, ou porquê uma das bonecas tinha estragado em cena.

Muitas vezes o grupo procura fazer com que o público se torne parte do espetáculo. Era o que queríamos quando, na preparação de *Objetos transnacionales*, pensamos em fazer uma “performance-instalação”: deixar o público definir o rumo da performance. Essa idéia foi depois rejeitada, pois não haveria nenhum controle por parte do grupo, quanto ao andamento da performance.

(14) “A idéia inicial da Alai, quando ela marcou a reunião por mail, era que adaptássemos o Entre nós, em banho-maria (I e II). Hoje de manhã, porém, quando nos encontramos, ela me falou de uma outra idéia: a de se fazer uma “performance instalação”. Nós nos espalharíamos em uma sala, cada qual com uma plaqueta indicando o nome do escritor, cujo(s) poemas(s) seria(m) dito(s) por aquela pessoa. Na sala também haveria vários objetos, de preferência barulhentos, com buzina ou piano de criança. Cada objeto corresponderia a um poeta, cujo nome estaria em uma das plaquetas, mas só nós saberíamos a relação. Toda a vez que algum desses objetos fosse tocado, alguém de nós falaria um texto do poeta correspondente. O público, descobrindo a relação, poderia fazer escolhas, definindo o caminho da performance. A idéia era que os objetos fossem definidos e confeccionados juntamente com alguém de artes plásticas.” (Florianópolis, 10 de setembro de 2004).

Houve, porém, outras ocasiões em que o grupo conseguiu fazer com que pessoas do público se envolvessem na cena. Uma delas foi na primeira montagem de *As filhas da Maricota*. Nessa ocasião estávamos ainda sem um dos atuantes. Tratava-se daquela cena em que ele seria surrado pelos braços de espuma das bonecas. Enquanto apanhava, o atuante tinha de demonstrar satisfação. O grupo havia feito um ensaio aberto em uma festa e, nesse momento, uma pessoa do público fora convidada para se colocar em pé, no lugar do atuante que faltava. Sem saber o que iria acontecer, essa pessoa poderia ter a reação que

quisesse. Quando o grupo se apresentou de fato, no I Fórum dos Direitos Estudantis, na UFSC (maio de 2005), essa experiência foi repetida.

(15) “Chamamos um jovem do público para ficar parado no centro. Todos riram durante a música. Ao final da cena agradecemos ao rapaz e ele voltou para seu lugar. Todo mundo aplaudiu. Não sei se foi a cena ou o rapaz. Ficamos sabendo depois que havíamos pego o rapaz mais tímido de todos. Acho que os aplausos foram para ele. Como solidariedade, estímulo ou como parabéns.” (Florianópolis, 03 de maio de 2005).

Este momento da performance causou impacto diferenciado no público, por contar com a participação repentina de alguém que era conhecido daqueles espectadores e convivia socialmente com eles. No final dessa apresentação, o público foi convidado para se misturar com os atuantes, cantando, dançando e segurando as bonecas:

(16) “Dessa vez deu certo. A Lu entregou sua boneca para alguém da platéia e essa pessoa veio dançar com a gente. Vi que a Alai fez a mesma coisa. Então entreguei a minha boneca para a Célida e ela veio dançar com a gente. Daí cheguei para trás e vi como aquilo estava bonito. Um momento de integração: atuantes e platéia dançando, misturados no salão e com as Maricotas. O momento se transformara em um baile, com a marcha e o pandeiro.” (Florianópolis, 03 de maio de 2005).

Os ensaios abertos e as conversas após as apresentações dão ainda a oportunidade à audiência de fazerem seus comentários críticos, o que ajuda o grupo a repensar seu trabalho. Pode haver alguém especialmente convidado para fazer as correções, como o caso da professora Maria de Fátima Moretti, a Sassá, na montagem e criação de *Das raízes ao corpo...* Esta possui uma leitura diferenciada por ser professora de teatro e ter participado da confecção das bonecas. Frequentemente o grupo a convida para assistir a um ensaio fechado e fazer sua crítica.

(17) “Fizemos um ensaio na presença da Sassá. Ela assistiu tudo com uma ruga na testa. Ao final ela aplaudiu. Eu fiquei aliviada porque pelo menos o espectador pode perceber que chegamos ao fim.

Ela pediu licença para falar “umas coisas”. Disse que tínhamos feito “uma coisas lindas”, como a desconstrução do final, que a deixou “toda arrepiada”. Mas que nela havia surtido este efeito porque ela tinha participado da criação e confecção das bonecas. Para o público do Congresso era necessário estabelecer uma relação entre eles e as Maricotas. Para isso temos que chamar

mais atenção para elas do que para nós. Elas é que são as personagens, têm que ter vida. Então pegou uma das bonecas e começou a mostrar a movimentação correta. Ao invés de olharmos para o público, devemos olhar para elas. Isto faz com que o público olhe para elas também. A boneca passa a ser personagem, agente, não mais acessório ou adereço. A Sassá fez uma vez a manipulação olhando para a boneca e outra olhando para nós, para vermos a diferença. Realmente a boneca sumia na mão dela quando ela estava nos encarando.” (Florianópolis, 06 de março de 2005).

Os comentários do público podem ser espontâneos ou estimulados. Há ocasiões em que o público é convidado a fazê-los, normalmente em ensaios abertos. A performance pode despertar no espectador interesse por informações não contidas na apresentação, mas que foram sugeridas. É comum se aproximarem depois para tentar satisfazer sua curiosidade. A primeira vez que colocamos as bonecas a público foi num carnaval de rua. Foi lá que fizemos o teste para ver como as carregávamos, se suportávamos seus pesos e como seria sua recepção. Foi aí que percebemos que elas possuíam forte poder de atração, principalmente entre as crianças:

(18) “Fomos dançar com as maricotas no Carnaval de Sto. Antonio. As bonecas fizeram muito sucesso. As pessoas, de diversas idades, se aproximavam para observá-las, tocá-las, fazer perguntas e também para aprender a música e cantar junto. Brincavam também. O grupo ainda ofereceu roscas para as pessoas.” (Florianópolis, 18 de fevereiro de 2005).

O ensaio aberto na UFSC, de *As filhas da Maricota*, antes da apresentação na feira do livro de Itajaí, também despertava curiosidade para com o grupo. Foi feito sem que houvesse algum anúncio antes. O grupo chegou ao local, organizou o material, se posicionou e começou a se apresentar, sem esperar que alguém estivesse lá preparado para assisti-lo.

(19) “As pessoas vinham perguntar que grupo era aquele, quando nos apresentaríamos em Florianópolis, pediam para divulgar. Alguns vinham nos dizer que deveríamos nos apresentar no *Projeto 12:30* (projeto em que nas quartas feiras, nesse horário, há sempre uma apresentação cultural naquele local; organizado pelo DAC⁹⁴).

Os funcionários das portarias, que sempre nos olhavam com curiosidade, quando passávamos com as maricotas, nessa ocasião demonstraram cumplicidade” (Florianópolis, 1º de julho de 2005).

⁹⁴ Departamento Artístico Cultural.

O mesmo ocorreu na apresentação oficial, em Itajaí.

(20) Primeira das três apresentações de *As filhas da Maricota*: “Depois as pessoas vinham conversar. Alguns perguntavam se tínhamos um grupo de Boi-de-mamão⁹⁵. Uma moça da Bahia pediu para explicar o que era a Maricota, pois ela não conhecia o folguedo.

Uma senhora se aproximou de nós dizendo que o nosso trabalho tinha um fundo político muito forte. Ela também tinha uma aparência humilde. Ficamos muito felizes por ela ter captado o ‘fundo político’.” (Itajaí, 1º. de julho de 2005).

A audiência serve de motivação para o Corpo de Letra. É através dela que o grupo se auto-avalia, corrige e repensa os trabalhos seguintes, após cada apresentação. Temos alguns exemplos de situações que mostram auto-reflexão, registradas no diário conforme as constatações feitas em conjunto, sobre as apresentações de *As filhas da Maricota* em Itajaí. Todos revelam uma preocupação com o público. Nessa ocasião, tínhamos apresentado três vezes no mesmo dia o mesmo trabalho. Então procurávamos avaliar qual delas tinha sido melhor e em que aspecto.

(21) “Achamos que essa apresentação foi melhor que a anterior. Foi mais prazeroso apresentar para crianças. Sentimos o público mais próximo. (...) A expressão facial da audiência infantil é mais espontânea do que a da adulta. Isso nos motivara muito mais.

(...) Mais tarde, conversando, ao eleger qual das três apresentações tinha sido a melhor, concluímos que a segunda fora melhor em termos de público e a terceira, em termos de correção técnica” (Itajaí, 1º. de julho de 2005).

Os ensaios abertos consistem em um hábito que o grupo passou a adquirir a partir de 2005. Após várias conversas durante os ensaios, percebeu-se essa necessidade, principalmente pelo fato de estarmos pela primeira vez trabalhando com bonecos e em uma performance de rua. Assim poderíamos testar o que funcionaria e o que teria que ser descartado. É importante frisar que esses ensaios, postos em prática, não eram anunciados. A audiência se aproximava voluntariamente por perceber que alguma movimentação fora do normal estava acontecendo ali. O agrupamento era espontâneo.

Pudemos perceber diante de todos esses exemplos que o texto literário mostra não ser o elemento mais importante. Faz parte do conjunto. Às vezes não é o que mais chama a

⁹⁵ Folguedo catarinense que conta o mito da morte e ressurreição de um boi, em forma de teatro de bonecos, e que tem a Maricota como uma de suas personagens.

atenção do público. O texto possui tanta importância quanto os demais. Tal constatação nos leva ao encontro de pensadores do teatro como Marinetti, Artaud, Craig, Kantor, que se revelavam contra um teatro baseado em um discurso verbal, previamente escrito, longe da cena. Esses três últimos possuíam uma visão de literatura limitada ao texto escrito. Marinetti, em seus manifestos futuristas propunha uma poesia declamada com o corpo todo. Artaud recebera influência de Marinetti para desenvolver seu “teatro da crueldade”, desprovido de um discurso contínuo e dos significados das palavras. Craig, com seu modelo da “supermarionete”, que tentava orientar a postura do ator em cena, afirmava que o teatro era para ser *visto*. Mais recentemente o medievalista Paul Zumthor defende que o discurso oral, mesmo lógico e racional, é responsável pela presença de elementos não lingüísticos, como as manifestações corporais dos emissores, receptores e a atmosfera no ambiente. Assim Zumthor questiona pesquisas baseadas apenas nos documentos escritos.

Na performance o texto literário não se anula, mas passa a fazer parte de algo ainda maior, a intersemiose. Por isso a importância do estudo da performance na teoria literária, pois permite a revelação de potenciais de leitura que não se podem perceber em uma análise centrada apenas no material impresso. O texto em performance não empobrece diante dos demais elementos. Ao contrário, ele se valoriza, oferecendo maior número de leituras.

Stanley Fish (1980: 310) explica que as normas do sistema lingüístico não são os únicos elementos essenciais para a comunicação. Para tal é indispensável o contexto situacional em que elas estão operando. É assim que um mesmo enunciado pode ter significados diferentes em diversas situações ou para diversas pessoas. A identificação do contexto, por parte do receptor, dá-se conjuntamente com a construção de sentido. Portanto, para um texto ser reconhecido como literário, depende do que Fish chama de *comunidade interpretativa*. Ele quer dizer que existem sujeitos e instituições que levam seus leitores a determinadas interpretações, em detrimento de outras. Isto é, a leitura depende do grau de institucionalização.

Após longa observação da prática das leituras feitas por alunos de universidades norte-americanas, Fish conclui que os estudantes normalmente já sabem o quê e como querem que eles interpretem, a que são esperados a acreditar. Stuart Hall (2003: 379-80) critica essa proposição de Fish por ele ter se baseado em um único grupo específico: estudantes norte-americanos, brancos, de classe alta. Não percebendo fenômenos como o da *diáspora*, por exemplo, o que revelaria leituras com posicionamentos muito diferentes.

O termo *diáspora*, explorado por Hall, designava, originariamente, a situação dos grupos de refugiados judeus em terras distintas. Hoje em dia é aplicado também para qualquer grupo em situação semelhante, como as comunidades negras na Europa, por exemplo. O que mais caracteriza esse fenômeno são os contatos culturais. Os encontros entre as culturas do país de origem e do país adotado fazem com que esses grupos desenvolvam novas e peculiares culturas. Evidentemente esses grupos possuem suas formas próprias de ler. Instituições como universidades seriam mesmo os fatores mais determinantes na formação de leitores vindos de comunidades como essas?

A atividade do Corpo de Letra parece permitir ao espectador, mesmo que este seja ligado à universidade, fazer uma leitura menos direcionada, menos compromissada com a instituição. O texto literário, ainda que canônico e cobrado nos bancos escolares, é transmitido de uma maneira criativa e alternativa, fundindo diferentes linguagens. Apesar de haver certa intencionalidade, já foi visto que o autor não possui total controle sobre aquilo que está transmitindo. Isto permite maior liberdade nas leituras.

Como proposta para o grupo Corpo de Letra e para uma possível continuidade da pesquisa sugiro que se façam apresentações em contexto “diaspórico” - no caso de Florianópolis, por exemplo, temos as comunidades indígenas, residentes na periferia – e que seja observada a recepção da performance.

IV O PROCESSO DE CRIAÇÃO

1 De *Entre nós, em banho-maria a objetos transnacionais*

Entre nós, em banho-maria foi uma performance criada pelo grupo Corpo de Letra para o evento *Vozes do Golpe*, na Universidade Federal de Santa Catarina, em 31 de março de 2004, que visava discutir os quarenta anos do golpe militar no Brasil. Mais tarde esse trabalho foi remontado e apresentado em 20 de julho de 2004, no congresso da ABRALIC¹, na Universidade Federal do Rio Grande de Sul. No mesmo ano o trabalho continuou sendo repensado e culminou na performance. *Objetos transnacionais*, montada para o *III Congresso de Hispanistas*, realizado na UFSC, em outubro de 2004.

Quando o grupo se reuniu pela primeira vez no ano, com o intuito de criar sua performance, retratando o golpe e a ditadura militar, a primeira idéia foi aproveitar o texto *Complô do corpo*, escrito por Alai Diniz, com caráter autobiográfico², que havia sido criado para uma outra performance que ilustrara a comunicação de mesmo nome, apresentada no *III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, em outubro de 2003³. A repressão sofrida nos anos da ditadura era o aspecto que mais marcava essa autobiografia. Daí a idéia de reaproveitá-la no evento *Vozes do Golpe*. Foi a partir desse trabalho que comecei a registrar em diário todos os encontros do Corpo de Letra, com a intenção de descrever o máximo possível a contínua metamorfose de nossa criação⁴. É claro que essas anotações (exclusivamente sob a minha ótica), bem como os vídeos da apresentação, não podem reproduzir as performances exatamente como aconteceram. Mas podemos nos aproximar ao máximo do objeto, através da coleta e observação de seus vestígios, chamados por Cecília Almeida Salles (2001: 17) de

¹ Associação Brasileira de Literatura Comparada.

² Sua autora explica que propunha, ao redigir tal texto, “dar voz a uma autobiografia de um sujeito anônimo”, mergulhando “num pântano próprio, denominado passado que também é coletivo”, para pensar qual é a função da autobiografia nos dias de hoje e como ela se situa dentro da performance contemporânea (Diniz, 2003).

³ Nessa ocasião utilizamos pela primeira vez o experimento de trazer autobiografia para a performance. Outro aspecto novo para o grupo, até então, foi o fato de se redigir um texto literário destinado a ser performatizado. *Complô do corpo* trazia registros da memória de sua autora, recordações e impressões de fatos de sua vida (ver documentos de processo). Sua proposta, ao apresentar esse texto para o grupo, era lançar o desafio a todos de escrever também algo autobiográfico. A fusão de várias autobiografias seria a matéria prima da performance. No entanto, quando seu texto foi lido pelo grupo, todos acharam melhor utilizá-lo como base, já que a performance ficaria muito longa, se todos escrevessem algo assim, além de correr o risco de desvalorizar aquele texto, que tanto nos agradara.

⁴ O trecho, na íntegra, referente às performances aqui analisadas, encontra-se entre os *documentos de processo* (ver anexos).

documentos de processo, pois são materiais importantes na investigação das etapas do fazer artístico. Não nos dão acesso direto ao processo mental, mas constituem a forma física na qual esse fenômeno se manifesta, testemunho material de uma criação em processo.

Conforme consta no diário de campo (ver anexos), diversos trechos do texto inicial foram cortados e substituídos por recortes de jornal, receitas⁵ e poemas. A performance não tinha tom de denúncia, nem saudosismo nem revolta. Não retratava especificamente nem o passado nem o presente. Parecia um amontoado de recordações fragmentadas, imprecisas, misturando passado e presente, político e privado, histórico e cotidiano. As falas não possuíam linearidade. Era como se as recordações, os relatos fossem interrompidos pela censura e pelo medo. Na performance isso se tornava perceptível quando as falas, nos momentos mais tensos, eram interrompidas por outras, descrevendo receitas ou declamando Camões. Muitas vezes esses momentos cortavam o clima tenso e provocavam riso na platéia. Quem viveu o período ditatorial no Brasil lembrava da imprensa censurada naqueles anos. Pois muitas vezes os jornais, em colunas onde deveriam aparecer notícias, apresentavam receitas ou poemas, muitas vezes de Camões. O leitor mais atento perceberia ali alguma informação vetada. Liam nas entrelinhas que alguma coisa importante estava para ser dita, mas algo o impedia.

O Corpo de Letra procurou reproduzir artisticamente em performance sentimentos humanos que poderiam estar marcados em quem viveu na vida real algum tipo de perseguição em um regime ditatorial, seja no Brasil, seja em qualquer outro lugar do mundo. Sabemos que a América Latina sofreu sucessivos golpes militares e fortes ditaduras. Por isso podemos entender que os países latino-americanos compartilharam, durante muito tempo, sentimentos semelhantes e podem carregar ainda traumas da mesma natureza. A questão da perseguição política é tão presente na memória de quem a viveu que podemos percebê-la não só entre os brasileiros, mas também em quem passou por situação semelhante, como é o caso dos chilenos. Dessa forma encontrei algumas equivalências entre a performance *Entre nós, em banho-maria* e o testemunho da chilena Alejandra Arenas em uma entrevista a Marcos Alexandre (2004)⁶.

⁵ Textos de natureza não literária, como trechos de reportagens e receitas, acabam adquirindo, dentro do conjunto da obra, caráter literário.

⁶ Tese, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais, que abordou em um de seus capítulos a presença das ditaduras militares do Brasil e do Chile nas obras de Plínio Marcos e de Juan Radrigán, respectivamente. Como M. Alexandre (2004) justifica, Brasil e Chile são “dois países que viveram um largo período de obscuridade social e psicológica, avanços tecnológicos e tensões; o regime ditatorial”.

Na performance do Corpo de Letra, uma de suas falas, tiradas de recortes de jornal, trata da queima dos livros de uma livraria no centro de Florianópolis. Havia sido extraída de uma reportagem recente que relembrava esse momento traumático, visto hoje como uma tentativa de eliminar o pensamento humano. Esse tipo de atitude Alejandra Arenas - que viveu a experiência traumática durante do governo de Pinochet e viu serem queimados os livros da universidade onde trabalhava – afirma ser “... um dos atos de iniquidade mais violentos ao direito humano”.

As falas de *Entre nós, em banho-maria* não apresentavam continuidade. Muitas vezes eram retomadas instantes mais tarde. Era como se tudo estivesse confuso nas nossas memórias. A performance não possuía, portanto, tom narrativo ou linear. A idéia era transmitir ao ambiente a sensação, a angústia, o trauma marcados por esses anos passados⁷, mas presentes nas memórias individuais e coletivas. A idéia do medo estava presente. O desejo de falar estaria sendo impedido de realizar-se completamente. Um exemplo disso é o momento em que um dos integrantes fala: “Esta sala está cheia de dedo-duro”. A referida sala era onde a performance estava sendo encenada. E parecia absurda a possibilidade de haver um “dedo-duro” entre os espectadores. Isto tornava a cena cômica e ao mesmo tempo comovente por trazer para o presente a lembrança traumática da perseguição política nos anos 60 e 70.

O trauma causado pela repressão, representado pelo Corpo de Letra, também está presente no relato de Alejandra Arenas. Radicada no Brasil, ela conta que os jornalistas de seu país deixavam de falar com franqueza até entre eles mesmos, porque a autocensura invadira todos os espaços. Acreditavam que os telefones estavam grampeados e que havia microfones nas salas e escritórios. Ela relata: “Medir as palavras e os gestos passou a ser um exercício cotidiano, até surgir uma verdadeira confiança entre nós. Esta dissociação, em especial, ainda perdura no Chile como uma doença social entre muitas outras que não pudemos superar...”⁸.

A descontinuidade do texto ainda se dá ao fato de que as lembranças dos acontecimentos também não se encontram em nossa mente de maneira linear. Alguns detalhes são mais nítidos e outros não, adquirindo mais ou menos importância. Muitas vezes se confundem com o tempo. Esse aspecto se encontra manifesto na fala: “Memória é

⁷ Algo dessa natureza ocorre também na obra do dramaturgo Juan Radrián. Em entrevista a M. Alexandre (2004), ele explica que suas obras são construídas a partir de sentimentos, como “o horror, a impotência e a solidariedade”. Estes começam a aparecer em seus textos antes mesmo que os personagens sejam criados.

⁸ Entrevista a Marcos A. Alexandre, 2004.

como liquidificador, mistura tudo⁹” (ver documentos de processo, em anexo). Cecília Almeida Salles (2001) observa que “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado”.

Todas as apresentações aqui mencionadas tinham como ponto alto a canção que chamávamos de “música do Lauri”¹⁰, cantada por Alai Diniz. Segundo ela, essa música lhe emocionava muito porque trazia à mente momentos marcantes de sua vida. Conforme ela mesma conta em cena, durante a segunda encenação de *Entre nós, em banho-maria* e em *Objetos transnacionais*, Lauriberto era um estudante que viajara para Cuba e, ao voltar, fora fuzilado. Este fato, vivenciado por ela, ficara em sua mente como uma lembrança traumática, que acabou vindo à tona, nesse caso, em forma de performance. Descrevendo processos como este, Cecília Almeida Salles (2001: 54) nos fala de “imagens geradoras” ou “imagens sensíveis”, que, sozinhas, de acordo com os depoimentos que colheu de diversos artistas, não bastam para que surja uma obra de arte, mas que podem agir como elementos que propiciam futuras obras ou determinam novos rumos ou soluções para obras em andamento.

Alejandra Arenas¹¹, refletindo sobre esse tipo de experiência, comenta: “Sentir e escutar a dor e os gemidos dos que eram metralhados atrás de nós direcionaria sem dúvida alguma – de diferentes maneiras através de marcas sociais e políticas, e nos valores e razões, a nós que continuamos caminhando e sobrevivemos a esse momento – nossa vida”. Ela considera que “recordar é voltar a passar por sensações, sentimentos e ressentimentos, emoções... Também é não calar a história”.

Para o congresso da ABRALIC utilizamos as mesmas idéias. Só que uma das pessoas tinha sido substituída. Aproveitamos para substituir também suas falas, para testarmos outras. O evento tinha outro propósito. Portanto não estaríamos apresentando uma performance diretamente relacionada a seu tema, como ocorrera anteriormente. Sabíamos que isso poderia interferir na leitura dos ouvintes. O simpósio se chamava *Poéticas da palavra cantada*. Por este motivo o público provavelmente estaria mais atento

⁹ Esse aspecto também se percebe no depoimento de Alejandra Arenas. Ela diz, logo no início da entrevista que concedeu a Marcos A. Alexandre (2004) que considera difícil “trair o sentimento para dar passagem à razão”.

¹⁰ Lauriberto José Reyes foi estudante da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo e integrante da direção executiva da União Nacional dos Estudantes, em 1968. Participou do Congresso da UNE, em Ibiúna/SP, em 1968. Foi fuzilado aos 26 anos, em 27 de fevereiro de 1972, por agentes do DOI/CODI-SP. (http://www.torturanuncamais.org.br/mtnm_mor/mor_mortes_oficiais/mor_1972_Lauriberto_reyes.htm). Ele compôs a canção interpretada por Alai Diniz em *Entre nós, em banho-maria*.

¹¹ Citada por M. Alexandre (2004).

em relacionar a trilha sonora¹² da performance a seu texto. Estaríamos colaborando com a comunicação de Alai Diniz, intitulada *Canto e trauma*, na qual ela se referia à canção de Lauriberto Reyes.

Já para o congresso de hispanistas contamos com um número maior de integrantes no grupo. Também atuamos em um espaço totalmente diferente dos utilizados nas duas performances anteriores. Antes eram salas de aula. Posicionávamo-nos no centro. Agora estávamos na sala do Conselho Universitário (da UFSC), que tinha formato de arena e umas mesas que não poderiam ser movidas. Isso fez com que mudássemos nossas posições em cena. Como era um congresso de hispanistas, tínhamos que ampliar o foco. Não mais na ditadura militar brasileira, mas nas ditaduras da América Latina. Foram acrescentados textos de autores de língua espanhola. O título foi mudado para *Objetos transnacionales*, fazendo alusão a um trecho do livro *El fiscal* de Augusto Roa Bastos (1993: 18), sobre o exílio, e também devido à idéia de utilizarmos alguns objetos em cena, em relação a certos poemas.

O efeito de descontinuidade nas falas se dá pelo fato de nunca trabalharmos um único texto na íntegra. Em lugar disso, nossas performances são caracterizadas por uma colcha de retalhos formada pela junção de diversos textos selecionados de acordo com o evento. Esses textos são chamados por Frederico do Nascimento (2003) de *textos móveis*, pois a cada ensaio ou apresentação eles podem ser mudados de ordem ou substituídos, renovando o espetáculo.

Vejamos alguns exemplos, extraídos do diário, de momentos das montagens que indicam a movimentação desses *textos móveis* no decorrer da criação:

(1) Ensaio para a primeira versão de *Entre nós, em banho-maria*: “Dos dois primeiros ensaios eu não participei. Por isso, quando me reuni com eles hoje, várias coisas já tinham sido definidas. Havia sido aproveitado o texto que a Alai tinha escrito¹³ para o Congresso da ABRACE¹⁴. Só que foram extraídos alguns trechos e inseridos outros: recortes de jornal, receitas de musse de chocolate e versos de Camões” (Florianópolis, 31/3/2004).

¹² Na primeira vez as músicas utilizadas foram *Eu te amo, meu Brasil, Calabouço e País tropical* (interpretada por Wilson Simonal), as duas últimas do CD *Canção política*. Já em Porto Alegre foram usadas, além de *Eu te amo, meu Brasil*, a primeira faixa do CD *Cutuca Catulo Cá*, do Corpo de Letra, e *País tropical* (interpretada por Jorge Benjor), pesquisada na internet. Como se vê, nessa ocasião, a música não fazia reviver os anos 60 e 70 tão diretamente como na performance anterior.

¹³ *Complô do corpo*.

¹⁴ Associação Brasileira de Artes Cênicas.

(2) Ensaio para a segunda versão de *Entre nós, em banho-maria*: “A Alai teve a idéia de substituir algumas falas que eram do Zé, as quais se referiam a acontecimentos de Santa Catarina, por outras referentes ao Rio Grande do Sul. Isso teria que ser pesquisado na internet” (Florianópolis, 15/7/2004).

(3) Ensaio para a segunda versão de *Entre nós, em banho-maria*: “O pessoal tentava lembrar os textos, por isso o ensaio estava sem ritmo. O George improvisava seus textos, saía-se bem, só que a Alai achava que isso não era seguro. O improviso podia ser muito bom num dia e noutro não. Então eles interromperam o ensaio, entraram na internet e baixaram os textos que ele e a Adriana tinham pesquisado. Um deles era uma lei, instituída em 1995, segundo a qual seria considerada morta qualquer pessoa desaparecida por perseguição política. Outro se tratava do depoimento de um preso político. Outro ainda era uma nota sobre um suposto suicídio na prisão, com um lençol” (Florianópolis, 15/7/2004).

(4) Ensaio para a segunda versão de *Entre nós, em banho-maria*: “A Alai trouxe como sugestão para o George umas frases que faziam referência à morte de Vladimir Herzog¹⁵. Eram seis frases para serem proferidas como um ditado. Enquanto circulava pela sala, como se fosse um professor dando aula, ele enunciava as frases ordenadamente: ‘número 1 – Vladimir Herzog morreu violentamente; número 2...’ Aos poucos o ensaio foi ganhando ritmo” (Florianópolis, 16/7/2004).

(5) Ensaio de *Objetos transnacionales*: “Quando a Adriana foi embora, fizemos uma retomada no texto de *Entre nós, em banho-maria*, tentando reestruturar algumas falas, já que o George e o Zé estariam participando juntos desta vez” (Florianópolis, 10/9/2004).

(6) Ensaio de *Objetos transnacionales*: “A Alai pensou em substituir a música do Lauri¹⁶. A Lu sugeriu que ela cantasse *Atocha*, música composta em decorrência do último atentado terrorista em Madri.

Mas o grupo achou que a música do Lauri não podia faltar porque era o ponto alto (da performance), sempre que a cantávamos. Além do mais, tínhamos feito a experiência de entremear as estrofes da música com trechos de textos que falam sobre o exílio e a clandestinidade. Haviam sido tirados, respectivamente, de Augusto Roa Bastos e alguns depoimentos” (Florianópolis, 24/9/2004).

Esses recortes do diário registram umas modificações devido à troca de participantes e do evento. O primeiro recorte, que descreve um dos momentos da preparação da primeira versão de *Entre nós, em banho-maria*, indica que pequenos textos foram enxertados ao longo do texto base no lugar de alguns trechos excluídos. Vários desses enxertos foram substituídos, na segunda versão do trabalho (descrita no segundo, terceiro e quarto recorte) devido à dificuldade de reproduzir a montagem anterior e à necessidade de nos adaptarmos ao novo contexto. Portanto surgiu uma nova combinação

¹⁵ Essas frases tinham sido extraídas de um processo no DOPS. A participante tinha estado detida por 36 dias por tê-las falado quando dava aula, na época da ditadura.

¹⁶ Lauriberto Reyes.

entre as falas, alterando-se, por isso, sua ordem. Em (5) o participante que tinha sido substituído anteriormente retornou, mas também mantivemos o atual. Assim permaneceram as falas novas e também resgatamos as que tinham sido deixadas de lado. Conseqüentemente tivemos que reorganizar a seqüência de todas as falas e recombina-las para que todos os trechos coubessem naquela estrutura. Finalmente, o recorte (6) mostrou uma das soluções que encontramos para essas recombinações, alternando algumas fala com as estrofes da canção. Tal mobilidade dos textos enxertados é um dos fatores que nos possibilita novas roupagens de performance.

Nossos trabalhos normalmente partem da leitura coletiva de um ou mais textos, previamente selecionados. Durante esse processo cada integrante vai expondo aos demais suas associações, isto é, imagens, sensações e sentimentos que lhe vêm em mente, provocados pela leitura. Podem ser relacionados a músicas, filmes, cenas, fatos ocorridos, outros textos etc. Dessas trocas de idéias são criadas cenas e ações, que vão sendo testadas e refeitas¹⁷. Essas cenas podem traduzir as idéias sugeridas por determinado texto ou transmitir exatamente o contrário, como uma nova proposta a ser experimentada. Tal processo é descrito e analisado por Marta I. Souza e Silva (2003). Ela explica que comumente os atores relatam nos ensaios “associações realizadas em momentos de sua vida cotidiana despertadas pelo desafio de sua criação”. Muitas vezes essas associações definem o encaminhamento do exercício criativo. O ator coleta em tudo o que está à sua volta “elementos indutores de sua criação”. As pessoas são receptivas a partir de algo que já existe nelas de forma potencial e que aguardam oportunidade concreta de se manifestar. Portanto, “memória conduz à ação”.

Souza e Silva (2003) chama de estímulos externos mentais as leituras, imagens pictóricas, informações, a linguagem cênica a ser adotada etc. O texto pode possuir papel decisivo, pois é através dele que se referenciam imagens, situações e contextos. Ocorre a interação gesto/palavra. Em uma arte coletiva a presença dos parceiros também contribui como estímulo no trabalho do ator. É através da troca de idéias que vão se desenvolvendo as cenas (Souza e Silva, 2003). Nunca temos uma visão definida de como será a performance. As formas vão surgindo ao longo do processo.

¹⁷ Uma prática muito comum é de anotarmos as idéias, estabelecendo uma ordem entre elas, um roteiro que vamos definindo ao longo do ensaio. Essas anotações nos orientam nos próximos encontros, enquanto ainda não memorizamos o roteiro. Os textos, normalmente conjunto de poemas coletados, são constantemente rabiscados e digitados novamente, quantas vezes for necessário.

Objetos também são importantes mediadores do fazer criador (Souza e Silva, 2003). Portanto a ação criadora se dá impulsionada, entre outros, por texto(s), parceiros e objetos. Por exemplo:

(7) Ensaio da primeira versão de *Entre nós, em banho-maria*: “Eles se acomodaram nas cadeiras ao som da música. Nessa hora a Alai lembrou a todos que tirassem os relógios, os óculos e as bijuterias. Eles começaram a tirar. Então, eu tive a idéia de, em cena, ainda durante a música, andar em volta deles com um recipiente, no qual seriam colocadas essas coisas, como se eu fosse uma figura repressora, para quem eles entregariam seus objetos de valor. Quando marquei isso no ensaio, tive a idéia de fingir que iria tomar também os objetos de outras pessoas da platéia, levando-lhes o recipiente” (Florianópolis, 31/3/2004).

Na situação descrita acima, o simples fato dos artistas terem que se despojar de seus objetos pessoais nos deu idéia para a cena. Esse momento, encenado, poderia suscitar várias leituras: a idéia de repressão, de roubo, de perda da identidade, ou poderia servir também como um efeito de distanciamento: uma preparação, já em público, para o que ainda estava para ser encenado.

Outro exemplo: “Coloquei a música. Ficamos dançando, segurando os cachecóis para o alto” (segunda apresentação de *Entre nós, em banho-maria*). Esta situação se refere ao final da performance. Quando coloquei a última música, os cachecóis, que até aquela hora faziam parte do figurino, foram erguidos, causando efeito plástico devido às suas diversas cores.

Ainda outro exemplo de influência da presença de um objeto no ensaio, quando preparamos uma apresentação simplificada, sem título (antes de estrearmos *Objetos transnacionales*), para uma festa que teve o nome de *Che vive!*, em uma tenda montada na UFSC:

(8) “Na sala do NELOOL¹⁸ havia uma grade de compensado, mais alta do que uma pessoa. Alguém achou que aquilo poderia ser usado para representar uma prisão. Os textos seriam falados ‘detrás da grade’. Nós entraríamos em cena carregando o objeto. A Alai lembrou de virá-lo na horizontal. Ficava parecendo um estrado de uma cama de casal. Enquanto isso tocava a música *Calabouço*. Até o momento em que na canção se ouvisse a palavra ‘grades’. Daí começaria a música *Eu te amo, meu Brasil*. Nessa hora colocaríamos a ‘grade’ em pé e nos posicionaríamos (Florianópolis, 8/10/2004).

¹⁸ Núcleo de Literatura, Oralidade e Outras Linguagens.

O objeto nessa ocasião pode representar tanto uma prisão como uma cama¹⁹. A cama poderia sugerir tanto o sono, como a morte, como o sexo. Nerina Dip (2003)²⁰ aponta o “potencial dramático” que possuem os objetos nesse contexto. Ela considera o objeto em cena (principalmente em monólogos) como sujeitos sem vontade própria, manipulados pelo artista, mas não servindo apenas como decoração. Os objetos e o uso que os atores fazem deles se modificam e geram novos e diferentes contextos. Sua função é auxiliar o ator, não só no sentido de ser subsidiário deste, mas muitas vezes também de socorrê-lo.

Eu diria que o ambiente também é fundamental para a roupagem da performance. Quando um trabalho é rerepresentado em um ambiente diferente do anterior, este fator modifica totalmente sua concepção, como foi o caso de *Entre nós, em banho-maria* (no centro de uma sala de aula – visão elicoidal, no mesmo plano) e *Objetos transnacionales* (sala do Conselho Universitário – visão frontal, com inclinação de cima para baixo).

Paulo Meirísio (2003) defende o uso do áudio como um recurso na construção de um espetáculo cênico. Em sua comunicação intitulada *O laboratório experimental como instância fundamental de pesquisa: a investigação do modo melodramático de interpretar nos circos-teatros brasileiros* ele relata tal experiência, a qual é iniciada com a leitura do texto dramaturgic. Após o primeiro ensaio a equipe ouviu sua gravação em áudio. Isto serviu como estímulo para a composição. No ensaio seguinte “todos os personagens cresceram e foram conquistados aspectos que o texto e a visão de cada ator sobre melodrama não foram suficientes para fornecer”.

Experiência equivalente o Corpo de Letra adquiriu ao montar a segunda versão de *Entre nós, em banho-maria*, valendo-se da memória da performance anterior, no caso utilizando vídeo. Quando uma performance é registrada em vídeo, total ou parcialmente, este se torna um forte aliado nas novas criações. Para exemplificar essa situação, cito alguns trechos do diário:

(9) Ensaio para a primeira versão de *Entre nós, em banho-maria*:
 “Ficou decidido que o figurino seria azul e branco” (Florianópolis, 31/3/2004).

¹⁹ Coincidentemente uma idéia parecida foi usada pelo diretor Moacyr Góes, no Rio de Janeiro, na montagem de *Bispo Jesus do Rosário: a via sacra dos contrários*, só que o material era de ferro. O jornalista Luiz Noronha conta: “Ainda na primeira metade do espetáculo, elas (as camas de ferro) deveriam descer lentamente do alto e parar no palco de pé, com cada estrado sem colchão sugerindo portas de celas. Na cena seguinte elas seriam baixadas, para depois subirem novamente” (Noronha e Faissal, 2000).

²⁰ Seu trabalho se concentra no uso dos objetos em monólogos, mas suas idéias também se aplicam para a cena em grupo, já que a presença do objeto nos ensaios interfere na criação.

(10) Ensaio para a segunda versão de *Entre nós, em banho-maria*: “Ao vermos as imagens fotográficas da ditadura, usadas pela Beth como introdução e fechamento do vídeo, surgiu a idéia de transmitirmos essas imagens sem som, durante a performance em Porto Alegre. Não sei se isso será feito.

Enquanto assistíamos ao vídeo, a Alai e a Adriana transcreviam as falas e as ordenavam. A Alai teve a idéia de substituir algumas falas, as quais se referiam a acontecimentos de Santa Catarina, por outras referentes ao Rio Grande do Sul ou ao Brasil. Isso teria que ser pesquisado na internet.

(...).

Há algum tempo eu vinha pensando no figurino. Ao assistir pela primeira vez ao vídeo da última apresentação, achei que a cena ficava esmaecida por não termos usado uma cor uniforme. Lembrei que em Porto Alegre faz muito frio. Pensei, então, que poderíamos ir todos de preto, como sempre, mas cada um com um cachecol de uma cor, de preferência cores vivas. Ficaria um visual típico de Porto Alegre no inverno. A Alai gostou da idéia e repassou-a para o grupo. Todos concordaram. Eu sabia que tinha alguns cachecóis coloridos em casa, e poderia emprestá-los para quem não tivesse” (Florianópolis, 15/7/2004).

De acordo com os trechos acima, o vídeo foi fundamental para a recriação da performance, pois o texto da apresentação anterior não tinha sido escrito na íntegra. Só conseguimos resgatá-lo através da filmagem. Este recurso nos permitiu uma autocrítica e a descoberta de novas possibilidades a serem testadas. O vídeo também sugeriu a idéia de projetarmos em cena as fotos de sua introdução e chamou-nos atenção para a necessidade de substituímos o figurino usado por outro mais uniforme, que nos destacasse do público, que estaria à nossa volta, sentado em círculo.

Dessas duas idéias novas, a primeira foi descartada por falta de alguém que operasse a aparelhagem no local do evento. Já a segunda foi aproveitada, exatamente da forma que foi idealizada, isto é, usamos roupas pretas e cachecóis coloridos. O fato de concretizarmos algumas idéias e outras não é descrito por Cecília Almeida Salles em seu livro *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2001). Observando registros de processos de criação e depoimentos dos mais diversos artistas, ela conclui que o fazer artístico se dá através de constantes escolhas e renúncias. Formas e idéias são freqüentemente “abortadas” para darem lugar a outras, até que se chegue ao produto final. Ela diz que há “várias possibilidades de obra habitando o mesmo teto”. Salles (2001) explica que “construir é destruir”, embora as formas eliminadas possam ser reaproveitadas em futuras obras.

Ao falar de processo criador, Marta Isaacson Souza e Silva (2003) se refere a “um percurso de transformações, onde se realizam escolhas”. Para ela todo fazer teatral consiste

num “estágio” desse percurso. O limite entre processo e resultado é tênue. O resultado vem de “um longo trajeto acumulativo, onde cada etapa alimenta-se da outra. Os ‘achados’ realizados em cada etapa aparecem presentes mesmo se transmutados”. O resultado pode surgir totalmente diferente da idéia inicial, pois ocorreu um período de maturação (Salles, 2001: 31).

Uma característica importante e visível através dos vestígios do Corpo de Letra é que não raras vezes uma performance engendra outra performance ou uma cena gera outra cena. Existe um repertório que serve de material para novas criações²¹. É como se uma única obra fosse se transformando e cada apresentação significasse um corte no tempo, uma secção, em seu desenvolvimento. Cada secção pode receber um novo título, como nos casos de *Complô do corpo*, as duas versões de *Entre nós, em banho-maria* e *Objetos transnacionais*, ficando aberta a possibilidade de continuidade dessa obra, com suas futuras secções: uma série de performances interligadas por um fio condutor.

Em termos de idealização o Corpo de Letra possui muitas características em comum com o Grupo Totem, de Recife, descrito por Frederico do Nascimento (2003). Conforme nos apresenta esse autor, o Grupo Totem possui como uma de suas marcas, por opção estética, o fato de não ter montado espetáculos a partir de textos dramáticos, não por ter algo contra a dramaturgia, mas pelo desejo de realizar experiências que levassem a descobertas de novas possibilidades cênicas. Também trabalham com *textos móveis*. As demais características enumeradas por Nascimento e que pude identificar como semelhantes às do Corpo de Letra são:

- A busca do ator/performer, aquele que é ao mesmo tempo criador e criatura, “um poeta da cena”;
- Espetáculos mutantes, que estão em constante processo, dependendo da maneira como as ações anteriores são combinadas, do número de participantes e até mesmo do espaço cênico;
- A construção de espetáculos que são releituras, reconstruções de espetáculos anteriores;
- Ausência da lógica aristotélica;

²¹ Carlos Fuentes (apud Salles, 2001) explica que “o ‘novo’ é uma inflexão de uma forma anterior; a novidade é, portanto, sempre uma variação do passado”. A transformação se dá por “re-significações e deformações de formas aprendidas” (Salles, 2001).

A técnica de dança contemporânea e a referência a rituais de diferentes culturas são presenças fortes no trabalho do Grupo Totem, o que o diferencia em muito do Corpo de Letra²². No entanto notam-se algumas coincidências nos espetáculos. Um trabalho que realizaram, baseado no pensamento de Artaud, foi estruturado como uma “instalação”, misturando elementos interculturais, conforme descreve Nascimento (2003). A idéia de instalação também foi cogitada nos encontros do Corpo de Letra, quando idealizávamos *Objetos transnacionales*. Na ocasião queríamos que as pessoas do público tocassem livremente nos objetos expostos. Toda vez que um desses objetos fosse tocado, alguém de nós falaria um texto do poeta correspondente. O público, descobrindo a relação, poderia fazer escolhas, definindo o caminho da performance²³.

No espetáculo do Grupo Totem foram projetadas imagens do rosto de Artaud. Em *Objetos transnacionales* também usamos projeções de imagens dos escritores que nos embasaram:

(11) “Ele (Zérnesto de Vargas), a Alai e a Aline (Maciel) pesquisaram na internet umas fotos dos poetas utilizados na performance. Foram feitas transparências destas e de outras, do tempo da ditadura, colocadas pela Beth na introdução do vídeo de nossa primeira apresentação de *Entre nós, em banho-maria*.

A Beth as colocava aleatoriamente no retroprojetor durante a performance” (Florianópolis, 11/10/2004).

Outros recursos utilizados pelo Grupo Totem são o fogo e o figurino negro. Negro é usado freqüentemente pelo Corpo de Letra. O fogo exploramos uma vez na performance *Enigmas e sensações*, em Maringá, PR, em 2002 (ver histórico).

No ano 2000 o Grupo Totem apresentou uma performance que tinha como tema a mulher, seus arquétipos e mitos nas diferentes culturas, utilizando fragmentos de textos de diferentes escritores e pensadores. No mesmo ano o Corpo de Letra apresentou no congresso *Fazendo Gênero* três performances²⁴ que retratavam a mulher, suas facetas e sua religiosidade. Os textos eram de autoria de mulheres dos séculos XIX e XX (ver histórico).

O Corpo de Letra não dispõe de todos os recursos do Grupo Totem, como produção, oficinas freqüentes, desenvolvimento técnico, mas os dois grupos compartilham a mesma forma de pensar e sentir sua performance.

²² Ainda assim, o Corpo de Letra, em *Enigmas e sensações* (2002), em dado momento pintou o rosto e dançou em círculo, fazendo alusão a um ritual katukina.

²³ Essa idéia, de “performance-instalação”, não foi aproveitada porque geraria um grande silêncio por parte do público, entre cada escolha de objeto. Isso dispersaria a cena e faria com que perdêssemos o controle da situação.

²⁴ *(I)ma(r)gens*, que se subdividiu em *De sagradas e profanas*, *De águas e de cheiros* e *Do gemido*.

No que diz respeito à capacidade de improvisar, Sandra Meyer (2003: 93), refletindo sobre ação e intencionalidade do ator, observa que:

“No aqui e agora da atuação, o contato com o público e o ambiente como um todo redimensiona a estrutura conquistada durante o processo de ensaio de um trabalho cênico, propiciando ao ator o surgimento de ações até mesmo inesperadas e com uma certa autenticidade e espontaneidade. Intenções momentâneas se desenham sem uma combinação prévia, fruto da rede de intenções engendradas no processo de composição da atuação ou da personagem e do momento presente vivido”.

Mais uma vez, podemos observar que a troca com o público pode redirecionar a performance. O receptor, em maior ou menor grau, com ou sem consciência, pode estabelecer com o atuante uma relação colaborativa.

A improvisação ocorre frequentemente no Corpo de Letra. Quando está em cena depende de sua identificação com o público ou da necessidade de contornar algum erro. Um exemplo disso foi no final da apresentação de *Entre nós, em banho-maria*, em Porto Alegre. Como estava previsto, quando terminassem de cantar a música de Lauriberto, eu entraria em cena com os pertences deles e falaria: “Sabia que essa parte ia ficar muito piegas! Está parecendo dramalhão mexicano, melodrama... E o distanciamento brechtiano, onde está?” Uma das integrantes do grupo, nesse momento improvisou: “A Aline é muito chata! Não gosta de nada que a gente faz!” Essa fala foi acrescentada ao texto do trabalho e passou a ser proferida nos ensaios dessa data em diante, reaparecendo em *Objetos transnacionales* (ver diário e vídeo).

Outro exemplo, decorrente da interferência da audiência e da criatividade da atuante, ocorreu durante a apresentação de *Objetos transnacionales* e foi registrado em vídeo. Nas performances anteriores, uma das integrantes falava: “Minhas amigas, hoje vamos aprender a fazer um musse de chocolate...” A idéia era falar como se fosse uma apresentadora de um programa de televisão. Essa fala viria repetida em *Objetos transnacionales*. Nessa ocasião a apresentação se iniciou com poucas pessoas na platéia. O público vinha aumentando paulatinamente, fazendo com que a todo instante, pessoas passassem pela frente da cena, procurando lugares vagos para se sentarem. A atuante, quando chegou sua vez de falar, olhou para os passantes e disse: “Minhas amigas, que bom que vocês vieram! Hoje vamos aprender a fazer um musse de chocolate!” Ela modificou

sua fala, prendendo mais atenção do público e fazendo com que aqueles passantes, ao invés de atrapalharem a cena, fizessem parte dela (ver vídeo). Esta atitude causou riso na platéia.

Um aspecto importante no ato de criar, ressaltado por Cecília Almeida Salles (2001), é o poder criador do acaso²⁵. Acontecimentos inesperados em nossas vidas podem nos dar idéias de obras de arte ou de soluções para obras de arte em andamento. Já havíamos visto que o fato de os *performers* terem se esquecido de tirar seus pertences antes do ensaio, deu-nos a idéia de fazer com que eles os tirassem em cena. Outro exemplo:

(12) Ensaio da primeira versão de *Entre nós, em banho-maria*:
 “A Beth tinha ficado de filmar o espetáculo. O estojo da filmadora acabou sendo o recipiente usado para recolher os objetos” (Florianópolis, 31/03/2004).

Como até então não tínhamos encontrado recipiente que tivesse a aparência desejada, poucos minutos antes da apresentação descobrimos o estojo da filmadora, que acabou servindo para aquele momento, para que os pertences dos performers fossem recolhidos em cena.

“Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez” (Salles, 2001). Para Cecília Almeida Salles o olhar do artista transforma tudo para seu interesse. Seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico. Existem também muitos casos em que a relação erro/acaso é estabelecida. Tentativas que, a princípio, se mostram frustradas, mas que geram descobertas bem-vindas à obra em construção.

Na situação mencionada no exemplo seguinte notamos o quanto seria problemática a ausência de um dos integrantes. A idéia de substituí-lo permitiu que outra forma de interpretação fosse experimentada. Como os textos do participante ausente não estavam à nossa disposição, isto levou-nos a pesquisar outros textos e ampliar o contexto de Santa Catarina para o do Brasil.

²⁵ O termo “acaso” também é enfatizado por Moacyr Góes, diretor do espetáculo teatral *Bispo Jesus do Rosário: a via sacra dos contrários*, em um livro que descreve o processo de montagem. Ele explica que “a criação não é um processo objetivo, é subjetivo e determinado por uma coisa chamada ‘acaso’. O processo criativo está sujeito a tantas transformações quanto a gente desejar” (apud Noronha e Faissal, 2000).

(13) Remontagem de *Entre nós, em banho-maria*: “Primeiro estávamos esperando o Zé. Ele não apareceu e nós nos convencemos de que ele não estaria mesmo em condições de participar desse trabalho, devido à proximidade da data de sua qualificação. Então a Adriana teve a idéia de chamar o George para substituí-lo.

George é um rapaz da graduação, que faz teatro, assistira nossa última apresentação e também estaria no congresso da ABRALIC. Ele veio conversar com a gente. Todos estavam inseguros, pois não possuíam o texto nas mãos” (Florianópolis, 15/7/2004).

No ensaio da segunda versão de *Entre nós, em banho-maria*, descrito abaixo, estávamos no local onde seria apresentada a performance e naquele momento faríamos o primeiro ensaio lá.

(14) “Quando vi aquele quadro negro com giz, imaginei o George utilizando-o na hora de falar aquelas frases. Acho que todos pensaram a mesma coisa. Nem sei quem manifestou a idéia primeiro. Mas o quadro foi incorporado à performance” (Porto Alegre, 19/7/2004).

As “frases” a que nos referimos eram as que diziam respeito à morte de Vladimir Herzog – ver pg. 93) – as quais o performer falaria fingindo ser um professor dando aula.

Na segunda parte de *Objetos transnacionales*, exibiríamos objetos chamativos sempre que anunciássemos os poetas que falaríamos. Resquício da idéia de “performance-instalação”. Eu queria levar para isso algum sapato fora do comum, mas ainda não encontrara tal modelo. Por acaso descobri um guarda-chuva – ver exemplo abaixo:

(15) Ensaio de *Objetos transnacionales*: “Como eu havia estado, nesse meio tempo, em Porto Alegre, descobri um pequeno guarda-chuva amarelo e azul, cheio de purpurina, que eu havia usado em uma apresentação de balé. Achei que ficaria bonito como objeto na performance. Então decidi que esse guarda-chuva substituiria, por enquanto, o suposto sapato” (Florianópolis, 24/9/2004).

No ensaio para a festa *Che vive!* tivemos que dar uma nova concepção ao trabalho devido ao número reduzido de participantes. Surgiu também um exemplo de quando um erro nos leva a encontrar novas soluções.

(16) “Às 16 horas estávamos apenas eu e a Alai. Quase desistimos da apresentação. Mais tarde chegou a Adriana. Só podíamos contar com nós três, mais a Beth no som. Então tiramos as outras falas do texto. A Alai e a Adriana, mantiveram suas falas. Eu peguei as da Lu, que eram referentes à receita. Como era uma receita, não teria problema eu pegar um papel e lê-lo em cena. Das outras partes eu lembrava mais ou menos e improvisava” (Florianópolis, 8/10/2004).

(...) “Quando fomos para a APUFSC²⁶ (a apresentação seria sob uma tenda, ao lado do prédio da APUFSC, durante a festa), demos uma repassada no texto. Teve um momento em que eu e a Adriana falamos nossos textos ao mesmo tempo, acidentalmente. Ela, o poema de Camões. Eu, parte da receita de musse.

A idéia que surgiu foi de falarmos nossos textos juntas. Toda vez que ela fazia uma pausa, entre um verso e outro, eu entraria com a receita. Testamos e ficou interessante. Não teria problema se em algum momento uma fala se sobrepusesse à outra” (Florianópolis, 8/10/2004).

Observando a criação do Corpo de Letra, constatamos a hipótese de Cecília Almeida Salles em seu livro *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2001). Ela afirma que não há linearidade na construção da obra, e sim “uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testes, soluções, encontros e desencontros”, que se inter-relacionam. Essa autora ainda aponta o fato de o artista ser o primeiro receptor da obra. Ele faz uma leitura crítica do que realizou e decide o que e como deve ser modificado, conforme seus próprios critérios. No caso do Corpo de Letra, os primeiros leitores são os integrantes do grupo. Cada ensaio é debatido antes, durante e depois de cada seqüência. As opiniões se cruzam e acordos são constantemente fechados para cada solução.

Abaixo temos uma descrição de um desses momentos de autocrítica, ocorrido após o ensaio de *Objetos transnacionales*, em que a seqüência havia sido passada na íntegra. Estávamos preocupados com a “costura” entre os textos e com o tempo de apresentação.

(17) “Nossa preocupação era que ainda não tínhamos achado uma transição boa entre a primeira e a segunda parte. Pensamos também que o trabalho estava muito longo, que deveria ser enxugado. Como não teríamos o que tirar da primeira parte, achamos que deveríamos cortar, da segunda, os poemas em português, dando prioridade para os que fossem em espanhol, já que a ocasião era um congresso de hispanistas” (Florianópolis, 8/10/2004).

Ainda falando sobre o ensaio de *Objetos transnacionales*, trago descrito um dos experimentos que fizemos e sua proposta de solução.

(18) “A Alai levava um CD no qual um homem falava aquele poema que ela canta (César Vallejo). A versão em CD trazia no fundo uma musiquinha de estilo parisiense.

Durante a musiquinha nós passávamos um pelo outro girando. Ficava bonito para quem via de fora. Só que a musiquinha atrapalhava a

²⁶ Associação dos Professores da UFSC.

melodia da Alai, quando ela começava a cantar. A Beth se propôs, então, a tentar filtrar a música do CD, deixando só a voz do homem. A música ficaria para ser tocada só no começo - antes de ser cantada nossa versão do poema” (Florianópolis, 8/10/2004).

Assim, o artista faz modificações em sua obra quantas vezes achar necessário. Em caso de criação coletiva, as decisões são tomadas em grupo, após trocas de opiniões. Cecília Salles (2001) aponta para a presença do diretor, do ensaiador ou do coreógrafo nas artes coletivas como o primeiro espectador, que faz essas leituras críticas. Em se tratando do Corpo de Letra, não há uma figura definida de diretor ou ensaiador. É o próprio grupo quem se auto-avalia. Às vezes um ou mais integrantes se encontra em uma posição privilegiada, que lhe dá mais condições do que os demais de obter uma visão do todo da obra. Outras vezes a autocrítica se dá de forma intuitiva. Sem a interação a obra não se concretiza.

O grupo possui vida própria. Cada um de nós é parte dele, mas não é indispensável para sua existência. O grupo possui ainda um caráter aberto e rotativo por causa da dinâmica universitária. Os estudantes tendem a abandonar o grupo depois que se formam, por causa de seus compromissos profissionais. Eventualmente novos alunos podem vir a fazer parte do Corpo de Letra²⁷. Juntos formamos um corpo, que, para existir, não depende do indivíduo, mas sim da soma. O contrário não ocorreria no caso de um trabalho coletivo em que há um diretor definido. Sem este a obra não se realizaria. Se o diretor, enquanto indivíduo, se ausenta, o grupo continua existindo com outras características, isto é, se modifica, ou deixa de existir.

Salles (2001) explica ainda que o artista não está sozinho no ato da criação. Há fatores externos que interferem no produto final. Muitas vezes o artista se vê limitado pelas regras do mercado, tendo que satisfazer o gosto de determinado público. O Corpo de Letra, que exerce suas atividades sem fins lucrativos, não sofre a pressão do mercado. No entanto há outros fatores. O primeiro deles é a natureza e o tema do evento para o qual somos convidados a fazer uma apresentação. Normalmente os eventos são do meio universitário, onde circulamos. O tema do evento é o principal estímulo de uma nova performance. *Entre nós, em banho-maria* foi criada para o evento *Vozes do golpe*, que discutia os quarenta anos do golpe militar. A performance, então, seguiu esse tema. *Objetos transnacionales* foi criado para um congresso de hispanistas. Daí a idéia de falarmos da perseguição política na

²⁷ O Corpo de Letra possui um núcleo rígido formado por Alai Diniz, José Ernesto de Vargas e Luizete Barros, que são professores efetivos da UFSC. Mesmo assim as decisões necessárias são tomadas democraticamente em reuniões.

América Latina e acrescentarmos textos em espanhol, dando destaque a escritores hispânicos.

Outro fator externo é o tempo. O prazo para a apresentação do trabalho também influi no produto. Nem todas as idéias são postas em prática devido ao tempo necessário para executá-las, pois requerem uma preparação fora dos horários dos ensaios. O número de ensaios também é limitado pela carga horária dos participantes que ainda se dividem com outras atividades acadêmicas²⁸. Também não há quase recurso financeiro. Normalmente obtemos ajuda de custo, mas raramente um financiamento para figurinos ou cenografias. O que é usado em cena são materiais já existentes no NELOOL, pertencentes aos integrantes, ou emprestados. Tudo é reaproveitado e esse fato acaba interferindo na plasticidade das cenas.

Outra questão é a técnica. Cada integrante possui uma história de vida e com ela algumas técnicas artísticas adquiridas em outras vivências. Eventualmente alguém possui habilidade em teatro, dança, música, artes plásticas ou qualquer outra atividade. Esses conhecimentos podem ajudar o grupo, mas não há um treinamento que todos tenham feito com a mesma intensidade ao longo da vida. O que um sabe fazer bem, nem sempre o outro sabe. Temos que jogar com essa heterogeneidade e com as limitações técnicas quanto ao conjunto. Portanto, a cada trabalho temos que avaliar o que é possível de se fazer com determinado tema, prazo, quantidade de recursos e capacidade técnica. E daí partir para a criação, pois, conforme C. Salles (2001), “as delimitações são como as margens de um rio pelo qual o indivíduo se aventura”. A liberdade absoluta é desvinculada de uma intenção e, portanto, não levaria à ação.

Viola Spolin (1963) reconhece um grupo de teatro amador pela dificuldade técnico-mecânica e pela pouca oportunidade de se criar um repertório, de subir com maior frequência ao palco, de desenvolver um amadurecimento. O grupo Corpo de Letra, pelo tempo de existência já adquiriu certo amadurecimento com a atividade e na relação entre seus integrantes. Possui características de teatro amador devido às dificuldades já mencionadas, que, na verdade tornam o desafio ainda maior e estimulam a criatividade, além de raramente ser remunerado. A prática é de teatro amador. No entanto está relacionado às atividades profissionais dos integrantes do grupo, fazendo parte de trabalhos de pesquisa, oferecendo mini-curso e servindo como ferramenta de ensino de língua e literatura. Possui um compromisso com a comunidade acadêmica. Portanto o Corpo de

²⁸ Normalmente as atividades do Corpo de Letra são interrompidas nos períodos de férias ou de greves.

Letra se situa na fronteira entre o profissionalismo e o amadorismo. Híbrido, como a performance.

O fim do prazo representa para o Corpo de Letra o momento de se ver a obra supostamente acabada, pois, como já fora discutido aqui, as modificações vêm sendo feitas até o momento da apresentação. As idéias podem ser reaproveitadas nas próximas performances. Sem um prazo, nunca saberíamos o momento certo de parar, de considerar a obra pronta.

Para Richard Schechner (2003) a performance é resultado de inúmeros comportamentos reiterados. Baseada nessa teoria, Diana Taylor, acrescenta à idéia de performance a questão da memória. Para ela, a reiteração da lembrança de um trauma gera comportamentos e experiências involuntárias em determinado indivíduo ou grupo. Já a seleção desses registros de memória podem originar uma experiência performática, isto é, extrair da experiência traumática atos voluntários. Portanto, o conjunto de performances do Corpo de Letra, aqui mencionadas, constitui-se de reiteraões umas das outras. Esse fio condutor é composto pelos registros desses comportamentos em nossas memórias, individual e coletiva. Os anos da ditadura militar deixaram marcas físicas e psicológicas em quem os viveu, de forma mais ou menos intensa. O que fazer com essas marcas no momento presente, em que aparentemente não há mais perseguição política e tudo parece ter voltado à normalidade? Pode-se esquecer o que passou, canalizar as preocupações para os problemas atuais, econômicos e sociais, ou para as atividades cotidianas? É possível abafar o sofrimento passado e continuar vivendo como se nada daquilo tivesse acontecido? A performance parece ser uma alternativa de libertar o trauma sufocado e levantar novos questionamentos sobre o que foi vivido e seu reflexo nos dias atuais.

Essas considerações desenvolvidas até aqui constituem o início de uma investigação mais ampla e mais aprofundada rumo ao conhecimento do fazer performático. O que já se pode observar nesta breve reflexão é que a construção da performance do grupo Corpo de Letra se dá basicamente através dos registros de nossas memórias, provocadas pelo desafio que o evento e os temas nos propõem. Esses registros normalmente vêm à tona através das associações que criamos durante as leituras dos textos que selecionamos, inseridos na performance como *textos móveis*. Trata-se da combinação de fragmentos de memórias e de textos. Essas combinações se formam devido às discussões em grupo, nas quais se fazem escolhas e renúncias. Daí vão surgindo constantes transformações que não cessam após a apresentação, pois uma performance pode gerar

outra. O que o espectador vê são estágios desse permanente processo de modificação. A performance é instantânea, direta, efêmera. Mas existe por trás dela um processo mental que não é instantâneo e que de forma latente vem se desenvolvendo muito antes de sua concretização. E continua nesse desenvolvimento mesmo depois que a performance acontece, podendo ou não se manifestar de novo fisicamente, isto é, como uma outra nova performance.

A performance também está sujeita à presença de objetos, ao ambiente, ao acaso, ao prazo e às limitações técnica e financeira. Tudo isso sendo lapidado através de nossa autocrítica. A performance, como toda obra de arte, é um desafio.

2 *As filhas da Maricota*

A performance *Das raízes ao corpo: uma performance periférica/poética*¹ consiste num trabalho com formas animadas, réplicas da Maricota, personagem feminina extraída de um folguedo do folclore do litoral catarinense, chamado Boi-de-Mamão². Este possui inúmeras personagens denominadas figuras, sendo que muitas delas apresentam-se em cenas isoladas, que não interferem em sua narrativa, mas tornaram-se indispensáveis nas apresentações, devido à tradição. A Maricota é uma delas.

Já que estamos falando de performance com bonecos, é importante trazer a definição de boneco. Ana Maria Amaral (1996) o define como “um objeto que, representando a figura humana ou animal, é dramaticamente animado diante de um público”. É uma entre tantas manifestações possíveis de forma animada, elemento central do Teatro de Animação. Amaral (1997) também define Teatro de Animação: é aquele que trata do inanimado e por isso também poderia ser chamado de “teatro do inanimado”. É um teatro em que o foco de atenção é dirigido para um objeto inanimado e não para o ser vivo/ator, sendo que *objeto* é toda e qualquer matéria inerte. Em cena representa o ser humano, idéias abstratas, conceitos. E “inanimado é tudo que convive com o ser humano, mas é destituído de volição e de movimento racional. Ao receber energia do ator, através de movimentos, cria-se na memória ilusão de vida e, aparentemente, passa-se a ter a impressão de ter adquirido vontade própria, raciocínio”. Beltrame (1995) explica que o sentido de animado aqui se refere a vida, ou, mais precisamente a *anima*, alma. É “o objeto a quem se lhe empresta a alma para possuir vida”. O objeto “deixa de ser matéria inanimada para atuar e agir”.

¹ Essa performance fora criada para o V encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, da Universidade de Nova York, sediado em Belo Horizonte, que tinha como principal tema *raízes*. A primeira idéia foi criar figuras femininas baseadas na Maricota do Boi-de-Mamão, tendo esta como “raiz”, como origem de todas as demais. *Das raízes ao corpo...* foi renomeado *As filhas da Maricota* e reapresentado na UFSC no I Fórum dos Direitos Estudantis, em 3 de maio, e no dia 1º de julho, em Itajaí, na feira do livro. O grupo reapresentou *As filhas da Maricota* em 14 de setembro de 2005, na Semana de Pesquisa e Extensão (SEPEX) da UFSC.

² O folguedo tradicional possui uma narrativa que conta a morte e a ressurreição de um boi, em forma de teatro de bonecos. Existem diferentes grupos de Boi-de-Mamão, cada qual com suas variações, mas eles nunca fogem a esse enredo. Os textos são na maioria cantados e improvisados e se perpetuam oralmente, podendo ser constantemente modificados, diferenciando-se não só de grupo para grupo, mas também dentro do próprio grupo, de uma apresentação para outra. Segundo Beltrame (*Teatro de bonecos no Boi-de-mamão, Festa e drama dos homens no litoral de Santa Catarina*, 1995), o texto do Boi-de-Mamão é, ao mesmo tempo, misto, narrativo, e dramático. Este autor esclarece que as diferenças existentes não chegam a alterar substancialmente a narrativa, mantendo-se os personagens.

Uma outra característica do Boi-de-mamão é que nele os bonecos não falam. A história é contada por cantorias de um coro. A este também cabe apresentar as personagens. Há um narrador que tradicionalmente é conhecido por Chamador, que é quem organiza a brincadeira³. Os bonecos, nesse folguedo, apenas agem, não foram feitos para falar. Essa foi uma das dificuldades do Corpo de Letra, pois este resolveu dar voz às suas bonecas, dispensando, assim, um coro ou narrador. Isso gerou problemas na audição. Por outro lado, as “Maricotas” do Corpo de Letra, ganharam novas identidades.

A proposta dessa performance era uma apropriação transcultural de um dos elementos do Boi-de-Mamão e não uma reprodução do folguedo tradicional. A escolha da Maricota se deu por ser uma das raras personagens femininas⁴, na maioria das vezes a única, dentro do folguedo, encenado quase que exclusivamente por homens, enquanto que o Corpo de Letra é formado, em sua maioria, por mulheres. Também por ser uma das personagens que mais se destacam, por seu tamanho e por sua dança envolvente.

No trabalho de Corpo de Letra, a figura da Maricota, alta e de longos braços, é desconstruída⁵ e desmembrada em diversas outras, menores, também femininas. Para isto foi feita primeiro uma oficina, depois confeccionaram-se as bonecas. Faríamos uma boneca grande, a Maricota, e várias miniaturas. Todas as demais figuras do folguedo foram suprimidas, bem como sua narrativa. Apenas a da Maricota foi aproveitada da idéia original.

O Corpo de Letra trabalha com *collage*, que no dizer de Sylvia Heller⁶ (2003) consiste em “fragmentos que se configuram como partes de certo modo autônomas, resultantes de fricções (contradições, não só de conceitos e idéias, mas também entre materiais e suportes)”. A Maricota se desapropria do folclore e passa a integrar uma *collage* de gênero, política e cotidiano.

³ Os poucos diálogos ocorrem por parte de algumas personagens representadas por atores: Vaqueiro, Mateus, Médico e, muitas vezes, também o Benzedor.

⁴ Alguns grupos de boi ainda possuem a Catirina, representada não por um boneco, mas por um homem, vestido de mulher.

⁵ Reproduzindo, aqui, a explicação de *desconstrução*, por Patrice Pavis (1999), em que “a cena contemporânea desfaz e desafia toda pretensão à construção de um sentido estável e unívoco. O espectador, acostumado a procurar sentido em tudo, não consegue, quando dos efeitos de desconstrução, reconstruir a representação sobre as ruínas de seus fragmentos ou de suas contradições”. Em *Das raízes ao corpo... ou As filhas da Maricota*, esta personagem é descontextualizada da prática do Boi-de-mamão e é inserida em outro contexto. Essa boneca, a maior delas, é desmontada em cena e seu material é usado para outros fins, isto é, ela é desconstruída. Ao final da apresentação, as bonecas menores também sofrem desconstrução. Elas são viradas para baixo, de forma que o material do qual elas foram feitas seja evidenciado. Não se trata de uma destruição, pois algo novo acaba sendo construído em termos de ação e cena.

⁶ Pesquisadora que estuda a questão *collage*/autoria no cinema de Sylvio Back.

No Boi-de-Mamão, seus atuantes passam por anos de observação e de manipulação de figuras que exijam coreografias mais simples, antes de manipular o Boi. A Maricota possui também suas peculiaridades em sua dança. E seu brincador⁷ precisa ter desenvolvido essa habilidade. Por isso a dificuldade do Corpo de Letra, pois, além de não ter tido essa preparação, por nunca ter feito parte de nenhum grupo de Boi-de-Mamão, também desenvolveu idéias novas com a figura recriada, além de sequer ter tido alguma experiência prévia com quaisquer formas animadas, nem com teatro de rua.

A Maricota do Boi-de-Mamão possui uma cena especialmente para ela. Não participa da história do Boi, mas, desde que foi introduzida na brincadeira, sua presença é indispensável. É uma aparição já esperada pelo público⁸, não importando a ordem que defina sua entrada em cena.

A dança tradicional da Maricota caracteriza-se em rodopiar, fazendo com que seus longos braços atinjam as pessoas do público. Quando ela pára de dançar, seus braços se enrolam em seu corpo. A Maricota do Corpo de Letra também possuía longos braços, mas não dançava da mesma forma. Sua saia era muito mais longa e mais rodada do que a tradicional⁹. Fora feita para esconder atuantes e outras bonecas sob ela, no começo da apresentação, para depois “dar à luz”, como uma metáfora para a idéia de ela ter originado a criação das demais bonecas femininas na performance. Nesse momento as “Maricotas” eram apresentadas ao público, enquanto se cantava e dançava a canção tradicional da Maricota¹⁰. Por essa razão, a manipuladora da boneca maior deveria estar sobre um grande carretel, que lhe servia de base. Assim, a Maricota do Corpo de Letra não poderia dançar livremente nem rodopiar como no Boi-de-Mamão. Já as miniaturas, mais leves e fáceis de manipular, podiam dançar e rodopiar, porém, não escondiam o manipulador. Seus longos braços podiam atingir algumas pessoas do público, mas não tantas como a Maricota tradicional¹¹.

⁷ *Brincador* é uma denominação dada a cada pessoa que encena o Boi-de-Mamão.

⁸ Segundo depoimento colhido em 1992 por Beltrame (1995), “Boi sem Maricota não é Boi”.

⁹ A Maricota do Boi-de-Mamão usa roupas de chitão. Sua saia é ampla para esvoaçar enquanto rodopia. Representa uma mulher vaidosa, por isso usa bolsa, brincos, colares e pulseiras (Beltrame, 1995).

¹⁰ Para esse momento o Corpo de Letra escolheu a versão cantada pelo grupo de Boi-de-Mamão do Sambaqui. Em Florianópolis, hoje em dia, praticamente cada bairro tem um grupo de Boi. Sambaqui é um desses bairros.

¹¹ Caroline Burt (1994), apud Beltrame (1995), observa que o boneco não precisa de um chão real debaixo de seus pés para parecer que está de pé sobre o solo. O público aceita a idéia de espaço físico criada pelo boneco. Por isso a Maricota do Corpo de Letra é manipulada sobre um carretel, que fica coberto por sua longa saia. E as miniaturas são seguradas no ar pelas mãos de seus manipuladores. O espectador pode imaginar o chão abaixo das barras de suas saias, já que elas não possuem pés; também pode imaginar que

Os bonecos do Boi-de-Mamão são do tipo chamado “boneco-máscara”, que cobre quase todo o corpo do bonequeiro ao ser manipulado (Beltrame, 1995). Assim também é a Maricota grande do Corpo de Letra. O boneco-máscara possui dois sistemas de manipulação: o *sistema arcabouço*, que o manipulador veste encaixando a estrutura em seus ombros; e o *sistema de cruz*, do tipo porta-estandarte no qual o dançador segura uma haste e manipula o boneco (Romão e Andrade, *Improvisação e composição da partitura do ator-dançarino: matrizes corporais na dança dramática do Boi-de-mamão*). Primeiramente, a Maricota grande do Corpo de Letra possuía o *sistema arcabouço*. Sua armação era presa nos ombros e na cintura do bonequeiro. Isto causava uma desestabilização, pois dificultava o equilíbrio do manipulador. A boneca ficava muito pesada e dificultava o deslocamento, saindo sempre do eixo¹². Apesar das mãos do bonequeiro ficarem livres, elas não tinham como ser usadas para controlar a boneca, quando necessário. Então mudamos para o *sistema de cruz*. Por esse sistema, o manipulador possui uma liberdade maior de movimento do tronco, sua energia é mais bem distribuída em seu corpo, encontrando um equilíbrio melhor entre as pernas, o tronco e os braços e ganhando um ritmo mais dinâmico no diálogo entre os membros superiores e inferiores de seu corpo (Romão e Andrade, *op. cit.*). Assim, qualquer um poderia manipular a boneca, sem que fosse necessário ajustar a armação para determinado corpo. Era mais fácil achar o ponto de equilíbrio do conjunto boneco/bonequeiro e as mãos humanas poderiam manter o controle do corpo da boneca, inclinando-o ou não, de acordo com a vontade do manipulador, confirmando o que dizem Samuel Romão e Milton Andrade, segundo os quais a mudança estrutural do tronco do boneco influencia radicalmente a dinâmica das ações. A mudança das ações de manipulação transforma também os passos da personagem. No caso do Corpo de Letra, no entanto, o sistema de cruz facilitou os movimentos, mas não sanou totalmente as dificuldades da manipulação. O fato de ter de ficar sobre um pedestal impede a boneca de sair do lugar. Além do mais, sua estrutura ainda não está totalmente firme. Os ombros e a cabeça continuam instáveis. Portanto, ainda estamos buscando melhoras na boneca, além da necessidade que todo boneco tem de ser constantemente restaurado.

elas estão voando ou que a parte de baixo dos corpos dos bonequeiros, principalmente as pernas, são extensões de seus corpos.

¹² Eu própria vivenciei manipular nossa Maricota, ainda pelo sistema arcabouço, durante a gravação do vídeo que registrava o processo de criação da performance. No meu caso, o corpo da boneca tendia a se inclinar, sem que se pudesse usar as mãos para corrigi-la.

As demais bonecas do Corpo de Letra, por serem miniaturas, não cobrem os bonequeiros. Por essa razão, elas deixam de ser bonecos-máscara e tornam-se bonecos de vara, manipulados por uma das mãos. Cada atuante a segura por uma haste que cobre apenas um dos braços. A boneca é manipulada à frente do corpo do artista, que não se esconde do espectador.

O Corpo de Letra também faz com que suas bonecas contracenem com atores. Não as usa, necessariamente, para substituir o ator em cena, mas para estar junto com ele. Não há nenhum ilusionismo que disfarce o manipulador¹³. Ele aparece, segurando a boneca à sua frente, vestindo uma saia que combine com o figurino das “Maricotas”, dando harmonia à cena, sem se omitir totalmente. Às vezes ele fala por detrás da Maricota, dando-lhe vida. Outras vezes deixa seu rosto aparecer e se dirige ao público, criando um efeito de distanciamento.

Vimos que tanto no Boi-de-Mamão como em *Das raízes ao corpo...* ou *As filhas da Maricota* encontramos bonecos contracenando com atores. Essa prática no teatro de bonecos se deu historicamente quando, passando a ocupar o palco italiano, abandonando os biombos, o manipulador deixou de ficar necessariamente escondido, podendo fazer parte da cena, desde que não chamasse mais atenção do que o boneco (Beltrame, 1995). Atuar com bonecos no espaço da rua, sem recurso de iluminação nem coxias, torna a atividade ainda mais difícil, o que exigiu do Corpo de Letra, não habituado a essa modalidade, um treinamento diferente dos anteriores¹⁴. No entanto explorou-se em alguns momentos a quebra da ilusão de vida, quando, durante a representação com o boneco, o manipulador, de repente, se dirige diretamente ao espectador, ou vira a boneca para o lado de seu rosto, como se falasse para ela, evidenciando, com essas atitudes, a idéia do duplo. Como se a Maricota, figura folclórica, elemento da cultura local, fosse vista como um reflexo do ser humano da região onde ela existe e também do migrante (como o caso da maioria dos integrantes do Corpo de Letra) que a incorporou.

Hoje em dia é grande a tendência, em teatro de bonecos, de mostrar o manipulador em cena. Por muito tempo as técnicas de manipulação eram mantidas em segredo entre os profissionais, cujo trabalho se assemelhava ao dos mágicos (Beltrame, 1995). No entanto é justamente a relação de parceria entre boneco e manipulador o que pode fazer um

¹³ Com exceção da boneca maior que, obrigatoriamente, cobre a bonequeira totalmente. Mesmo assim, ela é mais tarde desmontada em cena.

¹⁴ Amaral (1996), falando sobre manipulação de formas animadas, diz que para tal é preciso muita concentração, sem a qual nada se obtém, e que os movimentos devem ser repetidos e testados quantas vezes for necessário, até que se encontre o modo desejado.

espetáculo de bonecos interessante. O importante é fazer com que as atenções do espectador estejam constantemente voltadas para o boneco e não para o manipulador. Isso só se consegue se a habilidade de manipulação for boa. Beltrame (1995), em sua dissertação sobre o teatro de bonecos no Boi-de-Mamão, explica que a expressividade do boneco não está apenas contida na sua forma, mas principalmente na qualidade da manipulação. Esse foi o grande desafio do Corpo de Letra, acostumado a interpretar com o olhar fixo no espectador ou no atuante com quem contracenava, tendo que se adaptar à presença do boneco. Esse fato pode ser explicado de acordo com Amaral (1997), que distingue personagem representada pelo “ator-vivo” e “personagem boneco”. O ator é visto. Já enquanto ator-manipulador, a sua imagem não é vista. Ou, quando é vista, sua imagem deve ser neutra, nunca a imagem do personagem propriamente. E assim como se distingue o boneco e o ator, também há uma distinção entre ator e manipulador. No teatro o ator cria o personagem, cria a imagem de seu personagem. No teatro de bonecos, a imagem do personagem já vem pronta e o ator manipulador fica neutralizado pelo boneco, não tem a presença do personagem. O ator-manipulador está e não está em cena; é o ego do personagem, mas não sua imagem (Amaral, 1996). Kleist (apud Moretti, 2003) acredita que os movimentos do corpo humano são limitados demais e que, tendo que estar controlando a consciência eternamente, foge ao belo, que a obra de arte necessita. Mas para o Corpo de Letra, a impressão que se tinha inicialmente era que o boneco possuía muitas limitações em relação ao corpo humano.

Segundo Beltrame (1995) não há uma fórmula ou uma técnica específica para a manipulação de bonecos. O bonequeiro principiante precisa vivenciar a prática com o boneco. O tipo de manipulação e o material dependem muito das características do boneco e dos objetivos para os quais foi feito. Os bonecos do Boi-de-Mamão foram feitos para dançar e provocar o público com sua presença. A Maricota tem de ser alta e rodopiar, fazendo girar seus braços, tocando nos espectadores ou abraçando o próprio corpo. O Corpo de Letra confeccionou suas bonecas, tanto a maior como as miniaturas, seguindo o modelo da Maricota. No entanto, modificou sua dança e deu-lhes fala e outras ações. Os integrantes do grupo tiveram que se adaptar às condições do boneco. Essa atitude do Corpo de Letra foi inversa à maioria dos grupos de teatro de bonecos, que os cria de acordo com o texto que foi a eles destinado.

As bonecas do Corpo de Letra, por sua vez, foram confeccionadas pelo próprio grupo, baseando-se nas técnicas usadas pelos grupos de Boi, e sob a orientação da

professora Maria de Fátima Moretti. As cabeças foram modeladas individualmente por cada integrante. Cada um trabalhou naquela que iria usar. Já as pinturas dos rostos delas foram feitas por quatro integrantes, que se ocuparam de suas próprias, mais das dos outros integrantes, que não estavam presentes no momento. As roupas foram criadas em conjunto, de acordo com o material disponível. Assim foram surgindo as personagens. Portanto, as bonecas foram concebidas todas em grupo. Apenas a modelagem de cada cabeça foi mérito exclusivo de seu próprio manipulador. Já a seleção dos textos não foi totalmente fruto de improvisação¹⁵. Os textos eram selecionados, paralelamente à confecção das bonecas, por associações, sob os temas raízes, Maricota e mulher. Alguns textos também foram escritos por integrantes do grupo. As relações entre os textos e as bonecas, aí sim, foram frutos dos trabalhos de improvisação. Não foram usados os componentes básicos para uma obra clássica (princípio, meio e fim).

Para Beltrame (1995) esse tipo de concepção “desconsidera as tendências mais contemporâneas” em que “a encenação está apoiada num conjunto de ações, fazendo com que a palavra, ou verbo a que se refere o autor, fique num segundo plano ou completamente suprimido”¹⁶. Eu vejo que no teatro de bonecos, diferente do teatro de ator, o texto pode servir como desafio na criação de um novo tipo de boneco. Se o boneco for construído antes da seleção do texto, a tendência pode ser que ele seja feito do mesmo modo que os bonecos anteriores. O texto pode colaborar na inovação do boneco. Não foi o caso do Corpo de Letra, que pretendeu se basear na Maricota, antes de se preocupar em como seria sua adaptação aos textos. Sua inovação não foi nos bonecos, e sim em utilizar uma figura folclórica feminina em outro contexto, que não o tradicional.

O teatro de bonecos pode dispensar a fala, em prol da ação. Quando a voz existe, esta normalmente se dá através de um terceiro elemento. Alguém, que nem sempre o manipulador, fala ou canta fora da cena. Essa voz, bem como qualquer outro efeito sonoro, pode ser mediatizada. No Boi-de-Mamão o coro é que compensa a ausência de fala nos bonecos, narrando toda a ação. Os diálogos só ocorrem entre Mateus, Vaqueiro, Médico e

¹⁵ Com exceção do diálogo de “Florabela Espanta”, espantalho que espanta e come passarinhos. Foi fruto de uma improvisação em uma oficina de bonecos, na qual foi criada a personagem. Posteriormente, a criadora redigiu o diálogo, que mais tarde foi enxugado pelo grupo e adequado à performance.

¹⁶ Um dos principais defensores dessa tendência é Antonin Artaud. Ele diz que a cultura ocidental, baseada no pensamento lógico, articulado e racional, prejudicou o teatro, relegando para segundo plano os aspectos não verbais. Para ele a linguagem do teatro deve satisfazer antes de tudo os sentidos corporais. A palavra deve ser proferida de modo que se valorize seu aspecto físico, isto é, a entonação, a musicalidade, a respiração, desprezando-se o sentido. Sua proposta de espetáculo é apresentar peças que não fossem previamente escritas (*O teatro e seu duplo*, 1964). Artaud desenvolveu seu teatro influenciado pelas idéias do futurismo italiano.

Benzedor, que são representados por atores. Já o Corpo de Letra não contava com aparelhagem de som nem com coro, por isso precisava de maior projeção da voz do bonequeiro, pois era ele próprio quem emprestava a voz para suas bonecas, que, essas sim, possuíam fala.

Assim como a dramaturgia do teatro de bonecos raramente deixa registros, por se criar a partir de improvisações (Amaral, 1996), o Corpo de Letra, antes de possuir um diário de campo, também não deixava registro suficiente para que outro grupo, ou o mesmo, depois de muito tempo, pudesse reproduzir seus espetáculos, pois trabalha sua improvisação, baseando-se em fragmentos de textos selecionados e combinados entre si e entre ações e músicas. Acontece o que descreve Ingrid Dormien Koudela (1984), falando sobre teatro improvisacional, criação coletiva. Muitas vezes o texto é apenas pretexto ou ponto de partida e o material da encenação é extraído do processo de pesquisa. No Corpo de Letra isso acontece sempre.

Moretti (2003) afirma que, “quando se escreve para bonecos, é preciso que eles estejam já inseridos na fábula. Cada um com seu papel definido sem poder ter tantos papéis como os atores, que podem interpretar muitos personagens e para isso precisam simular”. O boneco é ele mesmo, não pode interpretar outros papéis, não sabe fingir. Não é o que se observa em *As filhas da Maricota*. Nesse trabalho as bonecas tiveram mais de um papel. O que se mostrou foi um conjunto de representações que se constroem a partir da idéia da Maricota e vão tomando forma fragmentariamente a cada novo texto da performance. No início todas representam a Maricota. Todos os integrantes cantam e dançam, com as bonecas, sua canção do Boi-de-mamão. Em seguida a boneca maior passa a representar “Florbela Espanta” (personagem criada pelo grupo), espantalho que gosta de comer passarinhos. Depois ela é desconstruída para que uma das atuantes use a parte de cima de seu corpo como figurino, ao ilustrar o poema *Hago girar mis brazos*, de Pablo Neruda.

É importante lembrar que a Maricota, no Boi-de-mamão, não possui diálogo verbal entre ela e outros bonecos ou dançadores. Sua função é surgir, quando a música anuncia sua entrada, e dançar girando, enquanto seus longos braços, feitos de espuma e tecido, se erguem e batem na platéia. As “Maricotas” do Corpo de Letra, por sua vez, passaram a ter diálogo e histórias, como a da esposa que gosta de surrar o marido, que, por sua vez, sente prazer em ser surrado; como a das mulheres de uma mesma família, representadas em um retrato; de uma freira assassinada no campo; das manifestantes políticas. Elas possuíam também caracterizações distintas, sugerindo mulheres de

diferentes histórias de vida: a prostituta, a viúva (que depois representou a freira), a fada, a índia, a noiva negra, a menina malcriada. Elas não representavam sempre as mesmas personagens até o fim. Ao serem confeccionadas, tínhamos idéia de que função elas viriam a ter, mas tudo foi criado mais tarde, durante os ensaios¹⁷. A performance propõe uma pluralização da Maricota original. Isso tudo mostra que nem sempre o boneco precisa representar constantemente o mesmo papel, do começo ao fim, e ser construído com função determinada.

A vantagem da cena com bonecos é que eles podem realizar coisas que um ser humano jamais realizaria¹⁸. Pode se contorcer, voar, desmembrar-se, separar a cabeça do corpo e continuar falando, ser desproporcional, etc. Um texto falado por um boneco pode suscitar leituras mais subjetivas e diferentes das que geraria se fosse falado por um ser humano. Os leitores de *Das raízes ao corpo... e/ou As filhas da Maricota* podem associar os textos da performance, de alguma forma, à Maricota. Se forem conhecedores da brincadeira do Boi-de-Mamão, podem fazer associações entre a performance e o folguedo. Isso não aconteceria sem a presença das bonecas na apresentação.

O que torna um trabalho com bonecos mais interessante é que ele deve possuir características humanas e ao mesmo tempo não humanas. Precisa assumir alguma ação humana, para que seja convincente, haja identificação. Porém essas ações não podem ser reproduzidas de forma realista, fazendo o que um ator poderia fazer (Beltrame, 1995). As expressões têm de ser próprias do boneco. Nós, humanos, jamais poderíamos nos transformar em uma Maricota e representá-la.

Há um momento em que o Corpo de Letra brinca com essa fusão entre boneco e bonequeiro, boneco e humano. Quando a Maricota maior começa a ser desconstruída, sua enorme blusa, na qual estão fixos seus longos braços, é vestida por uma das integrantes do grupo. A atuante adquire uma aparência estranha, meio boneco, meio gente, com tronco e

¹⁷ A própria Maricota do Boi-de-Mamão varia de grupo para grupo, não sendo em todos a mesma personagem. Em alguns, é conhecida como a moça feia que quer ser “miss”; em outros, uma moça que quer arranjar um marido; em outros é avó. Em algumas manifestações da Ilha de Santa Catarina aparece recentemente a figura de Valdemar, que seria o noivo da Maricota. Existem, ainda, diversos tamanhos e tipos de Maricota, variando de grupo para grupo. Uns mudam seus vestidos, outros mudam o material de confecção, umas são louras e outras são negras (S. Romão e M. Andrade, op. cit.).

¹⁸ Isto lembra o manifesto da “supermarionete”, desenvolvido por Craig (1905). Este sugeria a substituição do ator por uma marionete, pois só ele seria capaz de produzir todos os movimentos da forma que se desejasse, sem o realismo de um corpo humano, e controlado à distância. Sua intenção não era realmente abolir o ator, mas a de mostrar a vida pela ausência da vida. Com isso criou a metáfora da “supermarionete”, que seria a imagem ideal do ator, capaz de controlar seu corpo de tal forma que não fosse afetado pelo seu ego. O ator perfeito deveria se fazer desaparecer, ou se fazer fundir em alguma coisa fora de sua pessoa. Por isso a associação com a forma animada.

braços enormes, cabeça pequena e pernas curtas. Ela começa a se movimentar ora lentamente ora de forma violenta, girando os longos braços, em diferentes sentidos e direções, enquanto outra voz, fora da cena, profere o poema *Hago girar mis brazos*, de Pablo Neruda. Podemos dizer que já não se trata mais de um boneco, mas de um figurino. Mas esse figurino não tem a função de caracterizar um personagem, mas sim dar novas dimensões para os movimentos corporais da artista. Esse momento da performance lembra os experimentos futuristas e também os da Bauhaus (principalmente os de Oscar Schlemmer), que criavam figurinos que modificassem a figura humana, limitando e precisando os movimentos, obrigando os atores ou bailarinos a obter novas e inusitadas posturas. Os futuristas acreditaram serem eles os que conseguiram colocar em prática as idéias de Craig (sobre a *supermarionete*), devido à mecanização dos movimentos do corpo humano, fugindo do realismo.

O folguedo tradicional catarinense introduz elementos lúdicos expressos nas brincadeiras das figuras, envolvendo pessoas da platéia. Beltrame (1995) nos dá alguns exemplos: “quando o Macaco ou a Onça abraça um espectador e começa a dançar; o Urubu pinica alguém; ou quando a Maricota rodopia fazendo com que as pessoas se afastem para não serem atingidas por suas mãos imensas”. O Corpo de Letra procurou outras formas de integrar o público, como no momento em que as Maricotas pequenas são entregues para algumas pessoas, para que elas vivenciem a experiência de segurá-las ou, até mesmo, brincarem com elas por alguns instantes. Há também momentos em que o público reage com palmas, acompanhando o ritmo da música, e risadas da pantomima dos atuantes.

Tanto no Boi-de-Mamão como nas performances de bonecos do Corpo de Letra, o ambiente é ao ar livre ou em salões amplos, com o público em pé ou sentado no chão à volta da cena. No Corpo de Letra, no entanto, o público não chega a formar um círculo, pois a parte de trás do espaço cênico¹⁹ é delimitada por uma faixa colorida, sobre a qual são depositados os materiais usados na performance. A Maricota grande fica colocada no canto, para que os demais possam se movimentar no centro.

Ao contrário do Boi-de-Mamão, a performance do Corpo de Letra se caracteriza pela fragmentação, não havendo narrativa ou drama, ou seja, sem haver a unidade do folguedo tradicional. Assemelha-se mais à segunda parte deste, em que as diferentes

¹⁹ Entende-se por *espaço cênico* o espaço em que a cena acontece (Pavis, 1996). O círculo ou arena permite uma participação maior do público como no caso do Boi-de-Mamão. Já o palco italiano cria um ilusionismo e a participação da platéia é praticamente nula. A performance do Corpo de Letra não forma um círculo completo, pois não conta com uma integração tão intensa do público como na brincadeira de Boi, cujo roteiro já é conhecido e esperado. Mas também não pode ter um afastamento total como teria num teatro.

figuras entram em cena e, cada uma com sua dança específica, realizando sua apresentação, fazem com que a fragmentação passe a dominar a brincadeira e as cenas sejam independentes umas das outras.

Quanto à música, Beltrame (1995) explica que, na história do teatro, ela foi ganhando importância cada vez maior, passando a ser realce da tensão emocional, produzindo impressões, sugestões e climas, além de valorizar o texto e evocar uma atmosfera. No Boi-de-Mamão, cada grupo tem sua trilha musical. Essa música não objetiva dar alguma impressão naturalista. A canção da Maricota, figura introduzida mais recentemente na brincadeira, é quase a mesma em todos os grupos. No Corpo de Letra, as músicas são introduzidas de acordo com o tema a ser encenado e, algumas vezes, com o objetivo de entremear textos e cenas. Pandeiro e violino dão ritmo à nossa performance.

As duas primeiras canções de *As filhas da Maricota* ou *Das raízes ao corpo...* servem como uma apresentação do grupo. Após um exercício de respiração, a performance se inicia com os atuentes cantando “José Mané” de Maria da Inglaterra (ver pg. 120, nota 20), mas com a letra modificada. Nesse momento as bonecas estão escondidas sob a saia da Maricota. Apenas os atores estão em cena. Trata-se de uma apresentação do elenco e anúncio da performance. Os atuentes, que estavam espalhados pelo público, aproximam-se da boneca enquanto cantam. Depois as bonecas menores são retiradas de baixo da saia da boneca grande e todos cantam e dançam a canção folclórica da Maricota, na versão aprendida com dois integrantes do Boi-de-Mamão de Sambaqui: Valdete de Lima e Carlos Cunha, presidente da Associação dos Moradores do Sambaqui. Nesse momento as bonecas é que estão sendo apresentadas. Essas duas canções são acompanhadas de violino e pandeiro. O violino é tocado mais lentamente e em solo, enquanto as bonecas pequenas estão saindo pouco a pouco de baixo da saia grande. A música, nesse momento, ajuda a criar um certo suspense, já que as bonecas estão aparecendo pela primeira vez para o público.

O violino também ajuda a não dispersar o público durante as modificações. Ele é tocado enquanto a Maricota começa a ser desconstruída, durante o tempo que o grupo precisa para preparar a outra cena. Nesse meio tempo, a parte de cima da roupa da boneca, na qual os longos braços estão presos, é retirada e, em seguida, vestida pela atuante que fará evoluções durante a leitura de trechos do poema *Hago girar mis brazos*, de Pablo Neruda. Todo esse processo exige cuidado e lentidão e a música serve para entreter o

público. Depois, quando a atuante precisa despir essa indumentária, o violino volta a ser tocado.

O poema de Neruda, do livro *El hondero entusiasta* (1974), fora escolhido devido à imagem de “girar os braços”, que nos remete ao movimento da dança da Maricota. Ele nos passa também uma idéia de loucura e a imagem de braços girando lembra-nos, ainda, as pás de um moinho, que podem remeter ao personagem D. Quixote, de Cervantes. O poema possui oitenta e quatro versos. A atuante que daria voz ao poema extraiu alguns deles, com os quais mais se identificava e cuja sonoridade e ritmo mais se harmonizava com a movimentação da cena. Os versos extraídos do poema, para serem usados na performance foram:

“Hago girar mis brazos como dos aspas locas
 en la noche toda ella de metales azules.
 (...)”

Corriendo hacia la muerte como un grito hacia el eco.

Ah, mi dolor amigos, ya no es dolor humano.
 Ah, mi dolor, amigos, ya no cabe en mi vida.
 (...)”

Eso quiero, (...)
 Eso deseo. Clamo. Grito. Lloro. Deseo.
 (...)”

Grito. Lloro. Deseo.

Sufro, sufro y deseo. Deseo, sufro y canto.

(...)”

He aquí mis brazos fieles! He aquí mis manos ávidas!
 He aquí los astros pálidos todos llenos de enigma!
 (...)”

He aquí mi voz extinta. He aquí mi alma caída.
 (...)Deseo, sufro, caigo (...)”

Ah, mi dolor, amigos, ya no es dolor humano!
 Ah, mi dolor, amigos, ya no cabe en mi vida.
 En la noche toda ella de astros fríos y errantes,
 hago girar mis brazos como dos aspas locas” (Pablo Neruda).

Esses versos falam de sofrimento e desejo, sentimentos humanos. Relacionam-se a dor, e também a canto, grito, choro, que são formas de expressar o sentimento e são também expressões orais, com as quais se faz poesia. O grito se aproxima da declamação e

o canto, segundo Zumthor, é o clímax da poesia oral. *Hago girar mis brazos* é um poema carregado de imagens, devido à quantidade de substantivos concretos e verbos. Pertence a uma série de textos chamados de poemas noturnos. No trecho selecionado encontram-se as imagens de astros, estrelas, noite, metais azuis, elementos noturnos, que tanto instigaram os românticos, pela obscuridade e pelo mistério. Em meio a essa atmosfera noturna, alguém clama, grita. É uma voz carregada de sofrimento. Associa-se tudo isso à idéia de braços girando, assim como os astros, que rodam em órbita. É como se essa voz, que chama, grita, canta e chora, atirasse para essa órbita todo sofrimento e toda dor humana. O Corpo de Letra uniu sua leitura do poema ao movimento giratório dos braços, na dança da Maricota, que naquele momento começara a se desconstruir e se transfigurar naquela figura híbrida, meio Maricota (boneca, manifestação folclórica) meio humano (com seu sentimento e sua voz).

Esse momento lírico é de repente seguido de um momento cômico, cuja música envolve o público com maior intensidade. É durante a canção “Bata, meu bem”²⁰ de Maria da Inglaterra. Diferentemente da situação descrita acima, a música aqui é o elemento que define o roteiro (como acontece na maior parte das apresentações de Boi-de-Mamão). O que o grupo faz é encenar a leitura que fez da canção. Na interpretação do Corpo de Letra, o único homem demonstra ter prazer em ser surrado pelos longos braços das Maricotas. A pantomima se torna cômica. E o público participa dando risada e batendo palmas no ritmo contagiante da música.

Após esse momento cômico, a performance volta a ter um tom sério. Nos momentos finais, uma voz entoa angustiada, enquanto as bonecas são carregadas deitadas nas mãos dos atores, simbolizando a morte. Na referência a Dorothy Stang (ver pg. 78, nota 88), uma canção em solo fala sobre a luta de quem trabalha no campo. Nesses momentos a canção volta a ser responsável pela atmosfera, causando não mais comichão, mas comoção. Os momentos de silêncio que entremeiam as canções, durante a simulação da leitura de uma Bíblia e da queda da boneca ao chão também geram tensão. Em seguida o violino é tocado de maneira distorcida, nervosa, agonizante. É o momento da desconstrução geral, em que tudo parece ser destruído, inclusive os corpos dos atores perdem a postura leve e ágil, tornando-a pesada e sem forças, lentamente rumo ao chão. O violino,

²⁰ *Bata, meu bem* é uma canção do CD *O peru rodou* (2002). Maria da Inglaterra é considerada uma das maiores representantes da cultura popular do Piauí. Analfabeta, possui dificuldade para registrar suas composições, que eram transcritas pelo marido, falecido em dezembro de 2004 (http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2484).

estridente, passa um sentimento de desespero. Até que um silêncio repentino indica que tudo aquilo se desmanchou. Nada mais do que havia sido construído na performance se poderia identificar. A performance chegara ao fim.

Nas reapresentações de *As filhas da Maricota*, no dia 1º de julho de 2005, a cena sobre Dorothy Stang foi substituída por um diálogo que sugeria se passar em uma fila de ônibus. Findo o diálogo, foi simulada uma manifestação de protesto, um ato público, devido ao tema local. Nesse caso o pandeiro e o violino se responsabilizaram pela sonoplastia. O pandeiro marcava o ritmo, enquanto os demais atuantes, com suas bonecas, avançavam para frente e recuavam, como uma marcha. Já a música do violino, aguda, cortante, gerava tensão. A substituição nesse trecho se dera devido à proposta de que se atualize o trabalho a cada apresentação. É um momento, nessas performances, em que se faz referência a algum acontecimento político vigente. O assassinato da missionária Dorothy Stang, devido ao conflito de terras no Pará, era um dos principais assuntos noticiados durante a fase de criação (fevereiro de 2005) e montagem da performance *Das raízes ao corpo...* (ver pg. 78, nota 88). Mais tarde, enquanto o grupo se ocupava das apresentações de *As filhas da Maricota*, entre maio e junho de 2005, Florianópolis vivia uma fase longa de conflitos entre estudantes e policiais, em manifestações de protesto contra o aumento, considerado abusivo, nas tarifas do transporte urbano²¹.

Quanto aos textos, foram selecionados poemas e canções (alguns escritos pelos próprios atuantes) que tivessem temática feminina, relacionados ao tema raízes, ou que nos fizessem associá-los aos movimentos da Maricota, como o poema de Neruda *Hago girar mis brazos*. Ativismo também era um tema debatido no evento no qual o grupo iria estrear o trabalho, por isso fora criado primeiramente o trecho que fazia lembrar a morte de Dorothy Stang, missionária norte-americana, assassinada no interior da Amazônia, por causa da disputa de terras, conforme ilustra o recorte (1), extraído do diário, que escreve um momento da preparação para a performance *Das raízes ao corpo; uma performance periférica/poética*:

²¹ Experiências como essa, de se atualizarem cenas, vem de uma tradição popularizada por Bertolt Brecht. Ulisses Ferraz de Oliveira (2000) relata que a peça brechtiana *Aquele que diz sim* recebeu uma nova versão após ser apresentada em uma escola. A partir da avaliação dos alunos espectadores, criou uma “contra-peça” ou uma “peça-resposta” à primeira e deu-lhe o título de *Aquele que diz não*. Isto mostra como Brecht construía os textos de suas peças didáticas para serem modificados, podendo o espectador ser também co-autor (Oliveira, 2000). Este aspecto de re-elaboração do texto dramático, a partir de avaliações e auto-avaliações, embasou Ingrid Dormien Koudela (professora de Escola de Educação e Artes da Universidade de São Paulo) em suas oficinas de improvisações teatrais.

(1) “A Alai contou-nos que havia lido uma notícia de que a freira, antes de ser assassinada, abrira a bíblia e tentara ler algo. Então a Alai propôs que o George, o único que não deitaria a Maricota, pois a dele representaria a religiosa, viria segurando a boneca com uma mão e um livro com a outra, representando a bíblia. Assim ele deixaria cair a Maricota e colocaria o livro aberto sobre ela. Nesse momento algo será falado ou entoado. Nós ficaremos em pé à volta, numa postura séria e solene, como se estivéssemos num funeral” (Florianópolis, 05 de março de 2005).

Percebe-se que o tema da morte consiste em momentos de maior tensão em ambas as apresentações. O Boi-de-Mamão atinge seu clímax, quando Mateus mata o boi e, a partir daí, começa a luta por sua ressurreição, até o instante em que o boi ressuscita²². Na performance do Corpo de Letra a morte é sugerida na alusão à Dorothy Stang. Também ao final da performance as Maricotas são desconstruídas. Elas são viradas para baixo de modo que suas cabeças fiquem escondidas, os braços se arrastem no chão e todo o material fica exposto, desfazendo a imagem humana. Assim elas são colocadas no meio da roda. Também toda a cena é desconstruída. Os demais objetos usados na performance, como pandeiro, bíblia, panos, estojo do violino, são também abandonados no centro da cena. Os atores adquirem uma postura, como se também eles estivessem se desmanchando. Os corpos parecem pesados, as cabeças e os braços pendem para o chão, as pernas se dobram. Toda essa idéia de destruição sugere a morte. Quando, após os aplausos, reerguemos as bonecas para cantarmos e dançarmos a *Marcha da Maricota*, isso pode ser visto como uma ressurreição, pela continuidade da brincadeira, como no Boi-de-Mamão. Também a resistência das manifestações culturais como as brincadeiras de boi, nas quais a Maricota faz parte, que se reproduzem em diversos contextos, podem ser vistas como ressurreições simbólicas, como a de Dorothy Stang, representada na continuidade das lutas pelas terras.

Copfermann (apud Amaral, 1996) observa que um ator imóvel na cena é um corpo. Um boneco imóvel na mesma cena é apenas um objeto. O que os liga é a energia do ator, transmitida através do movimento. Por isso impressiona ao representar a morte. Quando de repente se rompe a energia entre manipulador e boneco²³. A relação morte/teatro de bonecos aparece também na brincadeira do Boi, em que são narradas sua morte e

²² O tema trágico é ao mesmo tempo cômico no Boi-de-mamão. Para recuperar o boi é chamado o Médico. Este tenta todos os seus conhecimentos científicos e nada adianta. Só mesmo a benzedura (ou um gole de cachaça) é capaz de salvar o boi (Beltrame, 1995).

²³ Tentando explicar essa força que possui a representação da morte no teatro de bonecos, esse “medo abrupto de nós”, que se apodera quando deparamos com uma máscara ou um boneco muito realista, Amaral (1996) considera que constantemente cremos ser outra coisa que na verdade não somos: “Associamos sempre o nosso corpo ao pensamento e com isso esquecemos sua realidade material. Temos um corpo que esquecemos estar sob leis físicas e depois nos assustamos diante da morte porque esquecemos o que somos. A estranheza que sentimos diante do boneco é a angústia que sentimos diante do nosso corpo material”.

ressurreição; no Corpo de Letra foi durante a referência a Dorohy Stang e no momento da desconstrução das bonecas e da cena, quando se pôde um dia ouvir uma criança exclamar: “As Maricotas morreram!”, ocasião na qual, momentos antes, ouvíramos alguém pronunciar: “A Maricota está respirando!”

Tadeuz Kantor, em seu teatro, descrito por Moretti (2003), explora esse recurso, fazendo seus atores contracenarem com bonecos de cera. Sua temática crucial é o impasse entre a vida e a morte. “O ator deve criar no espectador o mesmo sentimento de atração e repulsão ao olhar um morto” (Kantor, apud Moretti, 2003). “Ele deve mostrar ao público a realidade física da morte: a ausência da vida, o vazio”. Quer buscar a vida, mostrando a aparência da morte. Kantor procura chamar a atenção para o sentido do ser humano, mostrando o desumano. O Corpo de Letra, por sua vez, descobriu essa relação entre boneco e morte quando, ao aludir à morte de Dorothy Stang, as bonecas são carregadas solenemente, deitadas. Após serem depositadas no chão, são observadas pelos atuantes. A forma como eles a olham ajuda a dar a idéia de estar diante de mortos, como em uma cerimônia fúnebre; até que o último atuante deixa cair sua boneca, a única que ainda estava “em pé”, após simular a leitura de um trecho bíblico.

No Boi-de-Mamão o folguedo continua após a ressurreição do Boi. No Corpo de Letra a performance em si acaba com a representação da morte. No entanto, após os aplausos, em algumas apresentações, as bonecas são reerguidas uma a uma e o grupo volta a dançar, enquanto canta a *Marcha da Maricota*, canção composta por Alai Diniz. Papéis impressos com a letra da canção são distribuídos para o público, que pode cantar junto e também manusear as bonecas. Essa retomada pode ser lida como uma ressurreição das figuras.

O tema da morte no teatro de bonecos nos leva à questão do duplo no teatro. O boneco é o duplo do ser humano, o desdobramento, o reflexo. O que se gostaria de ser, mas não é; o que não se queria ser, mas é. O ser humano ao mesmo tempo busca o duplo e se apavora com ele. É igual, mas não é. O humano é único e ao mesmo tempo não o é. No caso do Corpo de Letra, apesar das bonecas terem sido confeccionadas em conjunto, cada integrante se responsabilizou por uma. Coincidentemente as Maricotas possuem, cada qual, alguma característica do bonequeiro que a modelou: o cabelo encaracolado, o nariz longo, o ar moleque, as maçãs do rosto salientes, os olhos grandes, o cabelo longo. Por conseqüência, cada atuante prefere atuar com aquela, com a qual mais se identifica. A bonequeira que manipulava a noiva também usa um véu em cena. E se olham, em vários

momentos, como se uma fosse o espelho da outra. Essa troca de olhares também acontecia quando outro atuante falava um texto autobiográfico. A figura pode transmitir o sentimento de morte, a tensão deste momento, e também o duplo.

O objeto animado de tradição popular, “confeccionado com elementos humildes e que quase sempre apresenta uma estrutura simples, transmite-nos a expressão de ambigüidade, de síntese exemplar entre o igual e o diferente, entre o ser e o não ser” (Moretti, 2003). Dessa forma, a Maricota pode ser uma representação grosseira e desproporcional do ser humano, mais precisamente falando, da mulher. Mas é de forte tradição. Imensa, envolvente, representa a mulher que procura seu parceiro na multidão.

No teatro de Kantor (descrito por Moretti, 2003), ator e figura de cera se complementam. Ele transformou essas figuras estranhas em parceiras. Construiu figuras de cera semelhante aos atores e deu a imagem de manequins aos atores. Ele viu a possibilidade de estabelecer correspondências entre eles, a figura de cera como irmã gêmea morta do ator, sendo sua lembrança (no caso do espetáculo *A classe morta*, especificamente falando, trata-se da lembrança da infância na escola). Kantor coloca-os em conflito, um contra o outro. Da mesma forma, na performance do Corpo de Letra, embora sem se pretender causar o mesmo impacto, atores encaram suas Maricotas, como se estivessem dizendo algo para elas, ou como se elas estivessem dizendo algo para eles, principalmente nos trechos autobiográficos.

Para o *I Fórum dos Direitos Estudantis* utilizamos as mesmas idéias iniciais, só que tivemos que buscar alternativas para suprir a falta de um dos integrantes. Foi a partir dessa ocasião que o trabalho passou a se chamar, definitivamente, *As filhas da Maricota*²⁴.

Para a Feira do Livro de Itajaí (SC) o grupo preferiu substituir a cena que lembrava Dorothy Stang por outra que remetesse a algum acontecimento mais recente, que permitisse identificação mais imediata. Para isso foi escrito um diálogo nonsense que lembrasse, em sua forma, a peça *Esperando Godot*, de Samuel Becket, mas cujo conteúdo aludisse aos problemas com o transporte urbano local²⁵, que na época era tema político em pauta. O diálogo vinha seguido de uma ação que sugeria uma manifestação de estudantes, lembrando os recentes conflitos entre estes e a polícia, nos protestos contra o aumento das passagens de ônibus, em maio e junho de 2005. Nas últimas apresentações de *As filhas...* foram acrescentados a esse diálogo trechos que aludissem ao incêndio no Mercado

²⁴ O grupo continuou chamando esse trabalho, carinhosamente, de “As Maricotas”, simplesmente.

²⁵ A idéia da espera interminável, representada na peça de Becket, foi extraída para a performance, sugerindo a interminável espera na fila do ponto de ônibus.

Público, em Florianópolis, ocorrido em agosto de 2005, e ao escândalo nacional em que o irmão do então deputado José Jenuíno fora flagrado num aeroporto, tentando sair do país com dólares escondidos nas cuecas, fato esse investigado pela CPI dos correios no mesmo ano. Isso também é um aspecto em comum com o Boi-de-Mamão, que, segundo Beltrame (1995), a cada apresentação pode improvisar falas ou cantos com conteúdos críticos relacionados a acontecimentos da atualidade ou à cultura local²⁶.

Como se vê, “memória conduz à ação”, como diz Marta de Souza e Silva (2003). Assim como idéias são extraídas a partir do texto, textos são escritos ou selecionados a partir de idéias. Havíamos visto em *Entre nós, em banho-maria* e em *Objetos transnacionales* que um trabalho pode gerar outro, um trecho pode gerar outro. O mesmo se pode dizer do diálogo criado para substituir o trecho que se refere à morte de Dorothy Stang. Sua estrutura foi baseada em um trecho da peça *Yerma*, de Federico García Lorca, mas também lembrava *Esperando Godot*, de Samuel Becket. O trecho de *Yerma* tinha sido usado pelo Corpo de Letra no vídeo *Lavanderas de lenguas*, concebido pelo grupo, que também tentava aludir simbolicamente à crise no transporte urbano. Como se vê, a feitura do vídeo gerou idéias para uma parte de *As filhas da Maricota*. E cada versão desse diálogo gera uma nova versão, toda vez que a performance é apresentada.

Essas performances não têm o tom traumático de *Entre nós em banho-maria* ou *Objetos transnacionales* (do ano de 2004). Mas também são marcadas pela descontinuidade. Nelas vimos canções de Maria da Inglaterra, do Piauí, textos escritos por integrantes do Corpo de Letra, poema de Pablo Neruda, uma das versões da canção folclórica da Maricota, trechos de Darci Ribeiro e de *Entre nós, em banho-maria*. Também nessa performance são usados *textos móveis*, como a *Marcha da Maricota*, que tinha sido composta para brincarmos o carnaval de rua em 2005, ocasião em que as bonecas feitas pelo grupo foram levadas a público pela primeira vez. Mais tarde o grupo quis que a marcha fosse incorporada à performance.

²⁶ Beltrame, em sua dissertação de mestrado (1995), analisa a prática do Boi-de-Mamão sob os pensamentos de diferentes teóricos na história do teatro, entre eles Bertolt Brecht, e comprova que esse folguedo é também uma forma de teatro. Em seu estudo comenta que as críticas contidas nos textos da brincadeira de Boi não trazem perspectivas de transformação, conforme pretendia Brecht com seu teatro épico. No entanto, em seu trabalho de pesquisa, o Corpo de Letra, entrevistando integrantes do Boi-de-Mamão de Sambaqui (Florianópolis), ficou sabendo que esse grupo, com seu engajamento, conseguiu impedir a construção de um grande empreendimento turístico na região, tendo a população seu ambiente preservado. Parece-nos que, sem a pretensão de se fazer um teatro necessariamente didático, o grupo de Sambaqui conseguiu realizar algo de concreto para sua comunidade. A prática de se reunir para celebrar o folguedo permite um maior sentimento de união, o que pode propiciar um engajamento.

Existe ainda a possibilidade de se inserir num trabalho novo algum fragmento de texto de um trabalho anterior. Esse trecho acaba sendo re-contextualizado, passando a gerar outras leituras. Há em *As filhas da Maricota* um trecho de *Entre nós, em banho-maria*, que dizia assim: “Eles me bateram, eu sei que me bateram...” Esse trecho, autobiográfico, que originariamente se referia à violência do tempo da ditadura, nesse novo contexto, fazia alusão aos longos braços da Maricota, lançando-se sobre as pessoas, mas também à canção de Maria da Inglaterra, “Bata, meu bem”, que seria cantada logo em seguida.

Na preparação para a performance *Das raízes ao corpo; uma performance periférica/poética*, temos um exemplo em que um mesmo texto não precisa ser usado em sua totalidade. Há a possibilidade de se dividi-lo em partes e estas eventualmente podem ser trocadas. Nessa ocasião o integrante escrevera um texto para a performance. Como este era muito longo, ele selecionou um trecho que até então ele achava mais pertinente. Depois de alguns dias de ensaio ele preferiu substituir esse trecho por outro que ele antes havia cortado.

(2) “Ele pensou em trocar as partes selecionadas de seu texto, dando mais ênfase às diversas personagens nele mencionadas e relacioná-las com as Maricotas. Imaginou as Maricotas passando pelo grupo de mão em mão, simbolizando as diferentes histórias de vida” (Florianópolis, 04 de março de 2005).

Como se vê, o texto de *Das raízes ao corpo...* ou *As filhas da Maricota* é uma “colcha de retalhos” formada por trechos de textos escritos por integrantes do grupo, entremeados por trechos de outros autores, consagrados ou não.

(3) Preparação para a performance *Das raízes ao corpo; uma performance periférica/poética*: “Quando o George falava ‘cercada de bugres por todos os lados...’ a Alai de novo interferia, mas com um trecho de Darcy Ribeiro que diz mais ou menos assim: ‘Somos todos índios deculturados... negros desafriçanizados... brancalhões...’”²⁷ (Florianópolis, 05 de março de 2005).

Este trecho, no último momento, acabou sendo modificado. Foi falado assim: “A Maricota é uma índia deculturada, é uma negra desafriçanizada (...)”. Portanto, trechos de textos escritos pelo grupo ou recolhidos em intertextualidade, como é o caso de Darcy

²⁷ Adaptado de um trecho do livro *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, de Darcy Ribeiro (1996).

Ribeiro, podem ser modificados e re-adaptados. Os textos também podem ser recortados e embaralhados em outros, fundindo-se todos em um só:

Também aqui o ambiente influenciou o resultado da performance. O ensaio aberto da performance *Das raízes ao corpo; uma performance periférica/poética*, em Belo Horizonte, no Parque Municipal, fora mais produtivo do que a apresentação oficial, na Praça da Estação, por causa do ambiente:

(4) “Sexta-feira, dia 18 de março, foi o dia da apresentação. Recebêramos um convite da TV local para fazermos uma filmagem no Parque Municipal, em frente ao Teatro Francisco Nunes. A partir das informações acabaram por escolher o momento em que saíamos de baixo da saia com as maricotinhas e dançávamos cantando a música folclórica da Maricota, extraída do folguedo do Boi-de-mamão. Só que antes da imprensa chegar, fomos mais cedo para o local e fizemos um ensaio aberto lá, com o figurino e o material completos e sem interrupção. Isso foi muito bom para nós, pois nos deu mais segurança. Acharmos que aquele ambiente lá, mais bonito, arborizado, próximo do teatrinho e do lago, era mais apropriado do que a Praça da Estação” (Belo Horizonte, março 2005).

Foi a partir dessa experiência que o Corpo de Letra passou a adotar a tática de fazer ensaios abertos.

Como em *Entre nós, em banho-maria*, uma gravação em vídeo também se mostrou muito útil para auxiliar no aperfeiçoamento de *Das raízes ao corpo...*, quando percebemos que os textos que usaríamos estavam muito longos para uma performance de rua. Eles teriam que ser enxugados e talvez até desmembrados”. Essa fita havia sido feita por exigência da organização do evento, quando a performance ainda vinha sendo preparada.

O grupo encontrou dificuldade em se adaptar ao espaço da rua, pois este exige habilidades diferentes das utilizadas em espaços fechados. Narrativas e situações têm de ser mais objetivas e claras e menos reflexivas e intimistas; deve haver mais ação e falas menos longas; mais humor. Em um teatro existem recursos para captar a atenção do público como o espaço limitado, cadeiras confortáveis, jogo de luz valorizando a cena. No espaço de rua os artistas deparam-se com a necessidade de se criar novos artifícios para manter a atenção da audiência, além de ter que concorrer com os ruídos naturais do local (Beltrame, 1995). O vídeo gravado durante o processo de criação ajudou-nos a obter essa consciência. Essa prática do vídeo como auxílio também é usada pelos grupos de Boi-de-Mamão, nos ensaios em que o Chamador e o Coro não podem estar presentes, quando os

ensaios são retomados depois de longa pausa e nos casos em que há substituição de integrantes (Beltrame, 1995).

Devemos lembrar que todo processo de criação artística se dá através de tentativas e escolhas. O artista está constantemente construindo e descartando idéias, até encontrar a solução que lhe pareça mais satisfatória. Aqui também aparecem idéias abortadas, que podem ainda ressurgir em um outro contexto, conforme apontara Cecília Almeida Salles (2001). Vejamos o exemplo abaixo

(5) Preparação para a performance *Das raízes ao corpo; uma performance periférica/poética*: “A Alai pediu que nessa hora (durante a desconstrução da Maricota grande) se tocasse uma música latino-americana, já que, em seguida, seria falado um poema de Pablo Neruda. A Antonia propôs a canção *Alfonsina y el mar*. Então imaginei a Luizete, que estaria segurando o busto da Maricotona, atravessando no meio do público. Quem observasse enxergaria apenas a Maricota de costas, afastando-se sobre aquele mar de pessoas. Isso faria alusão à poetisa Alfonsina (Storne), que entrara no mar para se suicidar” (Florianópolis, 05 de março de 2005).

Devido à dificuldade da atuante se desfazer dos adereços e se deslocar em tão pouco tempo, desistiu-se da idéia de atravessar o público com o busto da Maricota. Outro caso de idéia abortada vê-se no próximo exemplo:

(6) Preparação para a performance *Das raízes ao corpo; uma performance periférica/poética*: “Eles terminam de falar o texto, fincando as bonecas no chão. Nessa hora viria a *Marcha da Maricota*. A Aline teria que largar a boneca e pegar o pandeiro. Não sabíamos como desfazer aquela cena. Sugerí que a Antônia entrasse como Arlequim, trazendo dessa vez o pandeiro e não o violino. Ela daria uns saltitos e umas batidinhas no pandeiro. Daí entregaria o instrumento para a Aline, que lhe entregaria sua Maricota. Surgiu a idéia da Antônia ‘acordar’ cada um com uma batida no pandeiro. Nós estamos imóveis e, ao levarmos uma ‘pandeirada’, começaríamos a nos mover. Ela poderia ainda mexer com o público. Se visse alguém distraído, daria-lhe uma ‘pandeirada’. Ficou uma cena muito bonita” (Florianópolis, 05 de março de 2005).

Como a *Marcha da Maricota* acabou sendo descartada, sendo cantada apenas eventualmente, após aos aplausos, não havia mais a necessidade de levar o pandeiro para aquela cena, pois este não seria usado na seguinte. Por isso, toda a encenação criada no exemplo acima acabou sendo abandonada. A idéia do arlequim também foi descartada, por

não ter nenhuma relação com o resto do trabalho. Não víamos nenhuma ponte entre a performance e a matriz da *commedia dell'arte*.

O artista, conforme já foi discutido anteriormente, manipula a linguagem, isto é, o material usado, de acordo com sua vontade, mas nem sempre ele tem controle sobre o que o espectador vai compreender. Isto é: a “materialidade da comunicação” está parcialmente a serviço do artista e parcialmente a serviço do receptor. Muitas vezes o artista encontra soluções sem ter planejado algo antes, apenas fazendo experimentos com os materiais. O bonequeiro escolhe os materiais de acordo com o tipo de boneco que pretende construir e com a forma de manipulação considerada mais adequada para aquele trabalho. Muitas vezes, porém, ele tem que se adaptar àquele material. Quanto a isso, Beltrame (1995) comenta que por vezes a matéria do boneco insiste em não obedecer às determinações do escultor. A expressividade acaba sendo um misto entre a idealização do bonequeiro e a rigidez imposta pela matéria. Portanto, a expressividade do boneco se dá em parte devido à sua confecção e manipulação, além do roteiro a ser seguido, e em parte à natureza do material utilizado.

As bonecas de *Das raízes ao corpo...* ou *As filhas da Maricota* foram confeccionadas de acordo com o material disponível e com aquilo que os integrantes conseguiam fazer, pois estavam confeccionando bonecos pela primeira vez. De acordo com os tipos de tecidos encontrados, o grupo ia criando as personagens que aquelas bonecas inicialmente iriam representar: fazer uma negra vestida de noiva, uma índia peruana, uma viúva assanhada, uma prostituta e uma fada.

Também a expressividade do rosto dos bonecos constatamos ter sido resultante de um misto do que queríamos e do que conseguíamos fazer; de nossa pouca habilidade e do material disponível (papietagem, pincéis, tintas e cores).

(7) Confecção de bonecos para a performance *Das raízes ao corpo; uma performance periférica/poética*: “É claro que cada uma começou (a pintura) pela sua (boneca). A minha boneca ficou muito mal pintada. Mas quando peguei as do George e do Zé, minhas mãos já estavam mais treinadas e mais firmes. Inclusive tive idéias diferentes para cada rosto. Cada um teve sua peculiaridade. Imaginei que colar um pontinho branco no centro de cada olho poderia dar um efeito de brilho nos olhos. Testei a idéia, que deu certo. Esse era o momento mais delicado, porque interferia na expressão das figuras” (Florianópolis, 22 de janeiro de 2005).

Não apenas a expressividade do boneco fica comprometida com o material. Toda a cena depende também do material que nela é usado. Muitas vezes surgem dificuldades justamente por utilizarem-se materiais com os quais o grupo não está habituado a lidar. Para isso são necessários inúmeros testes, através dos quais propostas são descartadas e novas descobertas surgem. Constatamos que muito pouco pode ser previamente planejado. A partir das idéias iniciais, tudo é criado por experimentação, como mostra o exemplo abaixo.

(8) Preparação para a performance *Das raízes ao corpo; uma performance periférica/poética*: “Ainda estava difícil desmontarmos a Maricotona em cena. Para facilitar, havíamos aberto a blusa da boneca na parte de trás e colocado velcro para fecha-la. Ainda assim estava difícil. Decidimos fazer o texto da ‘Florabela’ com a boneca inteira. Achamos que ficaria até melhor mantermos a Maricota por mais tempo em cena, pois sua figura era marcante e muito importante.

Ainda assim a Lu continuava com dificuldade para despir a saiona e vir para frente com a gente. Observamos que ela formava uma figura interessante com aquela saiona, que nela ficava de cintura alta, parecendo um barril. Achamos que ela poderia ficar o resto do tempo assim. Ela disse que se sentiria mais tranqüila, podendo, inclusive, brincar em cena, sem atrapalhar o que estava sendo encenado lá na frente. Descobrimos que podíamos aproveitar esse recurso toda vez que alguém tinha que sair de cena. Era só se enfiar para debaixo da saia, que funcionava como uma barraca.” (Belo Horizonte, 2005).

Havia sido falado anteriormente, através de Salles (2001) do “poder criador do acaso”. Existem idéias e soluções surgidas em consequência de casualidades. Algumas delas recorrentes de erros. Como exemplo temos aqui duas situações. No ensaio aberto de *As filhas da Maricota*, o grupo estava inseguro, pois não sabia o que fazer exatamente naquela cena, enquanto outro estava falando. Até que alguém cometeu um erro em um dos ensaios abertos e o que se criou naquele momento foi a solução que seria usada nas apresentações que faríamos mais tarde:

(9) “Na hora da Florabela, a Alai se enganou e entregou a boneca dela para alguém da platéia. Ainda não era a hora. Quando ela se deu conta, desistiu da cena. Como o George não estava, acabou eu sozinha dialogando com a ‘Florabela’. Assim ocorreu o texto todo. Eu usei as minhas falas e as deles. O pessoal achou que tinha ficado melhor assim. A cena ficara mais limpa.” (Florianópolis, 29 de abril de 2005).

No mesmo ensaio aberto, estávamos sem um dos atuentes e sem o exemplar da bíblia, que costumávamos usar em cena, que já continha um marcador na página selecionada. Mais uma vez a improvisação trouxe-nos novas soluções.

(10) “De tanto ensaiar, a Aline já sabia de cor e na ordem os textos dela e do George, que falam em ‘raízes’. Então acabou fazendo aquela cena sozinha (não sem dar uma treinada um pouco antes). Ela carregava as duas bonecas. Mostrava uma e escondia a outra, alternadamente, a cada troca de texto.” (Florianópolis, 29 de abril de 2005).

Portanto, um erro ou uma situação inesperada pode redirecionar a cena. O grupo se vê obrigado a improvisar, o que interfere no resultado. Isto tudo comprova o que diz Viola Spolin (1963)²⁸. No caso de um erro ou perda de controle, os demais integrantes têm de cobrir a situação e continuar. Isto às vezes pode trazer soluções mais interessantes do que aquela que havia sido planejada para aquele momento. Não há intervalos no palco, ou onde estiver ocorrendo a encenação, pois qualquer coisa que aconteça é energia que pode ou deve ser canalizada para a cena.

2.1 O papel da improvisação no Corpo de Letra

Observando a prática do Corpo de Letra, percebe-se que a improvisação é o elemento mais marcante desse grupo de criação coletiva, herdada dos grupos de teatro surgidos nos anos 60, na busca da descoberta e superação dos limites do indivíduo, sendo o ator, então, “artesão de sua própria educação, aquele que se produz livremente a si mesmo” (Koudela, 1987)²⁹. Ingrid Dormien Koudela propõe a substituição do conceito de “talento”, considerado mitificado, pela consciência do processo de criação. O fazer teatral passa a ser

²⁸ Viola Spolin desenvolveu um método de formação de atores, baseado na improvisação. Seu livro *Improvisação para o teatro*, traduzido por Ingrid Dormien Koudela, em 1987, autodenomina-se manual e descreve um programa de atividades, direcionado para crianças, adolescentes e adultos, na busca ou não da profissionalização em teatro. No Brasil, o método de Viola Spolin nos chega através de Ingrid Dormien Koudela, em pesquisas voltadas para a renovação do teatro infantil e para a educação. Existem ainda teses e dissertações voltadas para a aplicação desse método de improvisação como ferramenta no ensino de 1ª. e 2ª. línguas.

²⁹ KOUDELA, Ingrid Dormien. *Introdução à edição brasileira* in: SPOLIN, Viola. **Improvisação para teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

visto como acessível a todos. A imaginação dramática está no centro da criatividade humana (Koudela, 1984)³⁰.

Ter experiência prévia em teatro não é a condição para fazer parte do Corpo de Letra. Acreditamos que toda experiência de vida é rica o suficiente para fornecer material para a performance. Koudela (1984), em suas experiências com grupos de adolescentes, constata que a prática da improvisação provoca o reconhecimento de contato mais direto com a realidade, através da observação de situações e pessoas do cotidiano.

Para Viola Spolin (1963) qualquer pessoa é capaz de atuar em um espaço cênico; todos são capazes de improvisar. Aprende-se através da experiência, portanto ninguém ensina nada a ninguém. É o ambiente que permite que se aprenda ou não algo. Essa autora praticamente não acredita em “talento” ou “falta de talento”. Experimentar, para ela, significa total envolvimento nos níveis intelectual, físico e intuitivo. No entanto, o mais vital para a situação de aprendizagem, o intuitivo, é, na maioria das vezes, negligenciado na educação tradicional.

Viola Spolin (1963) comenta que, quando nos permitimos usar a intuição, às vezes temos a impressão de que a resposta certa aparece “simplesmente do nada” ou que “fizemos a coisa certa sem pensar”. Ela define “intuitivo” como aquela área do conhecimento que está além das restrições de cultura, raça, educação, psicologia ou idade; “mais profundo do que as roupagens do maneirismo, preconceitos, intelectualismos e adoções de idéias alheias que a maioria de nós usa para viver o cotidiano”.

Este fato se percebe constantemente no Corpo de Letra, já que muitas idéias surgem do acaso ou de livres associações, sem que tenhamos uma explicação clara para certas soluções tomadas. Isso acontece como consequência de erros, da necessidade de se adaptar ao material disponível, da precariedade, do encontro de diferentes idéias ou do simples desejo de liberdade criadora. O grupo parece ter surgido no curso de Letras diante da necessidade de se propor uma atividade mais voltada para a vivência, a espontaneidade e que possa se aliar à carga teórica, indispensável no meio acadêmico, permitindo, assim, que o trabalho criativo supere a mera repetição de pensamentos dados, e seja uma atividade enriquecedora que não obrigue o aluno ou professor a passar por avaliações formais. O grupo, mesmo desconhecendo as teorias de Viola Spolin, acaba por ser um modelo do que

³⁰ Ingrid Dormien Koudela (1984) defende o uso das artes cênicas como elemento fundamental nos processos de educação, no desenvolvimento da inteligência, e não como simples complemento ou atividade de “recreação” ou “coordenação motora”. Para ela, o pensamento não ocorre somente na forma discursiva. Existem subjetividades que vão além da racionalidade.

essa pesquisadora propõe, de que cada integrante seja parte de um organismo, em que as idéias se fundem, muitas vezes esquecendo-se quem sugeriu o quê, pois isso já não importa. O fazer junto é o que vale, em lugar da competição entre os integrantes. O processo, dessa forma, é tão prazeroso quanto o resultado final, que nunca é realmente final, pois sempre deixa novas possibilidades em aberto.

Todos os resultados obtidos no Corpo de Letra se dão através de experimentações. E, como propõe Viola Spolin (1963), desenvolvem-se “com o nosso reconhecimento e percepção do mundo e de nós mesmos dentro dele”. O trabalho é tão intuitivo que parece não ter fórmula. Segundo essa autora, a improvisação só pode acontecer no presente, que está em constante transformação. O material e substância da improvisação de cena não são trabalhos de uma única pessoa, mas surgem da coesão de um participante atuando com o outro. A autora usa inclusive a metáfora “faísca”, dizendo que “surgem ‘faíscas’ entre as pessoas quando isso acontece”, referindo-se à energia gerada no grupo quando age em harmonia. Para ela improvisar é atuar sobre o ambiente e permitir que os outros atuem sobre a realidade presente, como num jogo.

Outras pesquisadoras, Maria Inês Galvão Souza e Patrícia Gomes Pereira (2003)³¹, dizem que “a espontaneidade, a imprevisibilidade, a liberdade de criação, a sensibilidade ao instante criador e a exteriorização das sensações internas fazem parte da natureza da improvisação”. Elas explicam que a improvisação está para o imprevisível, assim como a técnica está para o programado. No entanto, quanto maior o domínio técnico (conhecimento e aplicação de princípios que regem a ação), maior será a probabilidade de obtenção de novas possibilidades de movimento através da improvisação. Quando se desenvolve apenas a técnica, tendemos à repetição de padrões já estabelecidos. Por outro lado, a falta de domínio técnico impõe limites à ação criadora. De nada adianta a liberdade “se não se instrumentaliza o corpo em sua totalidade para ser explorado em seu universo criativo”. Portanto, para improvisar não é necessário evitar referências, delimitações, conteúdos, temas. Souza e Pereira compartilham o pensamento de Ostrower³², de que “criar livremente não significa fazer qualquer coisa a qualquer momento e de qualquer maneira”. O ser livre é uma condição sempre vinculada a uma intencionalidade presente, mesmo que inconsciente.

³¹ Pesquisadoras do projeto “Quartas da Improvisação”, da Escola de Educação Física da UFRJ, que possui o objetivo de ajudar os alunos do curso de Bacharelado em Dança a romperem com padrões de movimentos culturalmente pré-estabelecidos. Busca-se, nesse projeto, construir novos significados para o ato de criar, interpretar e pensar a dança.

³² Apud Souza e Pereira (2003).

As atividades propostas por Viola Spolin e por Ingrid Dormien Koudela são totalmente programadas a cada dia e com etapas bem definidas. O Corpo de Letra, diferentemente, não programa freqüentemente as atividades dos ensaios. Os encontros objetivam criar ou recriar a performance. Que aspectos serão trabalhados em determinada reunião, isto é definido normalmente durante a própria reunião. Isto pode ser um ponto negativo, já que as atividades programadas constituem na técnica para aprimorar a capacidade de improvisar.

O Corpo de Letra, no entanto, não deixa de ensaiar. Mas é nos ensaios que o trabalho vai se delineando e a colagem de textos e canções se organizando. O roteiro vai se definindo durante os encontros, muito pouco dele é previamente planejado. A cada ensaio procura-se reproduzir aquilo que parece ter dado certo no encontro anterior. Porém, tudo pode ser aperfeiçoado ou, até mesmo, modificado, pois a criação não se esgota. Nos primeiros ensaios tudo tende a ser racionalizado. Contudo, no decorrer do processo, as ações deixam de ser racionais e se permitem o livre fluir de imagens, sensações, emoções de forma espontânea e criativa. Os temas trabalhados (poemas, notícias, ações cotidianas, relações entre corpo e objetos, movimento e tempo, espaço e intensidade) proporcionam descobertas fundamentais para a qualidade da criação e da atuação³³.

No caso do Corpo de Letra, foram feitas entrevistas com participantes do grupo de Boi-de-Mamão do Sambaqui (Florianópolis), para aprimorar o trabalho. Foi quando adotamos a canção da Maricota, na versão cantada tradicionalmente por eles. Também foi nessa ocasião que assimilamos o provérbio “quem não dança come rosca”, que aparece na canção “Marcha da Maricota”, composta por Alai Diniz, cantada após as apresentações de *As filhas...*

Quanto ao ativismo, este sempre fez parte do grupo. A trajetória do Corpo de Letra é de captar o presente e inserir algo político, seja local, nacional ou internacional. Isso é possível devido às informações veiculadas pela mídia. Assim ocorreram as inserções que remetiam à morte da missionária Dorothy Stang, os atos públicos contra o aumento abusivo das passagens de ônibus, os conflitos entre estudantes e policiais, o incêndio no

³³ A Companhia do Latão, de São Paulo, por exemplo, montou seu espetáculo *A comédia do trabalho* a partir de improvisações baseadas em palestras proferidas por sociólogos, engenheiros e profissionais da área de recursos humanos, observações nas ruas, entrevistas com ex-ministros, banqueiros, empresários, líderes sindicalistas, empregados, subempregados, moradores da rua. Esses registros transformaram-se em matéria para a criação do vocabulário necessário e para improvisação (Antunes, 2003). Essa companhia, analisada por Yaska Antunes, e apresentada sob forma de comunicação no congresso da ABRACE em 2003, é descrita como um teatro político, desmistificador da realidade.

mercado público em Florianópolis, o desvio de verbas públicas. Mesmo esses temas mais engajados são desenvolvidos através de improvisações e tentativas vitoriosas ou fracassadas. O exemplo abaixo mostra parte do processo de improvisação em que isso aconteceu no caso específico dessa performance, quando se tentava descobrir que som deveria ocorrer após a queda da última boneca, a que representava a freira.

(11) “preparação para a performance *Das raízes ao corpo; uma performance periférica/poética*: “Chegamos à conclusão de que o texto não deveria ser cantado. Pelo menos não na melodia da marcha, pois tiraria a seriedade da coisa. Alguém propôs fazermos em ritmo de ladainha, ou imitando algum culto, com a gente repetindo algumas frases em coro. Só que tínhamos que tomar cuidado para não deixarmos a cena cômica. Ainda não havíamos achado o jeito de vocalizar o texto.” (Florianópolis, 21 de fevereiro de 2005).

Nem mesmo o ator ou diretor mais habilidoso é capaz de encontrar uma movimentação em cena, de maneira puramente intelectual. É no momento da experimentação que a melhor movimentação é descoberta, muito mais fácil e naturalmente do que se fosse horas através de trabalho com texto (Spolin, 1963). As improvisações sempre nos dão uma compreensão que vai além das palavras.

Os ensaio corridos, por sua vez, criam fluxo e continuidade que dão aos atuentes um sentido de movimento e ritmo da performance, auxiliando nos detalhes da cena. E dão a segurança que se deve ter no momento da apresentação (Spolin, 1963). Melhor ainda se forem abertos para que possa ser observada a recepção.

Todo esse material de improvisação é depois avaliado e lapidado, através da autocrítica. No Corpo de Letra foram muitos os momentos de autocrítica, as discussões em grupo, dificuldades e angústias, até serem criadas novas soluções, que poderão ser ponto de partida para novas improvisações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria literária está em constante reconfiguração, portanto é cada vez mais importante estudá-la em relação a outras formas de linguagem. Através da contribuição dos estudos culturais, questiona-se atualmente a idéia do cânon, pois as fronteiras entre as artes estão cada vez mais tênues. Assim a *teoria da performance* parece ser um dos caminhos para a teoria literária, já que o texto literário performatizado possibilita novas e surpreendentes leituras, as quais não se pode obter apenas através do material impresso.

Através de vários autores que aludem à teoria da performance, procuramos indicar como a teoria literária se imbrica na performance. Discutindo a teoria de Paul Zumthor, concluímos que a performance se caracteriza mesmo é pela presença viva do corpo humano, e não necessariamente da voz. Esta, quando se manifesta, é emanada pelo corpo e dele depende para sua concretização. O próprio autor diz que o texto é um “corpo a corpo” com o mundo; um “acontecimento oral e gestual”.

Em uma outra visão, Roselee Goldberg e Renato Cohen restringem o termo *performance* à arte de vanguarda surgida nos anos 20 e advinda das artes plásticas. Uma arte *híbrida* que se nutre de todas as outras. É a chamada *performance art*. Esses autores concordam com Zumthor ao definir performance como uma arte ao vivo, efêmera, na qual é indispensável a presença do corpo humano, que pode ser re-conceituado e cujos movimentos podem receber novos contextos.

Para Zumthor *texto* é uma seqüência lingüística e faz parte da *obra*. Esta se entende como a totalidade dos elementos da performance. Segundo esse autor, o que é escrito fica como documento e o que é oral é passado através de gerações. Uma dada performance só pode acontecer em determinado lugar e tempo. Mesmo que se tente reproduzi-la, surgirá sempre uma nova performance. O que se consegue registrar dela são apenas vestígios ou resíduos, que podem ser reaproveitados em outras performances.

Para Richard Schechner, que possui um conceito mais abrangente, *performance* é o resultado de inúmeros comportamentos reiterados, que a cada repetição recebe uma re-contextualização. Esses comportamentos podem ser ensaiados ou repetidos através de uma longa tradição. *Performance* também se caracteriza como um conjunto de trocas. Na arte é tudo o que ocorre entre atuantes e espectadores.

Os movimentos futurista e surrealista exerceram influência na performance contemporânea no que diz respeito ao discurso descontínuo, na quebra da racionalidade e significação das palavras, nas livres associações, na cenografia e movimentos não realistas. Marinetti pregava em seus manifestos que o artista deveria enfurecer o público. Os futuristas queriam quebrar tradições e dogmas, portanto a declamação deveria ser “dinâmica e belicosa”. Deveria-se declamar com pernas e braços, fazer uso do verso livre e “palavras em liberdade” e fazer ruídos de máquinas. O corpo deveria obter precisão mecânica em seus movimentos, adquirida com muito ensaio.

Os surrealistas, por sua vez, basearam-se nos estudos freudianos sobre o inconsciente para desenvolver sua estética: livres associações, automatismo físico puro, libertação do espírito e do superego. A arte deveria ser feita a partir do inconsciente. O surrealismo estimulou o surgimento dos *happenings*, tipo de performance comum nos anos 60 e que influenciou a *performance art* contemporânea. Não há distinção palco/platéia, nem separação física entre atuante e espectador. O público muitas vezes era agredido. A idéia era tirá-lo do “estado de anestesia”, como queriam os futuristas.

Uma das características principais da *performance art* é o uso da *collage*. Esta permite várias leituras, sem estar presa a um discurso racional contínuo e persuasivo. Propõe ser para cada indivíduo uma nova descoberta. Esse discurso é desprovido de narração.

Os movimentos de vanguarda não atingem total popularidade, pois atendem aos interesses de um grupo restrito. O público em geral rejeita o que é totalmente novo e normalmente despreza as chamadas artes de vanguarda. No entanto essas novas estéticas vão deixando de ser novas e de causar estranheza. E a população vai assimilando aos poucos essas propostas, que já não chocam mais. Quando um movimento se populariza, deixa de ser vanguarda, pois já se tornou tradição, influenciando artistas das gerações seguintes.

O Corpo de Letra executa experimentos performáticos a partir de textos literários. Sua direção é indefinida e normalmente é seguida a proposta de trabalho em criação coletiva. O grupo herdou alguns aspectos da vanguarda, como a descontinuidade do discurso, depois desta já ter se transformado em uma tradição. É um grupo acadêmico. Existe em função da universidade e é formado por pessoas relacionadas, em sua maioria, ao curso de Letras. Sua função é entreter e servir de campo para pesquisa. Foge da declamação tradicional, mas faz muito pouco treinamento corporal. Em sua prática é freqüente uso de espaços alternativos.

O Corpo de Letra herda as idéias vanguardistas, mas já levadas para dentro da academia, isto é, quando lá fora já se tornaram tradição. Sua performance é um híbrido entre oralidade e escrita, espécie de intercâmbio entre esses dois códigos. Assim como a escrita, ao ser avaliada historicamente, mostrou ter sido um meio opressor usado para colonizar algumas culturas, também pôde auxiliar na manutenção da história oral. Vemos que a oralidade que se serve da escrita é contaminada por ela, da mesma forma que a escrita pode possuir marcas de oralidade. Portanto, as culturas se misturam, num processo denominado de hibridização.

O narrador oral, nos dias atuais, se re-configura para viver paralelamente aos recentes meios de comunicação. Sua narrativa se dá com engajamento total do corpo, diferente dos demais gêneros literários. E, embora a escola tradicional tenha desprezado a oralidade, obras canônicas da literatura possuem as narrativas orais como matéria prima. Como exemplo, temos as epopéias de Homero, os contos de Grimm, o romance Macunaíma de Mário de Andrade, a obra de Guimarães Rosa etc. Muitos escritores se valem ainda de expressões orais para forjar uma oralidade em sua literatura. Esse recurso é um objeto de representação, comumente usado para estabelecer valores como identidade, tradição, intimidade etc. Pode servir para representar determinados povos.

A oralidade tem caráter de performance porque é um evento do qual se participa, uma interação social. A audiência se torna co-autora da performance. Por isso o Corpo de Letra descobriu a necessidade de apresentar para diferentes públicos o mesmo trabalho, pois as audiências podem re-significar a performance, criando significados que não se encontrariam fechados dentro do texto.

A performance artística está ligada à cultura popular, e pode ter um caráter de inovação, no momento em que procura renovar suas linguagens, podendo servir como recurso nas escolas. A *performance*, mesmo na vanguarda, está relacionada à tradição. Entenda-se tradição não como algo estático, mas como aquilo que é passível de renovação.

A comunicação humana se dá através de acoplagens: homem/máquina, texto/som/corpo/linguagens. Essas acoplagens geram sentidos. Toda performance é resultante de acoplagens. Mas a leitura também depende da bagagem do grau de institucionalização do indivíduo e dos códigos comuns em seu grupo social, de sua comunidade interpretativa. A prática da performance pode ser uma alternativa no ensino por possibilitar uma leitura não tão direcionada, menos institucionalizada, permitindo ao aluno maior liberdade criadora.

A leitura que se faz do Corpo de Letra não é mais do texto de origem e sim da performance. É uma leitura da leitura. Por isso um poema pode ser expresso de diferentes formas, podendo ser inclusive cantado. A voz, para o Corpo de Letra, quer levar mais do que inteligibilidade. A performance revela uma forma de ler o mundo. Qualquer linguagem pode servir de ingrediente para sua concretização. A literatura é uma delas.

O público serve como estímulo para o Corpo de Letra. A maior ou menor aceitação leva o grupo a repensar seus trabalhos. Observa-se que o público demonstra gostar de ser surpreendido, mas também de encontrar no que vê alguma identificação. Mesmo vivenciando a performance de forma direta e vital, o espectador procura constantemente fazer associações com algum conhecimento prévio.

As linguagens na performance não são usadas de maneira totalmente aleatória. O artista manipula a matéria. Mas não possui supremo controle sobre as leituras que gera porque a materialidade produz sentidos novos. A recepção depende em parte da intencionalidade do autor, parte da linguagem e parte da bagagem cultural do leitor.

O comportamento do público pode estimular uma improvisação por parte do atuante. No momento da performance a relação atuante/receptor é de troca, por isso nem sempre há separação tão nítida em seus papéis. O público é receptor da atuação, interferindo na cena. O atuante se torna receptor da reação do público. Há um diálogo, mesmo que o receptor não se desloque de seu lugar.

Há momentos em que o Corpo de Letra surpreende o público e ocorrem também ocasiões em que o grupo é surpreendido. Seu processo de criação muitas vezes depende do desejo de surpreender a audiência em situações formais (aulas, congressos, conferências etc.), causar-lhe impacto, dando-lhe oportunidade de vivenciar algo incomum, mesmo que por alguns instantes. Algumas estratégias servem para provocar o público mais com sensações do que com palavras. Mas a audiência pode se surpreender em situações não programadas pelo grupo.

Portanto a performance artística, enquanto evento, nasce de algumas idéias que são lançadas no ambiente. O resto acontece por si, durante a integração das pessoas envolvidas. Às vezes, cenas criadas para serem cômicas não provocam o riso. Outras, destinadas a serem sérias, algumas vezes são recebidas com risadas. O período de montagem e ensaios pode ser considerado como preparação da parte teatral da performance. Já a performance em si ocorre

no momento da integração atuantes/receptores, através do argumento do teatro ou do espetáculo.

A audiência serve como motivação para o Corpo de Letra e é através dela que o grupo se auto-avalia. Os ensaios abertos e as conversas após as apresentações dão oportunidade ao grupo de ouvir comentários críticos, o que ajuda a repensar o trabalho. Portanto o texto literário mostra não ser o elemento mais importante na performance. Faz parte do conjunto. Porém o texto não se desvaloriza, mas se enriquece com a aquisição de outros elementos. A literatura não se limita ao texto escrito. É uma manifestação da linguagem em sua função poética, que vai além das normas do sistema lingüístico.

O Corpo de Letra trabalha com *textos móveis*, que a cada ensaio ou apresentação podem ser mudados de ordem ou substituídos, renovando o trabalho. As cenas são criadas através de associações provocadas por esses textos em nossas memórias.

O processo de criação de um trabalho artístico acontece sempre através de escolhas. Idéias vão sendo criadas e recriadas, ao mesmo tempo que vão sendo descartadas constantemente em prol de outras.

Não raras vezes uma performance gera outra performance, uma cena gera outra cena. É como se uma única obra fosse se transformando: uma série de performances ligadas por um fio condutor. Sempre fica aberta a possibilidade de continuidade.

A performance é instantânea, direta e efêmera. Mas existe por trás dela um processo mental que não é instantâneo e que de forma latente vem se desenvolvendo, muito antes de sua concretização. Faz parte de um projeto pessoal do artista ou da soma de vários destes, como no caso do grupo Corpo de Letra.

Assim como a dramaturgia do teatro de bonecos raramente deixa registros, por se criar a partir de improvisações, o Corpo de Letra também não deixava registro suficiente para que outro grupo, ou o mesmo, depois de muito tempo, pudesse reproduzir seus espetáculos, pois sempre trabalhou sua improvisação, baseando-se em fragmentos de textos selecionados e combinados entre si e entre ações e músicas. Muitas vezes o texto é apenas pretexto ou ponto de partida e o material da encenação é extraído do próprio processo de pesquisa.

Muitas vezes o artista encontra soluções sem ter planejado algo antes, apenas fazendo experimentos com os materiais. Frequentemente precisa se adaptar ao que existe à disposição. A expressividade do trabalho acaba sendo um misto entre a idealização do artista e a rigidez

imposta pela matéria. Frequentemente surgem dificuldades justamente por utilizarem-se matérias com os quais o grupo não está habituado a lidar. Para isso são necessários inúmeros testes, através dos quais propostas são descartadas e novas descobertas surgem. Muito pouco pode ser previamente planejado. A partir das idéias iniciais, tudo é criado por experimentação.

Algumas idéias e soluções surgem em consequência de casualidades. Às vezes em decorrência de erros. Um erro ou situação inesperada pode redirecionar a cena, obrigando o grupo a improvisar, o que interfere no resultado.

A improvisação é o elemento mais marcante no Corpo de Letra. Qualquer pessoa é capaz de atuar no espaço cênico. Aprende-se através da experiência, de forma intuitiva. As idéias do Corpo de Letra não raras vezes surgem do acaso ou de livres associações, sem que tenhamos uma explicação clara para certas soluções tomadas.

O grupo nasceu no meio acadêmico diante da necessidade de se propor uma atividade mais voltada para a vivência, a espontaneidade e que possa se aliar à carga teórica do curso de Letras. O trabalho criativo pode superar a mera repetição de pensamentos dados, no qual a improvisação está para o imprevisível, assim como a técnica está para o programado. No entanto, quanto maior o domínio técnico, maior a capacidade de improvisar. É nos ensaios que o trabalho vai se delineando. A cada encontro procura-se reproduzir aquilo que parece ter dado certo no ensaio anterior. Porém, tudo pode ser modificado, pois a criação não se esgota.

Observando as atividades do Corpo de Letra desde 2004, percebemos que ficamos experimentando uma série de performances durante um ano. A de 2004 foi voltada para o tema ditadura militar e apresentou as performances intituladas *Entre nós, em banho-maria* e *Objetos transnacionais*. A série de 2005 dedicou-se à Maricota, resultando nas performances chamadas *As filhas da Maricota*. Paralelamente foram feitos outros trabalhos que não foram apresentados mais de uma vez, isto é, não chegaram a formar uma série. Essa parece ser a tendência atual no Corpo de Letra: a cada ano ter um projeto principal, e, eventualmente, outros menores. Não se sabe ao certo se essa característica vai se manter a partir de 2006.

Um dos fatores que determinam o encerramento de uma série de performances é a vontade do grupo de se envolver com novos temas. Outro é a rotatividade de seus integrantes. Com as mudanças no calendário escolar, os dias e os horários dos ensaios tendem a mudar. Não raras vezes essa realidade faz com que um ou mais participantes se vejam obrigados a se ausentar do grupo por tempo determinado ou indeterminado. Essa dispersão faz com que

muitos trabalhos fiquem prejudicados, o que leva o grupo a buscar novas criações, contando com quem está disponível naquela fase.

O Corpo de Letra surgiu em 1999 com o objetivo de repetir a experiência de um outro grupo que existiu na UFSC durante do período de 1987 a 1993, que se chamava *Jaleo Jaleo*¹. Era dirigido pelas professoras Alai Diniz e Luizete Barros, hoje integrantes do Corpo de Letra.

O *Jaleo Jaleo* foi criado após uma experiência com alunos de língua espanhola em uma disciplina do curso de Letras. A maioria dos alunos participantes não possuía experiência com teatro. A proposta inicial desse grupo era difundir a língua espanhola e a literatura hispânica², por isso utilizavam-se, na maioria das vezes, poemas em espanhol. Mais tarde surgiram oportunidades de se trabalhar também com autores brasileiros. Assim, o *Jaleo Jaleo* passou a apresentar performances também em português e a acolher como integrantes não apenas alunos de espanhol³.

O *Jaleo Jaleo* teve seu fim em 1993, quando suas diretoras se afastaram da UFSC para fazer doutorado. A mesma proposta de trabalho foi retomada mais tarde com a criação do grupo Corpo de Letra. Seu surgimento coincidiu com o do núcleo de pesquisa em oralidade, o NELOOL, do qual passou a fazer parte. Dessa vez havia também alunos de pós-graduação como integrantes e a maioria deles já possuía alguma experiência prévia em teatro.

O Corpo de Letra tem buscado experiências novas para si. Uma delas foi a oficina que ministrou em outubro de 2005 no SEPEX (Semana de Pesquisa e Extensão da UFSC). Essa atividade pode gerar um projeto que lhe dê continuidade, a partir de 2006, dividindo os conhecimentos do grupo com a comunidade. Existe também a proposta de se formar um grupo de estudos juntamente com o Departamento Artístico-Cultural da UFSC, no qual haverá discussões teóricas e mais exercícios corporais. Portanto é grande a possibilidade do Corpo de Letra continuar por muito tempo vinculado ao curso de Letras da UFSC. Também pode acabar a qualquer momento devido às atividades profissionais de seus integrantes, assim como

¹ Dados do grupo *Jaleo Jaleo* podem ser encontrados no NELOOL.

² Até então, ainda não tinha sido criado o Mercosul, que favoreceria a expansão do interesse pela língua espanhola no Brasil.

³ A origem do grupo *Jaleo Jaleo* se assemelha com a do grupo *Mayombe*, de Belo Horizonte, dirigido por Sara Rojo. O grupo nasceu no curso de Letras - Espanhol da UFMG. Seus primeiros trabalhos eram em língua espanhola. Mais tarde optou-se pela língua portuguesa (D'arc et alii, 2003). O *Mayombe* acabou por se profissionalizar, o que o diferencia do *Jaleo Jaleo* e do Corpo de Letra.

aconteceu com o grupo *Jaleo Jaleo*. Mas a vivência que cada atuante teve pode ser reproduzida em outras instituições que cederem espaço para o projeto⁴.

A idéia de profissionalização do Corpo de Letra, a longo prazo, é viável, se esta vier a ser a meta dos participantes e o processo para isso for cumprido. O grupo, então, teria que se submeter às adaptações necessárias, como a perda do caráter rotativo e uma maior dedicação, além de uma direção definida. Porém, com a implantação do curso de Artes Cênicas na UFSC, prevista para início de 2007, é possível que o Corpo de Letra, da forma como é hoje, dilua-se e seja absorvido em projetos maiores, juntamente com os novos profissionais que virão e outras propostas de pesquisa.

Independente de acabar, continuar como está ou se profissionalizar, o principal objetivo do Corpo de Letra, por enquanto, ainda é propiciar uma abordagem diferenciada no estudo da literatura, mostrando uma experiência em que a letra se faz corpo.

⁴ Esse foi o caso do grupo Cambalhota, criado pela professora Antonia Cabrera Muñoz, com alunos do Colégio de Aplicação da UNESC (Universidade do Extremo Sul Catarinense), onde leciona, na cidade de Criciúma, SC. Ela levou para o mundo infantil a experiência vivida como atuante no grupo Corpo de Letra e a relatou no V Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, em Belo Horizonte (2005).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGENDA DO CCE. Boletim informativo do Centro de Comunicação e Expressão da UFSC. Florianópolis: ano 7, no. 9, jun. 2001.

ALEXANDRE, Marcos Antonio. **Juan Radrigán e Plínio Marcos: contextos e textos dramáticos/espetaculares.** Belo Horizonte, 2004, tese (doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos.** 3^a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MARAL, Ana Maria. **Teatro de animação.** São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

ANTUNES, Yaska. O teatro político como desmistificação da realidade. In: MEMÓRIA ABRACE VIII; CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (3: 2003: Florianópolis). **Anais.** Florianópolis: ABRACE, 2003.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** 2^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACK, Sylvia. Colagem e autoria: reflexões a propósito da autoria nos documentários-colagem de Sylvio Back. In: MEMÓRIA ABRACE VIII; CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (3: 2003: Florianópolis). **Anais.** Florianópolis: ABRACE, 2003.

BASTOS, Augusto Roa. **El fiscal.** Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.

BARBOZA, Fernando. <http://www.galeriafernandobarbosa.kit.net/construtivismo.htm>.

BELTRAME, Valmor. Teatro de bonecos no Boi-de-Mamão. Festa e drama dos homens no litoral de Santa Catarina. São Paulo: USP, 1995. 230 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2^a. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. El narrador. Trad. Roberto blatt. Taurus: Madrid, 1991. http://inicia.es/de/m_cabot/e_narrador.htm

BERG, Walter Bruno, SCHÄFFAUER, Markus Klaus (eds.). **Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX.** Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão vital.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e Anestésica: o "Ensaio sobre a Obra de Arte" de Walter Benjamin Reconsiderado. **Travessia - Revista de literatura: a estética do fragmento**. Florianópolis, n.33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

_____. **What is political art?** Ensaio apresentado na conferência Private Time in Public Space, organizado como parte do inSITE 97, colégio da Fronteira do Norte, Tijuana, 22 de novembro de 1997 (texto mimeografado).

BUGALHO, Sérgio. O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos. In: MATOS, Cláudia Neiva de et all (org.). **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música, voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pg. 299-308.

CALAMARO, Lúcia. De cuerpos y viajes - notas sobre la transferencia intercultural de formas espetaculares. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org.). **Etnocologia - textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Pauto: EDUSP, 1997.

CARREIRA, André. O risco físico na performance teatral. In: TEIXEIRA, João Gabriel, GUSMÃO, Rita. **Performance, cultura e espetacularidade**. Brasília: UNB, 2000.

CATULO, Caio Valério. **O livro de Catulo**. Tradução comentada dos poemas de Catulo. São Paulo: EDUSP, 1996.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. São Paulo: Martins fontes, 1992.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo; Perspectiva, 1989.

_____. *Pós-teatro: poerformance, tecnologia e novas arenas de representação*. In: MEMÓRIA ABRACE VIII; CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (3: 2003: Florianópolis). **Anais**. Florianópolis: ABRACE, 2003.

CORNEJO POLAR, Antonio. **O condor voa**. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2001.

CRAIG, Edward Gordon. **El arte del teatro**. México: Gaceta, 1995.

D'ARC, jane et alii. Corpo e mente: performance e oficinas. In: HILDEBRANDO, Antonio et alli (org.). **O corpo em performance: imagem, texto, palavra**. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

DINIZ, Alai Garcia. Complô do corpo. In: MEMÓRIA ABRACE VIII; CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (3: 2003: Florianópolis). **Anais**. Florianópolis: ABRACE, 2003.

DINIZ, Alai Garcia. **Performance: uma arte no limiar**. In: Encontro do Grupo de Trabalho de Dramaturgia e Teatro da ANPOLL, 2001, Curitiba. Comunicação em congresso.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. A escrita e a oralidade em Monteiro Lobato. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça et alii. **O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2001.

DINIZ, Júlio. A voz como construção identitária. In: MATOS, Cláudia Neiva de et all (org.). **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música, voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

DIP, Nerina. El rol de los objetos em los unipersonales. In: MEMÓRIA ABRACE VIII; CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (3: 2003: Florianópolis). **Anais**. Florianópolis: ABRACE, 2003.

ECO, Umberto. **A obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1999, pg. 207-16.

FELDMAN, Carol Fleisher. Metalinguagem oral. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1997.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Labor-texto Editorial, 2000.

FIGUEREDO, Maria. **Entre la poesia oral y escrita: la canción y la cultura**. <http://www.acs.ucalgary.ca/~gimenez/figueredo.htm>

FISH, Stanley. **Is there a text in this class? - The authority of interpretative communities**. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

FLORENTINO, Cristiano. Uma voz em convulsão: *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça et alii. **O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2001.

FORTINI, Franco. **O movimento surrealista**. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Roselee. **Performance art: desde el futurismo asta el presente**. Barcelona: Destino, 1996.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

_____. **Modernização dos sentidos**. Rio de Janeiro: 34, 1998.

GUSMÃO, Rita. O ator performático. In: TEIXEIRA, João Gabriel; GUSMÃO, Rita. **Performance, cultura e espetacularidade**. Brasília: UNB, 2000.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HARAWAY, Donna. A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: **Simians, cyborgs and women: the reinvention of the nature**. New York: Routledge, 1991.

HARTMANN, Luciana. **Oralidade, corpos, memórias: performances de contadores e contadoras de causos da campanha do Rio Grande do Sul**. Florianópolis, 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1997.

HELLER, Sylvia. Colagem e autoria: reflexões a propósito da autoria nos documentários-colagem de Sylvio Back. In: MEMÓRIA ABRACE VIII; CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (3: 2003: Florianópolis). **Anais**. Florianópolis: ABRACE, 2003.

HÜNNINGHAUSEN, Carlos Guilherme. **"Figures from the air": the mediatisated verbal performances of Laurie Anderson at Warner Brothers**. Florianópolis, 2002. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Inglesa) - Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina.

HUTCHEON, Linda. **Irony's edge - The theorie and politics of irony**. London, New York: Routledge, 1994.

ILLICH, Ivan. Um apelo à pesquisa em cultura escrita leiga. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1997.

KOFMANN, Sara; ESTRADA, Maria Ignez Duque. **A infância da arte**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Estudos do espetáculo: uma metodologia de análise para a história da cena*. In: MEMÓRIA ABRACE VIII; CONGRESSO BRASILEIRO DE

PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (3: 2003: Florianópolis). **Anais**. Florianópolis: ABRACE, 2003.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Chapecó: Argos, 2002.

LÚCIO, Ana Cristina Marinho. **O mundo de Jove (a história de vida de um cantador de coco)**. João Pessoa, 2001. Tese (Doutorado em Literatura e. Cultura) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985**. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “Pipoca moderna”: uma lição – estudando canções e devolvendo a voz ao poema. In: MATOS, Cláudia Neiva de et all (org.). **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música, voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pg. 128-40.

MEDEIROS, Sérgio (org.). **Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MEIRISIO, Paulo. O laboratório experimental como instância fundamental de pesquisa: a investigação do *modo* melodramático de interpretar nos circos-teatros brasileiros. In: MEMÓRIA ABRACE VIII; CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (3: 2003: Florianópolis). **Anais**. Florianópolis: ABRACE, 2003.

MEYER, Sandra. Corpo, processos e ação física: o problema da intencionalidade. In: MEMÓRIA ABRACE VIII; CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (3: 2003: Florianópolis). **Anais**. Florianópolis: ABRACE, 2003.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza. **Encanta o objeto em Kantor**. 2003. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

MUÑOZ, Antonia Javiera Cabrera. **Literatura infantil em cena: o jogo do texto literário em performances poéticas**. Encontro do Grupo de Trabalho de Performance Poesia e Ativismo do V encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política das Américas, 2005, Belo Horizonte. Comunicação em congresso.

NASCIMENTO, Frederico do. Grupo Totem: a construção do espetáculo totêmico. In: MEMÓRIA ABRACE VIII; CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-

GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (3: 2003: Florianópolis). **Anais**. Florianópolis: ABRACE, 2003.

NERUDA, Pablo. **El hondero entusiasta y otras obras**. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1974.

NICOLETE, Adélia. Dramaturgia em processo colaborativo e sua relação com a criação coletiva e o dramaturgismo. In: MEMÓRIA ABRACE VIII; CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (3: 2003: Florianópolis). **Anais**. Florianópolis: ABRACE, 2003.

NORONHA, Luiz; FAISSAL, Rogério. **A construção do espetáculo**. Notas sobre a montagem de *Bispo Jesus do rosário: a via sacra dos contrários*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

NOVAIS AYALA, Maria Ignez. A cultura popular em uma perspectiva empenhada de análise. 2002. Não publicado.

NOVAIS AYALA, Maria Ignez. **Diferentes temporalidades da literatura oral e popular**. In: Encontro do Grupo de Trabalho de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, 2002, Gramado. Comunicação em congresso.

NOVAIS AYALA, Maria Ignez. Aprendendo a aprender a cultura popular. In: PINHEIRO, Hélder (org.). **Pesquisa em literatura**. Campina Grande: Bagagem, 2003.

NOVAK, Peter. **A política do corpo**. Encontro do Grupo de Trabalho de Performance Poesia e Ativismo do V encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política das Américas, 2005, Belo Horizonte. Comunicação em congresso.

OBRAS COMPLETAS DE SIGMUND FREUD. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música: modulações pós-coloniais**. Coleção Debates, 286. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Ulisses Ferraz de. **A peça didática de Bertolt Brecht e a construção de textos dissertativos**. 2001. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação da FEUSP, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas: Papyrus, 1998.

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

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PECCININI DE ALVARADO, Daisy. Construtivismo. In: **Arte do século XX/XXI – visitando o MAC na web.**

<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/index.html>

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Teorias da tatuagem: corpo tatuado: uma análise da loja "Stoppa Tatoo da Pedra"**. Florianópolis: UDESC, 2001.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROMÃO, Samuel; ANDRADE, Milton de. **Improvisação e composição da partitura do ator-dançarino: matrizes corporais na dança dramática do Boi-de-Mamão**. Não publicado.

RUSCH, Gebhard. Teoria da história, historiografia e diacronologia. In: OLINTO, Heidrun. **Histórias de literatura**. São Paulo: Ática, 1997.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2001.

SANT'ANA, Affonso Romano. Canto e palavra. In: MATOS, Cláudia Neiva de et all (org.). **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música, voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pg. 11-22.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O percevejo – revista de teatro, crítica e estética: estudos da performance**. Rio de Janeiro, n. 12, p. 25 – 50, ano 11, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. London: Routledge, 1988.

SCHECHNER, Richard. The five avant gardes or... or none? In: HUXLEY, Michael; WTTTS, Noel: **The twentieth-century performance reader**. Londres: Routledge, 1997.

SCHMITD, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias de literatura. Observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, Heidrun. **Histórias de literatura**. São Paulo: Ática, 1997.

SELDEN, Raman et al. **La teoría literaria contemporánea**. 3ª. Ed. Barcelona: Ariel, 2001.

SOBCHACK, Vivian. The scene of the screen: envisioning cinematic and electronic “presence”. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Materialities of communication**. California: Stanford University Press, 1994.

SOUZA, Adalberto de Oliveira. **Enigmas e sensações/Enigmes et sensations**. Maringá: Editora do Autor, 2000.

SOUZA E SILVA, Marta Isaacson. A gênese das ações na abordagem do texto dramático. In: MEMÓRIA ABRACE VIII; CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (3: 2003: Florianópolis). **Anais**. Florianópolis: ABRACE, 2003.

SOUZA, Maria Inês Galvão, PEREIRA, Patrícia Gomes. O processo de criação e expressão cênica: a experiência das “quartas da improvisação”. In: MEMÓRIA ABRACE VIII; CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (3: 2003: Florianópolis). **Anais**. Florianópolis: ABRACE, 2003.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

TAYLOR, Diana. **El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política**.

<http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>

Teatro da Vertigem. **Trilogia bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. O encanto histórico da palavra cantada. In: MATOS, Cláudia Neiva de et all (org.). **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música, voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pg. 200-6.

TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade**. São Pauto: Ática, 1997.

VICH, Victor; ZAVALA, Virginia. **Oralidad y poder: herramientas metodológicas**. Bogotá: Grupo editorial Norma, 2004.

WEISZ, Gabriel. **Corpos del fuego**. In: TEIXEIRA, João Gabriel; GUSMÃO, Rita. **Performance, cultura e espetacularidade**. Brasília: UNB, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz - a literatura medieval**. Companhia das Letras, 2001.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Huicitec, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

VÍDEO

LAVANDERAS DE LENGUAS. Grupo Corpo de Letra. Núcleo de Literatura, Oralidade e Outras Linguagens. Florianópolis: Centro de comunicação e expressão, 2005. 1 videocassete (10 min): VHS, son., color.

ANEXOS
(Documento de processo)

I Diário de campo¹

Florianópolis, 31 de março de 2004.

Hoje apresentamos uma performance no CCE². Era um evento de palestras que relembavam os 40 anos do golpe militar no Brasil. O Corpo de Letra teve sua participação. O trabalho se chamou *Entre nós, em banho-maria*. Os participantes eram eu, a Adriana Carvalho, a Alai, a Luizete e o Zé³. A Beth⁴ filmou a apresentação.

Dos dois primeiros ensaios eu não participei. Por isso, quando me reuni com eles hoje, às 14 horas, várias coisas já tinham sido definidas. Havia sido aproveitado o texto que a Alai tinha escrito⁵ para o Congresso da ABRACE⁶. Só que foram extraídos alguns trechos e inseridos outros: recortes de jornal, receitas de mussi de chocolate e versos de Camões.

As falas foram divididas como da vez anterior. Eles ficariam sentados de frente um para o outro, em cadeiras colocadas no centro da sala. O público ficaria em volta. Por isso não poderia ser no auditório, onde ocorreriam as palestras.

O ensaio foi na sala 130 do CCE. A Beth havia gravado a música *Eu te amo meu Brasil*, distorcida de várias maneiras. Como eu tinha perdido os primeiros ensaios, fiquei controlando o som.

Eles se acomodaram nas cadeiras ao som da música. Nessa hora a Alai lembrou a todos que tirassem os relógios, os óculos e as bijuterias. Eles começaram a tirar. Então, eu tive a idéia de, em cena, ainda durante a música, andar em volta deles com um recipiente, no qual seriam colocadas essas coisas, como se eu fosse uma figura repressora, para quem

¹ O diário é redigido logo após cada ensaio do grupo. Nele são acrescentadas todas as informações possíveis. Nesta etapa do trabalho não há análise, mas apenas relatos. São escritos à mão em um caderno e depois digitados. O texto é corrigido para se tornar mais legível, mas é mantido o tom espontâneo e informal.

² Centro de Comunicação e Expressão.

³ Alai Diniz, Luizete Barros e José Ernesto de Vargas.

⁴ Elizabeth Ramos da Silva (responsável pelo laboratório de línguas), a pessoa que normalmente opera a aparelhagem de som e imagem nas nossas performances.

⁵ *Complô do corpo*.

⁶ Associação Brasileira de Artes Cênicas.

eles entregariam seus objetos de valor. Quando marquei isso no ensaio, tive a idéia de fingir que iria tomar também os objetos de outras pessoas da platéia, levando-lhes o recipiente.

Quando a música acabasse, eles começariam a falar o texto. Havia espaços de tempo longos entre uma fala e outra. Eu sugeri que se preenchesse esse silêncio com algum movimento. Mas a Alai explicou que queria deixar assim mesmo. Era uma experimentação. Eu propus, também, que a Lu fizesse um sorriso bem forçado, na hora de falar a receita.

No final, a Alai terminaria cantando a “música do Lauri”⁷. Ela pediu que eu interrompesse a cena com a fala que eu tinha antes, na performance *Complô do corpo*: “Sabia que essa parte iria ficar muito piegas”. E perguntava: “Onde está o distanciamento brechtiano?” Tivemos a idéia de que eu falaria isso levando o recipiente de volta para o centro da roda. A cena terminava com eles juntando de volta seus pertences. Eu achava que faltava uma música para esse fecho.

Ouvindo os CDs do Zé, escolhemos a música *Calabouço*, para o começo, enquanto as pessoas entravam na sala, e *País Tropical*, interpretada por Wilson Simonal, para o final, quando eles recolhessem os pertences, saíssem de cena e as pessoas se retirassem. A Alai quis que o recipiente, usado para recolher os objetos, fosse alguma pasta antiga de executivo.

Ficou decidido que o figurino seria azul e branco. Quando vim em casa buscar o figurino, procurei algo que lembrasse uma pasta antiga de executivo. Só o que encontrei foi o estojo de uma máquina de escrever mecânica.

Quando cheguei no local da apresentação, soube que tínhamos sido transferidos para o final da programação. Isto é, seríamos a última atração. Foi-nos cedida a sala Drummond, então tivemos tempo de fazer mais um ensaio.

O pessoal do grupo achou que ficaria muito tempo sentado nas cadeiras, enquanto tocassem duas músicas (uma durante o tempo em que os espectadores entrassem na sala e outra para quando eu recolhesse os objetos). Então resolveram ficar do lado de fora, já descalços, recebendo as pessoas, distribuindo cópias do programa e conduzindo-os para dentro do ambiente.

⁷ É assim que chamamos a música de Lauriberto Reyes, cantada por Alai Diniz no final da apresentação.

O público se sentaria nas cadeiras que estavam em volta das que tinham sido colocadas no centro. Eu achei melhor deixar as cadeiras do centro viradas para baixo, para evitar que o público, ao entrar, as pegassem. Essas cadeiras, invertidas e colocadas em formato de cruz, também causariam um efeito diferenciado aos olhos de quem entrasse.

A Beth tinha ficado de filmar o espetáculo. O estojo da filmadora acabou sendo o recipiente usado para recolher os objetos.

Quando a Alai começasse a cantar a música do Lauri, ela pretendia fazer um som com o pau de chuva na introdução. Só que ela percebeu que a cena ficaria suja se ela deixasse o instrumento perto dela. Combinamos, então, que o pau de chuva fosse tocado por mim, no momento certo, pois eu estaria perto do som, fora do foco da cena.

O último detalhe na criação da performance foi que deixássemos as luzes apagadas dentro da sala, enquanto os espectadores chegassem e se acomodassem ao som da música *Calabouço*. Quando as luzes se acendessem, seria um sinal para que eu mudasse a música e os performer se colocassem em cena, pois todo o público já teria entrado na sala.

A apresentação correu sem problemas. É interessante relembrar aqui a reação do público. Ouviram-se várias risadas, principalmente, nos momentos referentes às receitas de musse de chocolate, com a Luizete, que interferia, quebrando as falas mais trágicas.

Ao final, várias pessoas comentaram que ficaram tocadas, por terem revivido o clima da época da ditadura militar, especialmente através das músicas. Lembraram também a imprensa, que procurava preencher o vazio deixado pela censura, publicando receitas e versos de Camões.

Florianópolis, 15 de julho de 2004.

Ontem nos reunimos pela primeira vez para preparar a remontagem de *Entre nós, em banho-maria*, marcada para o Congresso da ABRALIC⁸, em Porto Alegre, no simpósio *Poéticas da palavra cantada*. A apresentação vai ilustrar a comunicação da Alai, *Canto e trauma*, na qual ela faz uma análise da “música do Lauri”.

Estávamos esperando o Zé. Ele não apareceu e, por isso, nós nos convencemos de que ele não estaria mesmo em condições de participar desse trabalho, devido à proximidade da data de sua qualificação de mestrado. Então a Adriana teve a idéia de

⁸ Associação Brasileira de Literatura Comparada.

chamar o George⁹ para substituí-lo. Ele veio conversar com a gente. Todos estavam inseguros, pois não possuíam o texto nas mãos. Este não havia sido escrito da última vez que nos apresentamos. Então decidimos assistir à fita no vídeo.

Ao vermos as imagens fotográficas da ditadura, que a Beth usara como introdução e fechamento do vídeo, surgiu a idéia de transmitirmos essas imagens sem som, durante a performance em Porto Alegre. Não sei se isso será feito.

Enquanto assistíamos ao vídeo, a Alai e a Adriana transcreviam as falas e as ordenavam. A Alai teve a idéia de substituir algumas falas que eram do Zé, as quais se referiam a acontecimentos de Santa Catarina, por outros referentes ao Rio Grande do Sul. Isso teria que ser pesquisado na internet.

Nem os CDs que usáramos estavam à nossa disposição, pois eram todos do Zé. Só achamos a fita cassete com a música *Eu te amo, meu Brasil*. A Beth aceitou a tarefa de procurar aquelas músicas na internet e regravá-las num único CD, com a ajuda da Luizete.

Há algum tempo eu vinha pensando no figurino. Ao assistir pela primeira vez ao vídeo da última apresentação, achei que a cena ficava esmaecida por não termos usado uma cor uniforme. Lembrei que em Porto Alegre faz muito frio. Pensei, então, que poderíamos ir todos de preto, como sempre, mas cada um com um cachecol de uma cor, de preferência cores vivas. Ficaria um visual típico de Porto Alegre. A Alai gostou da idéia e repassou-a para o grupo. Todos concordaram. Eu sabia que tinha alguns cachecóis coloridos em casa, e poderia emprestá-los para quem não tivesse.

Foi marcado um outro ensaio para hoje.

Hoje, pela primeira vez, foi feito um ensaio corrido. A Alai e a Adriana estavam com a seqüência em mãos. O ensaio foi feito no NELOOL¹⁰ mesmo. Eu estava com o aparelho de som e o pau-de-chuva, mas sem o CD. Também não tinha maleta. Usei uma prancheta, por enquanto.

Tentamos fazer tudo, desde a entrada em cena. Eu usava o som do rádio para marcar o momento, em que haveria uma música.

O pessoal tentava relembrar os textos, por isso o ensaio estava sem ritmo. O George improvisava suas falas e se saía bem, só que a Alai achava que isso não era seguro. O

⁹ George França, graduando em Letras, com noções de teatro. Ele assistira à nossa última apresentação, em 31 de março, e também estaria no Congresso da ABRALIC.

¹⁰ Núcleo de Literatura, Oralidade e Outras Linguagens.

improvisado podia ser muito bom num dia e noutro não. Então eles interromperam o ensaio, entraram na internet e baixaram os textos que ele e a Adriana tinham pesquisado. Um deles era uma lei, instituída durante o governo militar, segundo a qual seria considerada morta qualquer pessoa desaparecida por perseguição política. Outro se tratava do depoimento de um preso político. Outro ainda era uma nota sobre um suposto suicídio na prisão, com um lençol.

Enquanto o George saía para imprimir os textos no NELIC¹¹, eu marcava o lugar dele e as outras pessoas iam repassando o texto. Depois que ele voltou, a seqüência foi toda repassada, com alguns esquecimentos, com esforço para lembrar. Mas foi um primeiro ensaio. Foi marcado outro para amanhã.

Porto Alegre, 22 de julho de 2004.

Naquela sexta-feira, véspera da viagem, fizemos um ensaio em uma sala de aula do CCE. Esse ensaio foi mais fluente que o anterior. A Alai trouxe como sugestão para o George umas frases que faziam referência à morte de Vladimir Herzog, parte do processo sofrido por ela em 1975 e motivo de sua prisão. Eram seis frases para serem proferidas como um ditado. Enquanto circulava pela sala, como se fosse um professor dando aula, ele enunciava as frases ordenadamente: “número 1 – Vladimir Herzog morreu violentamente; número 2...” Aos poucos o ensaio foi ganhando ritmo.

O ensaio seguinte foi já em Porto Alegre, no dia 19 de julho, na sala onde ocorreria a apresentação. Isto é, na sala do simpósio. A Luizete conseguiu uma maleta preta que serviu para eu recolher as “jóias” durante a performance.

Quando vi aquele quadro negro com giz, imaginei o George utilizando-o na hora de falar aquelas frases. Acho que todos pensaram a mesma coisa. Nem sei quem manifestou a idéia primeiro. Mas o quadro foi incorporado à performance.

No dia seguinte, no mesmo horário, foi feito o último ensaio, duas horas antes da apresentação. Logo em seguida viriam as comunicações da Alai e minha. Por isto a Alai estava muito nervosa e não conseguia lembrar de nenhuma fala completa, fazia tudo com o texto na mão.

¹¹ Núcleo de Literatura Comparada.

Apesar disso deu tudo certo na hora H. Todos estavam muito seguros com seus textos. Enquanto o público entrava na sala, ficava tocando a faixa 1 do CD do Catulo¹², aquela que dizia “Putá fétida, devolve os cadernos.”

Quatro cadeiras estavam no meio da sala, posicionadas em forma de cruz, viradas para baixo. As outras estavam organizadas em forma de círculo, junto às paredes.

Eu pude ensaiar melhor uma postura mais altiva e um olhar de superioridade para o momento em que passasse recolhendo as “jóias”. Também utilizei mais pausas e mais clareza de voz no final, quando dizia “Sabia que essa parte ia ficar muito piegas...” e acrescentei: “Está parecendo dramalhão mexicano, melodrama!”, que eu não tinha falado da outra vez. Não só acrescentei esse trecho como o falei com os verbos no presente. O original era no imperfeito.

Daí a Luizete improvisou na hora H. Ela resmungava: “A Aline é muito chata! Não gosta de nada que a gente faz!”. O George também falou alguma coisa. Eu fiz: “Pssss”! E coloquei a música. Ficamos dançando, segurando os cachecóis para o alto.

A sala lotou. Muita gente de outros simpósios veio assistir à performance. Alguns até já conheciam o trabalho. A maioria ficou depois para assistir às comunicações posteriores, inclusive à minha e à da Alai. Foram colocadas cadeiras extras, mas não foi suficiente. Muitos se sentaram no chão. Foi o dia em que mais veio gente.

¹² *Cutuca Catulo Cá*, CD de poesia sonora gravado pelo Corpo de Letra no ano de 2001, com poemas do poeta latino Caio Valério Catulo, traduzidos para o português.

Florianópolis, 10 de setembro de 2004.

Hoje nos reunimos pela primeira vez, depois da ABRALIC. Como está sendo preparado um congresso de hispanistas na UFSC, que ocorrerá em outubro, a partir do dia 12, fomos chamados para apresentar alguma coisa. A Alai e a Luizete são as principais organizadoras do congresso e sentiram a necessidade de nossa presença, já que não haveria nenhum outro trabalho artístico, além dos lançamentos de livros. Além disso, os participantes que conheciam a nossa trajetória já estariam esperando alguma performance.

A idéia inicial da Alai, quando ela marcou a reunião por mail, era que adaptássemos o *Entre nós, em banho-maria* (I e II). Hoje de manhã, porém, quando eu e ela nos encontramos para a sessão de orientação, ela me falou de uma outra idéia: a de se fazer uma “performance instalação”. Nós nos espalharíamos em uma sala, cada qual com uma plaqueta indicando o nome do escritor, cujo(s) poemas (s) seria(m) dito(s) por aquela pessoa. Na sala também haveria vários objetos, de preferência barulhentos, como buzina ou piano de criança. Cada objeto corresponderia a um poeta, cujo nome estaria em uma das plaquetas, mas só nós saberíamos a relação poeta/objeto. Toda a vez que algum desses objetos fosse tocado, alguém de nós falaria um texto do poeta correspondente.

O público, descobrindo a relação, poderia fazer escolhas, definindo o caminho da performance. A idéia era que os objetos fossem definidos e confeccionados juntamente com alguém de artes plásticas.

Na reunião comparecemos eu, o George, a Adriana C., o Zérnesto¹, a Luizete e a Alai. Fizemos a reunião na sala 14, pois o NELOOL estava ocupado com os meninos pesquisadores do RAP.

A Alai fez as duas propostas para o grupo. Para a primeira ela sugeriu que acrescentássemos trechos do livro de um autor hispânico: Augusto Roa Bastos, que fala sobre o exílio.

Embora eu estivesse insegura quanto à proposta da “performance instalação”, todos os demais estavam gostando da idéia e dispostos a colocá-la em prática. Eu sugeri que poderíamos aproveitar as duas idéias numa mesma performance. Alai achou que não haveria como fazer uma ligação, unindo textos em prosa e textos em versos. A Lu, por sua vez, não viu problemas. Quando eu devolvesse a eles os pertences, eu poderia distribuir para as pessoas do público os objetos. Cada vez que um objeto fosse sacado, seria dito um

¹ Nome artístico de José Ernesto de Vargas.

poema correspondente. Todos concordaram. À Alai, inclusive, ocorreu um nome diferente para essa performance. Como era em espanhol, não gravei².

Lembraram também de uma outra menina que tinha interesse em participar do grupo. Parece que ela também se chama Aline³. Disseram que ela possui uma banda e faz teatro, ou seja, já é iniciada. Ela poderia dividir comigo a função de distribuir os objetos e erguer as plaquetas.

Quando a Adriana foi embora, fizemos uma retomada no texto de *Entre nós, em banho-maria*, tentando reestruturar algumas falas, já que o George e o Zé estariam participando juntos desta vez.

Ficou combinado que o próximo ensaio seria na 5^a. feira, dia 16, às 16 horas.

Florianópolis, 16 de setembro de 2004.

Neste dia vieram todos que estavam na reunião anterior, mais a Aline. Surgiu a idéia de apresentarmos a performance na sala dos conselhos, na reitoria.

Como o grupo estava maior, tivemos que repensar as posições na cena. Achemos melhor deixar a Aline do lado de fora da roda. Ela pegou uma fala pequena: o diálogo com a Lu, sobre as receitas de musse. Durante o resto do tempo ela ficaria fazendo sons com os instrumentos (o bongô, os paus-de-chuva etc). A Lu propôs que ela pensasse nos sons de uma cadeia. A Aline, então, pensou nas grades da janela (caso o local tenha janelas com grade). Ela poderia subir na janela e fazer sons nas grades, usando uma caneca.

Ao final da reunião, a Alai quis saber que autores havíamos escolhido para a cena dos objetos. Eu pensara em Mario Quintana. Já que ele falava muito em sapatos, o meu objeto poderia ser um pé de sapato todo estranho, todo diferente, meio antigão. Só não sabia onde encontrar tal sapato.

A Adriana pensara em Pablo Neruda; o George em Mario de Andrade; a Alai em César Vallejo; o Zé em um autor latino e a Lu num hispânico⁴, não sei o nome. Não lembro que autor a Aline escolhera.

² Hoje sei que se chama *Objetos transnacionales*, fazendo alusão ao texto *El fiscal*, de Roa Bastos.

³ Trata-se de Aline Maciel, estudante de letras na UFSC.

⁴ O poeta que ela escolhera fora justamente Augusto Roa Bastos.

Florianópolis, 24 de setembro de 2004.

Nesse dia fizemos outro ensaio na sala 14 do CCE. Alguns tinham já levado um objeto e o texto decorado ou por escrito. Só eu que não tinha levado nada. Meu livro do Quintana tinha sumido e o sapato eu ainda não tinha encontrado.

Como eu tinha estado nesse meio tempo em Porto Alegre, descobri um pequeno guarda-chuva amarelo e azul, cheio de purpurina, que eu havia usado em uma apresentação de ballet. Achei que ficaria bonito como objeto na performance. Então decidi que esse guarda-chuva substituiria, por enquanto, o suposto sapato. Só não o tinha levado para o ensaio.

A Alai pensou em substituir a “música do Lauri”⁵. A Lu sugeriu que ela cantasse *Atocha*, música que ela tinha feito em decorrência do atentado terrorista em Madri. Mas o grupo achou que a “música do Lauri” não poderia faltar porque era o ponto alto da performance, sempre que a apresentávamos. Além do mais, tínhamos feito a experiência de entremearmos as estrofes da música com trechos que falam sobre o exílio e sobre a clandestinidade. Havia sido tirados, respectivamente, de Augusto Roa Bastos e de alguns depoimentos. Então, decidimos manter a música. Para esse momento pensamos em mudar a dinâmica da cena, já pensando na parte dos objetos.

Entre a canção *Atocha* e Cesar Vallejo, optamos pela do poema de César Vallejo na continuidade da performance. Para que a Alai não acabasse cantando uma música seguida da outra, resolvemos que seu objeto seria oferecido por último. Decidimos que a Aline, que distribuiria os objetos, controlaria a ordem.

A Alai contara, no início da reunião, que tinha visto a Claudia Telles⁶ fazer uma performance parecida, isto é, sorteando os poemas que ela falaria. A Alai viu que isso não daria muito certo, pois, no nosso caso, geraria um grande silêncio. Concluímos que deveríamos bolar para cada poema uma movimentação em cena.

Vários participantes leram ou falaram os textos que pensavam em usar na performance, para termos uma idéia do que poderia ser feito. No caso da Lu, por exemplo,

⁵ Lauriberto Reyes.

⁶ Ex-integrante do grupo Corpo de Letra e estudante de Artes Cênicas.

achamos que seria interessante se ela falasse o texto de cima da mesa, já que esta não poderia ser tirada de lá.

Durante o ensaio a Aline ficou experimentando os sons dos instrumentos, fazendo interferência.

Os dois próximos ensaios serão lá no próprio local.

Florianópolis, 01 de outubro de 2004.

O ensaio foi na sala do Conselho, na Reitoria. A sala lembra um teatro de arena, com inclinação da platéia. Dessa vez eu tinha levado o guarda-chuva e o livro do Quintana.

O pessoal passou no NELOOL e pegou todas as outras coisas, inclusive o som e os CDs com as músicas que usávamos.

A Alai teve a idéia de pendurar os “panos”⁷ pela sala para quebrar o aspecto solene. O sistema de luminárias permitia isso.

Começamos o ensaio com um breve aquecimento. Cada um de nós propunha um movimento e os outros imitavam. Um deles foi andar de joelhos. Achamos que isso poderia ser aproveitado em uma outra performance.

A Alai pretende chamar a Beth para ficar no som, já que ela tem muita prática e eu, assim, ficaria mais livre para circular pelo espaço. Como terá que ser feita uma nova edição das músicas, o Zé, dono da maioria dos CDs usados, conversaria com ela. Ele também se encarregou de digitar todo o roteiro da apresentação.

O espetáculo começaria com a música *Calabouço*. Enquanto o público entrasse, as pessoas estariam espalhadas pela sala, sentadas sobre as bancadas, segurando os objetos. Depois entregariam, cada um, seu objeto a alguém da platéia e se dirigiriam a seus lugares, na mesa de centro.

Ao som de *Eu te amo, meu Brasil*, eu rodearia a mesa recolhendo os pertences deles. Nessa hora, cada um fixaria o olhar para um ponto diferente da sala. Isto é, as cabeças

⁷ Panos coloridos que temos guardados e que utilizamos de diversas maneiras, toda vez que temos que recompor um ambiente, dissociando-o de sua função diária. No caso de *Objetos transnacionales* o público deveria esquecer que estava na Sala de Conselhos da UFSC. O pano pode decorar enquanto esconde o brasão da universidade, por exemplo.

estariam viradas para diferentes direções. A Adriana, que estaria no centro, seria a única que olharia para frente.

Durante as falas, a Aline, que se situava no fundo de um dos corredores, ficaria fazendo a sonoplastia, com os instrumentos de percussão.

Para quem assistisse de fora, a primeira parte da apresentação estava muito monótona, sem ação. Sugeri que pensássemos mais na coreografia, não apenas em mexer as cabeças. Mas pensarmos em uma posição para os corpos, toda vez que um falasse. Ou seja: quando um “desse” suas falas, os outros abaixariam as cabeças, por exemplo. Uma posição para cada fala, de modo que prendesse mais a atenção do ouvinte e causasse estranheza.

Ficamos em dúvida se colocaríamos a música *País tropical*, para encerrar essa primeira parte. O ideal era colocarmos uma música em espanhol, que identificasse a América Latina. Pela primeira vez fizemos o ensaio da parte dos objetos. Eu e a Aline, em posições simétricas, isto é, uma em cada corredor da platéia, alternadamente, tomaríamos o objeto da pessoa e diríamos o nome do poeta correspondente. Por exemplo: “Pablo Neruda”! A Adriana falaria o poema do Pablo Neruda. Eu e a Aline tentávamos fazer alguma coisa com o objeto, enquanto o poema era falado.

A Alai achou que poderíamos projetar, em retro ou em vídeo, fotos dos poetas falados.

Nossa preocupação era que ainda não tínhamos achado uma transição boa entre a primeira e a segunda parte. Pensamos, também, que o trabalho estava muito longo, que deveria ser enxugado. Como não teríamos o que tirar da primeira parte, achamos que deveríamos cortar, da segunda, os poemas em português, dando prioridade para os que fossem em espanhol, já que a ocasião era um congresso de hispanistas.

A Luizete ia falar o texto dela de cima da mesa. Como era a narração de um parto, alguém sugeriu que ela simulasse um parto sobre a mesa. A Adriana disse que tinha tido vontade de fazer isso. Só que achou que ficaria muito escrachado. Eu propus que a Lu ficasse sentada sobre a mesa, narrando. E os outros, em diferentes lugares, agachados, como num parto de cócoras.

Combinamos que no próximo ensaio viríamos com os figurinos e com os panos para pendurarmos. À noite, num encontro da APUFSC⁸, apresentaríamos o trabalho, como se fosse um ensaio aberto.

Combinamos também de fazer um ensaio no sábado, dia 9. Não seria tão problemático se não tivéssemos a sala do Conselho à disposição.

⁸ Associação dos Professores da UFSC.

A Alai retransmitiu o convite da professora Tereza Virginia de apresentarmos algo de Oswald de Andrade num evento do NEPOM⁹. Disse que participaria, mas que não poderia liderar o trabalho, escolhendo os textos, por exemplo.

Eu fui eleita para assumir essa parte. A Luizete e a Adriana disseram que não poderão participar do evento do Oswald (no dia 21/10). Mas os outros toparam, principalmente a Aline e o George. Eu fiquei de dar a resposta para a Tereza e pesquisar textos.

Florianópolis, 08 de outubro de 2004.

Hoje fizemos um ensaio sem a Adriana e o George. Como o horário tinha sido transferido, nem todos tinham sido avisados a tempo. Por isso não tínhamos tantos objetos. A diferença é que penduramos alguns panos coloridos nas luminárias, escondendo as bandeiras e quebrando a sobriedade da sala. Também contamos com a Beth no som. Ela ficou de pesquisar umas músicas latinas para o momento de transição.

Fizemos um ensaio corrido. Não ficou muito bom porque faltava gente. O começo ainda estava monótono. Nos intervalos entre um poema e outro, a Beth botara uma musiquinha alegriinha (na 2^a parte).

A Alai levou um CD no qual um homem falava aquele poema que ela canta (César Vallejo) com uma musiquinha parisiense no fundo. Durante a musiquinha nós passaríamos um pelo outro, girando. Ficava bonito para quem via de fora. Só que a musiquinha de fundo atrapalhava a melodia da Alai, quando ela cantava. A Beth se propôs a tentar filtrar a música do CD, deixando só a voz do homem. A música ficaria só no começo.

Hoje à noite teremos uma apresentação na tenda da APUFSC. Parece que é uma festa que se chamará *Che vive!*. Como o trabalho ainda não está pronto e nem todos podem ir, a idéia é fazermos a coisa mais simples, como fora feita no dia 31 de março. A Beth vai levar o vídeo que fizemos na ocasião e passar as imagens da ditadura.

Marcamos um ensaio para hoje às 16:00 h.

⁹ Núcleo de Estudos Poético-musicais, do qual a professora Tereza Virgínia Almeida é coordenadora.

Às 16:00 h só estávamos eu e a Alai. Quase desistimos da apresentação. Mais tarde chegou a Adriana. Só poderíamos contar com as três e com a Beth no som. Então tiramos as outras falas do texto. A Alai e a Adriana mantiveram as suas. Eu peguei as da Lu, que eram referentes à receita. Como era uma receita, não teria problema eu pegar uma folha papel e lê-lo em público. As outras partes eu lembrava mais ou menos e improvisava. Aquele embate entre as receitas da Lu e da Alai foi tirado. Eu apenas cortaria os trechos sérios com as receitas.

Na sala do NELOOL havia uma grade de compensado (mais alta que uma pessoa), que tinha sido usada numa apresentação de uma turma de espanhol. Alguém achou que aquilo poderia ser usado como se fosse uma prisão. Os textos seriam falados de "trás da grade". Nós entraríamos em cena carregando o objeto. A Alai lembrou de virá-lo no horizontal. Ficaria parecendo um estrado de uma cama de casal. Enquanto isso tocaria a música *Calabouço*. Até o momento em que a música falava em "grade". Daí começaria *Eu te amo, meu Brasil*. Nessa hora colocaríamos a "grade" em pé e nos posicionaríamos. A Alai no centro, atrás da grade, e eu e a Adriana ladeando o aparato. Em seguida, a Adriana "entraria" para trás da grade e eu "sairia".

Na hora da minha fala, como se fosse uma apresentadora de TV, eu puxaria uma cadeira e me sentaria de pernas cruzadas, como num contraponto à situação das outras.

A performance terminaria com a Alai cantando a "música do Lauri"; a Adriana, entre uma estrofe e outra, falando o texto em espanhol, sobre o exílio (Augusto Roa Bastos); e eu finalizando com a fala: "Sabia que essa parte ia ficar muito piegas..." Daí pegaríamos a grade e sairíamos carregando-a, como se fosse uma cruz.

A Beth, durante a performance, colocaria uns trechinhos de música no fundo, ajudando a criar o clima e a darmos o tom.

Quando fomos para a APUFSC (a apresentação seria sob uma tenda, ao lado da APUFSC, durante uma festa) demos uma repassada no texto. Teve um momento em que eu e a Adriana falamos os nossos textos ao mesmo tempo, acidentalmente. Ela, o poema de Camões e eu, parte da receita de musse. Com isso, a idéia que surgiu foi de falarmos nossos textos juntas. Toda vez que ela fazia uma pausa, entre um verso e outro, eu entraria com a receita. Testamos e ficou interessante. Não teria problema se em algum momento uma fala sobrepusesse a outra.

A apresentação correu bem. Devido ao número de pessoas, tivemos que entrar com a grade em pé, e só deitá-la quando chegamos no centro. Aí demos umas voltas com a grade deitada.

Como o público estava espalhado em semi-círculo, a performance, para muitos, ficou de perfil, embora muitas vezes olhássemos para os lados.

O final não ficou exatamente como tínhamos planejado. A Alai cantara a primeira estrofe da “música do Lauri”; a Adriana entrara com o trecho de Augusto Roa Bastos, (nesse momento ela falava em pé na frente da grade). Então eu fiquei esperando a Alai cantar o resto da música, e ela não cantou. Em vez disso, pegou a grade no ombro e foi saindo de cena. Nós a seguimos.

Quando eu perguntei por que ela encerrava a performance antes do momento combinado, ela disse que achara que eu tinha esquecido de dar a última fala. Na verdade ela que esquecera de terminar de cantar, “deixa” para eu falar.

Vários fatores podem ter feito com que ela esquecesse de cantar naquele momento. Um deles é que a Beth havia colocado uma musiquinha incidente, que a desconcentrou. Outra coisa é que eu já tinha levantado da cadeira, desde o momento em que eu falava no meio do poema de Camões, mudando o dinamismo da cena. Mas do jeito que terminou ficou bom também: a Adriana falando um texto em espanhol, sobre o exílio. É um momento carregado de emoção.

Durante a performance eu ouvia várias vozes de pessoas conversando, como se não estivessem interessadas no que estávamos fazendo. Mas, passando os olhos pelo ambiente, percebi que a conversa vinha da fila do chope, que estava do lado de fora da tenda. Quem estava de baixo da tenda, prestava muita atenção, sem falar.

Fomos bem aplaudidas. Algumas pessoas vieram nos elogiar. Acho que a maioria gostou, embora eu acredite que muita gente não entendeu o por quê da receita.

Florianópolis, 11 de outubro de 2004.

Fizemos o ensaio na sala Hassis, do CCE, pois era véspera de feriado e o prédio só abriu porque estava sendo preparado o congresso de hispanistas.

A Alai queria escanear uma foto dela com Augusto Roa Bastos. Queria que sua imagem fosse cortada, pois a idéia era que, quando fossem mencionados Pablo Neruda, Augusto Roa Bastos e César Vallejo, seus rostos fossem projetados. Mas não conseguimos

escanner. Não sei se alguém vai lembrar de providenciar essas imagens. Além disso, vai ficar faltando o Marcial¹⁰, poeta latino cujo texto será falando pelo Zé.

O George mandou avisar que estava com pneumonia e não poderia se apresentar. Como eu já havia pensado na possibilidade de não podermos contar com ele, então me propus a ler a parte dele, assim como eu havia feito com a “receita”.

Ficou combinado que a Aline entraria em contato com o George e transcreveria o texto da Lei. Então ela falaria a lei e eu, as frases (simulando um ditado em sala de aula). Essa foi a modificação.

Florianópolis, 13 de outubro de 2004.

Dia da apresentação.

O George acabou aparecendo. Como ele achava que não ia mais se apresentar, não foi de preto. Mas a Alai emprestou-lhe seu blêiser. Então ele acabou falando os textos que ele já falava. Usou também uns óculos “raiban” antigos, do tipo que o General Figueiredo usava. Eram do Zé.

O Zé também tinha trazido uma frasqueira que eu utilizei para recolher os pertences. Ele, a Alai e a Aline pesquisaram na Internet umas fotos dos poetas utilizados na performance. Foram feitas transparências delas e de umas fotos do tempo da ditadura, que a Beth tinha colocado como introdução no vídeo que ela tinha feito da nossa primeira apresentação de *Entre nós, em banho-Maria*. A Beth colocava essas imagens aleatoriamente no retroprojeto durante a performance.

No geral correu tudo bem. Em um momento o Zé demorou um pouco para falar: - “Sua puta!...”, o que gerou uns instantes de silêncio. Em outro momento o George “comeu” a única fala da Aline e ela acabou não falando nada. A Beth, que nunca se atrapalha no som, colocou a gravação do César Vallejo, na hora em que era para ser anunciado o Roa Bastos. As pessoas (performers) já tinham começado a girar como se fosse já o momento do César Vallejo. Mas a Aline, mesmo assim, abriu o guarda-chuvinha e anunciou o Roa Bastos.

O resto seguiu na ordem. Só a música do César Vallejo não tocou mais na hora planejada.

¹⁰ Não seria possível encontrarmos uma foto de Marcial, mas sim de seu busto.

Florianópolis, 15 de outubro de 2004.

Nesse dia nos reunimos eu, o George, a Aline e o Zé. O objetivo era começar a pensar a performance referente a Oswald de Andrade. Nós levamos alguns poemas e fizemos umas leituras dos que achávamos mais interessante. E íamos imaginando algumas ações.

O poema *Balada do Explanada*, para todos nós, pedia uma canção. É claro que cada um deve ter imaginado uma canção diferente. Mas a Aline foi quem se propôs a pegar um instrumento e musicá-lo em casa. Talvez o poema venha a ser cantado só por ela, ou por todos, ou ser dividido. O último verso diz “no elevador”. Isto, então, remete-nos a um poema curtinho chamado *Oferta*, que também fala em elevador. Portanto é muito provável que *Oferta* seja falado logo em seguida de *Balada do Explanada*.

O poema *Vício na fala* foi imaginado assim: alguém metido a professor diz: “Para dizerem milho, dizem ...” e os outros, com sotaque de caipira: “Mio”.

- “Para melhor dizem...”
- “Mió!”

E assim por diante.

Para *O capoeira* imaginamos o diálogo entre dois homens, no caso o George e o Zé, só que eles apareceriam na platéia. Levantariam-se de repente. Quando um terceiro falasse “Pernas e cabeças na calçada”, jogaríamos partes de bonecos, da platéia para o palco. Eu tinha pensado nessa cena para o começo. Queria um início já de forma impactante. Só que quando eu saí para conseguir os locais para os próximos ensaios, eles tiveram outra idéia. No silêncio alguém escreveria no quadro um poema que fazia referência à primeira aula de literatura de um menino. Isto seria a abertura. Pensei, então, que *o capoeira* poderia vir logo em seguida.

Canto de regresso à pátria a Alai já fazia no tempo do *Jaleo Jaleo*¹. Então ela poderá fazer do mesmo jeito que antes, falando e fingindo que manuseia uma britadeira. E nós fazendo sons, primeiro de selva, depois de caos urbano.

O George tinha achado no livro um poema que falava da infância, adolescência, maturidade e velhice. Então resolvemos dividir a performance nessas quatro fases. O texto

¹ Grupo de performance poética que existiu durante os anos de 1987 a 1993.

seria dividido e os demais seriam distribuídos de acordo com as fases. Ficou mais ou menos assim²:

- **Infância:** “Caderno de poesia”, *O capoeira*, “Infância”, “O noivo da moça”, *3 de maio*.
- **Adolescência:** “adolescência”, *Pronominais*.
- **Maturidade:** “Maturidade”, *Canto de regresso à pátria*, *Vício na fala*, *Balada do Explanada*, *Oferta*,
- **Velhice:** “Velhice”, *O relógio*.
- **Carnaval.**

A idéia seria terminarmos com carnaval. Daí poderíamos cantar *No Pão de açúcar*. Os próximos ensaios já serão em um lugar mais espaçoso e com objetos. Tudo será testado corporalmente

Florianópolis, 19 de outubro de 2004.

Fui a última a chegar. Na sala Hassis do CCE³ (ainda não ensaiamos no local onde será a performance, o auditório do CCE), já estavam lá todos os participantes que tinham vindo da última vez, mais a Alai e o João (amigo do George), que também participará da apresentação do Oswald.

Nesse momento o George, que tinha digitado os poemas na seqüência que pensávamos, distribuíra as cópias e estava explicando o roteiro para os que antes não estavam. Os outros recapitulavam.

O primeiro texto, *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, será escrito no quadro, por duas pessoas: uma, como se fosse a professora, escreveria, uma em baixo da outra, as palavras: ESCOLA, CLASSE, SEXO, PROFESSORA. Cada palavra seguida de dois pontos, para serem completadas.

Outra pessoa, como se fosse o aluno, escreveria nas respectivas indicações: “pau-brasil”, “primaria” (sem sinal de acentuação), “masculino” e “A Poesia”.

Essa cena inicial seria em absoluto silêncio. O silêncio será quebrado com a cena de “O Capoeira”. O João e o George fizeram uma leitura e, por isso, vão ficar com as falas.

² Os títulos em itálico se referem aos nomes dos poemas. Entre aspas se referem a trechos. Normalmente, quando o poema não tem título, nós o denominamos pelo primeiro verso ou palavra-chave.

³ Centro de Comunicação e Expressão.

Combinamos que eles entrariam do fundo do auditório, das laterais, já que supostamente as atenções estariam voltadas para a frente, para a cena do quadro.

Eles ficariam encompridando o diálogo, repetindo “Qué apanha?” “Que?”, até chegarem no palco. Lá eles ficariam imóveis e nós atiraríamos, de fora para a cena, os pedaços da boneca (o Zé tinha comprado uma no centro da cidade – foram desatarraxados os braços, as pernas e a cabeça). Assim os dois rapazes olhariam para o público e diriam o último verso: “Pernas e cabeças na calçada”.

No ensaio explicaram que a apresentação estaria dividida nas “quatro gares”. O poema foi dividido e será falado em diferentes momentos, marcando as transições entre as fases da vida. A Aline falará esses versos. Sempre atravessará a cena com um grande carretel. Na “infância” ele será um brinquedo: uma roda, uma bicicleta ou um ioiô. Na “adolescência” ela o empurrará com os pés, fazendo-o girar, como se fosse uma bola. Depois viraria e sentaria sobre ele como se fosse num banco. Na fase da “maturidade” ela o empurraria, representando esforço, simulando um trabalho braçal. E na “velhice” o carretel representaria uma cadeira.

A Alai deu a idéia de fazermos ainda umas evoluções com uns panos (talvez com algum efeito de som e/ou luz), na hora das transições.

Eu falarei *O recruta*, com um pano sobre a cabeça, simulando um véu, bem como eu já havia feito, na época do Jaleo-Jaleo.

Quanto ao *3 de maio*, a Alai disse que poderia juntar as partes da boneca, remontá-la e falar o poema: “Aprendi com meu filho de 10 anos...”.

Ditirambo a Aline falará, logo depois de entrar anunciando a “adolescência”.

“Mandacaru” (*Fazenda*) foi mudado para essa fase. O Zé e o George farão “pose de mandacaru”. A Aline fará “a moça mijando” (ela espremeria uma esponja para causar o efeito de urina. Sugeriram que eu falasse a frase-poema: “Mandacaru espiou a mijada da moça”⁴. Eu imaginava essa fala dita por um homem, passando-se por menino. Os outros acharam que podia ser uma mulher, sim. De qualquer maneira teria que ser por alguém que mostrasse só a cabeça, saindo por debaixo de um pano.

O poema *Bonde* possui as seguintes palavras, com sonoridade forte: transatlântico, mesclado, dendlena, postretutas, famias. Quase todas com dígrafos. O João lia o poema lentamente. Cada um de nós tinha escolhido uma daquelas palavras. Cada vez que uma delas era pronunciada, a pessoa que a escolheu ficava repetindo-a, até o poema acabar.

⁴ Poema de um único verso, de Oswald de Andrade, intitulado *Fazenda*.

Na parte da “maturidade”, a Aline empurraria o carretel. Ela olhou para a boneca e falou: “Essa pode ser a Gilberta” porque o texto diz assim:

“O Sr. e a Sra. Amadeu
 Participam a V. Excia.
 O feliz nascimento
 De sua filha
 GILBERTA”

Canto de regresso à pátria era a Alai quem fazia antigamente. Mas ela não tem certeza se vai fazer de novo porque não lembra do poema de memória. Ela acha que não vai ter tempo de decorá-lo.

Quanto ao poema *Secretário dos amantes*, explicamos que a idéia era gravar o diálogo, como se fosse em secretária eletrônica. Nós ficaríamos fazendo alguma cena. Surgiu a idéia de usarmos celulares. Apareceríamos com eles e ligaríamos uns para os outros, para aproveitarmos os sons diferentes. Pensamos, também, em colocar uma música antiga no fundo. O George e a Aline ficariam de, no final do ensaio, ir ao laboratório de línguas e gravar o diálogo da “secretária eletrônica”.

Vício na fala já estava definido como seria dito. Faltava era imaginar a cena. A Alai disse que todos deveriam se beijar. A palavra “telhado”, bem como a expressão “fazer telhados”, receberia uma conotação “mais maliciosa”. É claro que todo mundo riu. Não sei se ela estava brincando ou se estava falando sério. De qualquer forma era uma idéia.

O George descobrira que há uma versão musicada de *Balada do Esplanada* feita pelo Cazuzu. Acho que foi gravada por ele também. Ainda não sabemos o que fazer com o poema. Ele é muito bonito e sonoro. Seria uma pena deixá-lo de fora. A Aline tinha tentado musicá-lo, com um violão, mas não conseguiu. Sugeri que tentássemos ouvir a versão do Cazuzu e aprendêssemos a cantá-la. Mesmo que apenas uma ou duas estrofes. A última delas fala em “elevador”. Eu tinha me proposto a falar o poema *Oferta*, que também fala em “elevador”. Teria mais sentido se fosse logo depois da música.

O relógio era cantado. A Alai não lembrava direito da melodia. Pediu que eu trouxesse o vídeo, mas eu esqueci de procurá-lo.

A performance terminaria com o poema *Brasil*. É cheio de onomatopéias. Como tem muito ritmo, provavelmente será acompanhado de percussão.

O George lembrou que ainda não tínhamos decidido o figurino. A Alai propôs que fosse branco, para diferenciar dos outros trabalhos. Só que os homens não tinham calça branca. Então a Alai falou para irmos de blusa branca e qualquer cor lisa na parte de baixo. O George disse que iria de vermelho. O João disse que usaria Jeans. Eu falei que achava melhor irmos todos de jeans ou ninguém, pois jeans usávamos toda a hora. A Aline deu a idéia de fazermos preto e branco. Eu achei a idéia boa, mas parece que nem todos têm calça preta. Ficamos de decidir ainda.

A Alai e o João tiveram que ir embora. O resto ficou, pois, até então, discutíamos a performance sentados. Ainda não tínhamos posto corpo no trabalho. Tentamos fazer alguma coisa, mesmo sem os dois integrantes.

O George pegou um pincel verde para escrever no quadro. Eu e a Aline fomos no NELOOL e pegamos o pandeiro, o pano rosa e um pincel preto.

Começamos o ensaio propriamente dito. Eu escrevi no quadro as primeiras palavras (como se fosse a professora), o Zé completou os versos (como se fosse o aluno) e acrescentou “Viva o *anno* de 1927!”

Fizemos *O capoeira* da forma como tínhamos combinado.

A Aline entrou fazendo a criança. Em seguida eu os orientei para cantarem *Cuitelinho* ao fundo, enquanto eu me preparava para fazer *O recruta*⁵. Eu me dirigiria para o centro, na boca da cena, colocaria o pano sobre a cabeça, como se fosse um véu, e diria o poema.

O George resolveu cair no chão, como se fosse o noivo, assassinado no Paraguai⁶. Então eu sairia de vagar, com o “véu” na cabeça, como se fosse uma noiva abandonada.

“Pulamos” o *3 de maio* porque a Alai já tinha ido embora. Apenas remontamos a boneca.

A Aline entrou, representando a adolescência e, logo em seguida, falou *Ditirambo*, sentada no carretel.

Começamos a inventar a cena do “mandacaru”. O Zé e o George fizeram “pose de mandacaru”, com as cabeças torcidas, como se estivessem espiando algo; eu me coloquei no chão, por debaixo do pano. A Aline se agachava para fingir que fazia xixi. Ela pretendia espremer uma esponja molhada para dar efeito, só que não sabia como escondê-la. Eu tive a idéia d’ela enrolar a outra parte do pano na cintura, como se fosse uma saia. Assim

⁵ “O noivo da moça/ foi para a guerra/ e prometeu se morresse/ vir escutar ela tocar piano/ mas ficou para sempre no Paraguai.”

⁶ Idéia sugerida no próprio poema.

fizemos a cena. Como eu, debaixo do pano, não tinha como saber a hora de falar, ela passou a fazer um som onomatopéico de xixi. Quando ela parasse, eu descobriria a cabeça, sem me levantar, e falaria a frase. Devido à minha posição, minha voz ficou facilmente rouca e infantil. Assim, criei uma voz para esse momento. Eu não enxergava a cena, mas ficava imaginando-a. Todos riam muito, toda vez que a fazíamos, pois nos sentíamos ridículos. O toque que acrescentamos é que a Aline entraria em cena cantarolando o *Xote das meninas*. Ninguém conseguia fazer a cena sem rir no final. Eu dizia que mijaria de verdade, de tanto rir, chegava a chorar.

“Pulamos” a cena do *Bonde* porque o João já tinha ido embora.

Na parte da “maturidade”⁷, a Aline pretendia entrar, segurando a boneca, que, a essa altura, já era batizada de Gilberta. Só que ao mesmo tempo tinha que empurrar o carretel, fingindo fazer um trabalho braçal. Ficava difícil fazer as duas coisas ao mesmo tempo. Então eu propus que um casal viesse andando atrás dela, fingindo ser o Sr. e a Sra. Amadeu, segurando a boneca como quem carrega um neném. Como não tinha outra mulher ali no momento, fui eu mesma de Sra. Amadeu. O George fez o Sr. Amadeu. Levei a Gilberta enrolada no pano, como se este fosse um cueiro.

Pensei em falar *Canto de regresso à pátria*, caso a Alai não o fizesse. Eu ainda sabia umas partes, era só dar uma relida.

Chegou a hora de *Secretário dos amantes*. Propus que cada um segurasse uma parte do pano. Este representaria o fio de um telefone. Enquanto um falava, com o pano próximo à boca, o outro fingia que escutava. Nesse ensaio eles falavam o que, na verdade, seria gravado. A cena ficou plasticamente bonita. Só que longa e monótona. Lembramos, então, que brincaríamos com os celulares. Pensamos em usá-los da metade da cena para o final, para ela não ficar monótona.

Tentamos ensaiar *Vício na fala*, procurando fazer alguma coisa com o pano, mas não chegamos a definir o que. O que tínhamos concluído, no entanto, é que o pano teria de ser usado em todas as cenas, de diversas maneiras. Não sairia nunca do palco. Seria o fio condutor da performance.

O ensaio foi até aqui.

⁷ “O Sr. E a Sra. Amadeu/ participam a V. Exa./ o feliz nascimento/ de sua filha/ Gilberta.”

Florianópolis, 20 de outubro de 2004.

Fizemos o primeiro ensaio no auditório, onde apresentaremos a performance.

Nossa primeira atitude, ao entrarmos no recinto com o material, foi ver se havia um quadro negro. Não havia. Apenas a tela branca para projeção. O Zé pensou em colar papel pardo ou verso de cartazes para escrever por cima. Mas a Alai descobriu que o quadro tinha sido retirado do auditório e fez com que os meninos a ajudassem a trazê-lo de volta. Não o penduramos na parede. Resolvemos fechar as cortinas brancas, de fundo, e deixar o quadro na frente. Uma das mesas foi estrategicamente colocada atrás da cortina para que o quadro ficasse em pé, apoiado nela.

O George e o João combinaram que começariam *O capoeira* de fora da sala. Eles entrariam pela porta enquanto nós ficávamos posicionados. A Alai ficaria na platéia. Eu, o Zé e a Aline ficaríamos nas “coxias” (eu na esquerda e eles na direita). Com um toque do pandeiro da Aline, os rapazes entrariam no auditório.

Começamos o ensaio. As luzes do auditório estavam apagadas. Só as do palco estavam acesas.

Eu entrei e comecei a escrever as primeiras palavras. Todos reclamaram que não dava para enxergar direito. Eu tinha que escrever mais grosso e maior. Isso fazia com que a cena ficasse muito demorada. Eu fiquei tão aflita que cheguei a esquecer um “s” da palavra CLASSE. Quando o Zé começou a escrever a parte dele, resolveram acender uma luz do auditório. Daí ficou bom de enxergar. Até a minha parte, não precisaria ser feita tão forte e tão grande. De qualquer forma vai ter uma música de fundo enquanto eu escrevo.

Foi feito, na seqüência, *O Capoeira*, bem como foi planejado. As partes da boneca foram jogadas de diversas direções, isto é, das coxias e da platéia. Daí eles cantaram *Cuitelinho*, eu fui lá para frente, botei o pano sobre a cabeça, como um véu, e falei *O Recruta*. O George se jogou por cima do pano. Isso me impediu que eu saísse com ele na cabeça. Então refizemos a cena. Ele marcou sua queda fora do pano. Daí deu certo.

A Alai tentou juntar os pedaços da boneca e falou o *3 de maio*. Percebemos que nessa hora precisávamos de uma música de fundo.

Fizemos a “adolescência”, o *Ditirambo* e o “mandacaru”. Tudo deu certo. Faltou foi uma transição para a próxima cena: *o Bonde*. Nós nos distribuíamos pelo pano que nos envolveria, formando um círculo. Ficaríamos do lado de dentro. Assim, rodando, falaríamos o texto. Na hora de sair, saí de ré, inclinada para frente. Isto é, a primeira coisa

que saiu do círculo foi o trazeiro. Eles acharam que o efeito no pano tinha ficado legal. Então decidimos que sairíamos um por um daquele jeito. Ficaríamos rodando. Cada vez que um chegasse naquele ponto sairia. A Aline tinha que ser a primeira. Depois eu e o George, por causa da próxima cena. O último, que ficaria, segurando o pano, seria o João. Ele, então, ajeitaria o pano para nós, para ser usado na próxima cena.

Daí começava a parte da “maturidade”. O pano estava estendido de uma ponta à outra. Eu enrolei a boneca no pano e nós fomos andando atrás da Aline, que empurrava o carretel. Andávamos compassadamente, criando um andar esquisito. A Aline sugeriu de andarmos, ou pelo menos eu, por cima do pano, como se fosse uma procissão. Assim o fizemos.

No *Canto de regresso à pátria*, sugerimos que a Alai começasse a falar o texto, já preparando o pano para a próxima cena: *Secretário dos amantes*. O pano viria de um lado, daria uma volta no carretel, e sairia pelo outro. Então a Alai começaria o poema, colocando o pano nessa formação, e terminaria do jeito de sempre, como se estivesse trabalhando com uma britadeira. E nós fazendo som de buzina, de caos urbano.

Depois de *Secretário dos amantes* (terá apenas um som de celular – o do George – para marcar o começo), o George e a Aline desfazem a formação do pano, de forma que eles troquem de posição.

O carretel ficou em cena e o aproveitamos para *Vício na fala*. Tivemos a idéia de o Zé falar de cima do carretel (pedestal). Tinha que segurar alguma coisa. Ficou sendo uma perna da boneca, para causar estranheza. Ele subiu no “pedestal” e ficou segurando a perna da boneca, para o alto, com o braço levantado, numa posição imponente. Ficou faltando alguma coisa para o momento final, quando ele diz: “E vão fazendo telhados”.

A Alai lembrou da história dos beijos. Nessa hora ela estava do lado direito do palco. E o George perto do João, no lado esquerdo. Então a Alai quis fazer algo que sugerisse homossexualismo. Simularam uma cena cinematográfica, daquelas bem clichê, em que a mulher desmaia nos braços do homem. A Alai com a Aline e o George com o João. Eu estava fora da cena. Então brinquei que era menor de idade e que não entraria nessa cena. Eles insistiram que fizesse alguma coisa com o Zé, que estava sozinho no pedestal. Por isso, subi no pedestal e abracei-o, por trás, de modo que minhas duas mãos ficassem espalmadas no peito dele. Ainda licei a perna na cintura dele.

Balada do Esplanada tinha sido cortada. Era a hora de eu falar o poema *Oferta*. Pedi que o Zé descesse do pedestal e subi nas costas dele. Falei o poema enquanto ele me carregava para fora.

Daí a Aline entrou como velhinha, sentou-se no chão, encostou no carretel, e falou o texto da “velhice”, com voz de velhinha (ela e o George costumam brincar de velhinhos, fazendo essa voz).

Em seguida vem a parte d’*O relógio*. A Alai cantou segurando o pano, por uma ponta, no alto. O João deitou no chão e se enrolou na outra ponta. Enquanto ela cantava ele ficava rolando para um lado e para o outro. A parte desenrolada do pano formava uma diagonal. Do chão até as mãos da Alai, no alto. O efeito ficava interessante. Nós, os demais, ficávamos em diferentes lugares, subindo e descendo um degrau, mecanicamente.

O último poema é *Brasil*⁸. A Alai lembrou que tinha um barco de papelão, que tinha sido usado numa peça surrealista. É uma fantasia que se coloca por cima e fica pela cintura, como se fosse o cavalinho do Boi-de-Mamão⁹. As pernas da pessoa aparecem mesmo. O George “vestiu” o barco, pois ele fazia o português. Nós pegávamos os panos, de dois em dois, e fazíamos efeito de onda. O vento que isto provocava fazia um som interessante. Ficou muito bom.

O último verso era: “E fizeram o Carnaval”. Então uma música seria tocada e eu quis passar o pano por cima da platéia. Era uma idéia já antiga, que ainda não tinha sido testada. Seguiríamos pelas laterais do auditório, segurando o pano, um em cada ponta.

De repente o George ficou com o pano engatado em uma das colunas do auditório. Não sei se foi de brincadeira ou se ele realmente se atrapalhou. O João brincou: “Tinha que ser o portuga¹⁰!” Pensamos em acrescentar isso na performance.

Decidimos que o figurino seria qualquer coisa que fosse nas cores: verde, amarelo, azul e branco.

⁸ “O Zé Pereira chegou de caravela/ E perguntou pro guarani da mata virgem/ _ Sois cristão?! - Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte/ Teterê tetê Quizá quizá Quecê!/ lá longe a onça resmungava Uu! Ua! Uu!/ O negro zozzo saído da fornalha/ tomou a palavra e respondeu/ _ sim, pela graça de deus/ Canhem Babá Canhem Babá Cum cum/ E fizeram o Carnaval.”

⁹ Ver cap. IV. 1 *As filhas da Maricota*.

¹⁰ Fazendo alusão ao poema que acabáramos de ensaiar.

Florianópolis, 21 de outubro de 2004.

Nós nos reunimos de manhã para ensaiar, antes da apresentação. O Zé e a Alai tinham levado alguns CDs para selecionarmos as músicas de fundo. Os CDs eram de Hermeto Pascoal, Quinteto Violado, Assis Valente, Noel Rosa. Escolhemos algumas músicas ou trechos de músicas que identificamos com alguns poemas ou passagens da performance. Fizemos o ensaio com as músicas.

O ensaio foi na sala Hassis. Espaço totalmente diferente do auditório.

À tarde nos reunimos para a apresentação. Nosso encontro foi no NELOOL. O CD com as músicas da performance, mais o diálogo *Secretário dos amantes*, já tinha sido gravado.

A Beth veio para colocar o som. Fizemos uma passagem no texto, para que ela soubesse o momento exato para cada música. O mais importante era que ela não errasse o momento de *Secretário dos amantes*. Ela recebeu uma cópia do texto, onde vinham marcados os momentos das músicas.

A Alai tinha tido a idéia de escolhermos uma música inesperada para o final. Quando todos esperassem um carnaval, tocaria uma música lenta. Sairíamos dançando em câmara lenta, fazendo a marcação combinada, com a faixa de pano passando sobre as cabeças das pessoas. Achamos uma versão bem lenta de *Pierrot Apaixonado*.

A apresentação correu bem, até o momento em que a Alai entrou na hora errada e falou *Canto de regresso à pátria*. Nós estávamos preparados para entrar de “Sr. e Sra. Amadeu,” na parte da “maturidade”. A Aline teria de vir logo em seguida da Alai. Acabamos entrando depois dela.

Na hora de *Secretário dos amantes*, o George foi quem teve de dar a volta com o pano no carretel, para dar o efeito da cena, pois a Alai já estava fora.

Por causa dessa confusão, as músicas, daí em diante, ficaram trocadas. *Pierrot Apaixonado* acabou tocando na hora do barco e do mar. Para esse momento tínhamos escolhido uma música que tinha barulho de vento.

Mesmo assim, a Beth repetiu a última faixa do CD e nós terminamos a performance ao som de *Pierrot Apaixonado*, como tínhamos planejado. Os panos passando por cima das pessoas e o George nos seguindo, carregando o barco de papelão sobre a cabeça.

Quando chegamos no fundo, o público aplaudiu. Recolhemos as coisas e fomos voltando para frente. No caminho, o Zé fingiu que tinha engatado o pano na coluna, como o George fizera no ensaio. Vários gritaram: “Tinha que ser o portuga!”

Florianópolis, 14 de dezembro de 2004.

Hoje começamos uma oficina de bonecos, preparação para a Maricota (figura de Boi-de-Mamão), recurso que será usado na performance que estamos preparando para o Hemispheric Institute – encontro em Belo Horizonte, em março. Pela primeira vez usaremos bonecos. E a apresentação será ao ar livre.

A oficina foi ministrada pela Sassá, que também participará da performance. Começamos aquecendo o corpo (alongamento e articulações). Depois partimos para uma vivência, na qual eram formadas duplas. Uma pessoa representava o boneco. Ficaria imóvel, deixando-se manipular pela outra.

Quando era dado um sinal, os manipuladores se afastavam, observavam os “bonecos” e aperfeiçoavam os movimentos.

Até então os “bonecos” estavam em pé. Em seguida tínhamos que repetir o exercício, só que no plano baixo. Os manipuladores tinham que dar um jeito de colocarem os bonecos no plano baixo. Depois os papéis se invertiam e todo o processo se repetia.

Na etapa seguinte cada participante recebeu uma folha de papel pardo. Nós estávamos sentados em roda, só que de costas uns para os outros. Amassando e desamassando o papel, tínhamos que dar-lhe a forma de um boneco. Esses bonecos representariam personagens femininas, boladas por cada um de nós.

Feitos os bonecos, viramo-nos para o centro da roda e começaram-se as “entrevistas”. Era o momento em que as personagens se apresentavam aos demais. A roda fazia perguntas e uma pessoa respondia, dando vida a seu boneco.

A Sassá nos deu a dica de que, ao manipularmos o boneco, deveríamos olhar para ele e não para os receptores. Senão as atenções se voltariam para o manipulador e não para o boneco.

A primeira “entrevistada” era a boneca da Aline. Chamava-se Madame Valquíria e usava chapelão. A segunda era a da Alai, chamava-se Joaquina e fumava cachimbo. Seus filhos amarravam-lhe os braços para que ela não fumasse. A boneca não tinha braços. A da Adriana se chamava Beth e possuía várias pernas. A da Luizete era um espantalho. Possuía abertura no peito através da qual capturava passarinhos, chamava-se *Florabela Espanta*. A da Sassá era a mais comprida de todas. Ganhava a vida como prostituta e sonhava em ter um filho que fosse de um verdadeiro amor. Não trabalhava nos finais de semana, pois acreditava que seria nos dias de descanso que encontraria um amor.

Bem, a minha boneca se chamava Dona Cuca e era cozinheira de mão cheia. Era casada com um ex-pescador, que agora possuía uma loja de artesanato. Os filhos eram adultos e trabalhavam noutra cidade.

Depois dessa atividade começamos a pensar em como seriam as Maricotas que queríamos fazer. Nossa idéia era confeccionarmos uma grandona, central, que seria mãe de todas. Ela teria uma saia grande. Debaxo dela sairiam as maricotas menores.

A preocupação era: quem ficaria carregando a Maricota grande? Melhor era que fosse um homem, já que seria a boneca mais pesada. Só que nem o Zé nem o George estavam nesse encontro. A Sassá se prontificou a isso, caso ninguém mais topasse.

Nesse meio tempo o George chegou. Ele topou manipular a Maricota grande.

Pensamos também que personagens poderiam ser essas Maricotas. As pequenas podiam interagir com o público, andando entre as pessoas e tocando-as com os braços. Poderiam ser uma noiva, uma pomba-gira, uma rastafari, uma idosa etc.

A Sassá enumerou o material necessário para a confecção das bonecas: pano, bola, argila, papel, cano, cola quente etc.

Outra preocupação era com o texto a ser usado na performance. A Aline disse que tinha feito a “lição de casa” e escrito algo baseado na palavra “raízes” (tema do Congresso). Ela leu para a turma e todos gostaram. Ficou combinado que cada um de nós tentaria escrever um texto com a idéia de “raízes”. Combinamos também o próximo encontro, aquele em que seriam confeccionadas as Maricotas. Seria dia 17 de janeiro, na casa de praia da Sassá, no Campeche. Este foi o último encontro de 2004 e o primeiro após a minha qualificação.

Florianópolis, 17 de janeiro de 2005.

Como a Sassá tinha sido chamada às pressas para uma reunião, fizemos nosso encontro na UFSC, para tratar de outros assuntos ligados à performance. A confecção das bonecas ficaria adiada.

No encontro a Alai leu para os presentes a carta que ela havia recebido do Instituto Hemisférico. Nela continha o aceite da proposta de GT no qual a Alai participaria como coordenadora. Precisaria ter no mínimo quatro trabalhos inscritos. Também dizia que se

quiséssemos apresentar alguma performance, teríamos que enviar um vídeo até o dia 31 de janeiro.

Essa passava a ser a nossa maior preocupação. A urgência em fazermos um vídeo, sem termos ainda claro o que seria exatamente apresentado lá. Pensamos em fazer algumas cenas de “making off”. Concluímos que deveríamos pensar primeiramente em criar um vídeo com as idéias que surgissem. Mais tarde, caso fôssemos aceitos, teríamos mais tempo para criar a performance propriamente dita, sem que ela tivesse que ficar exatamente como no vídeo.

Quando a Sassá chegou, já liberada do compromisso que tinha, nós a consultamos quanto ao tempo estimado para que as bonecas ficassem prontas. Devido a isso decidimos que faríamos a Maricota grande e pelo menos duas maricotinhas. As demais seriam concluídas depois do vídeo feito.

Reunimo-nos, para começar a confecção, na quarta-feira, 19 de janeiro, na casa da Sassá, no Campeche.

Quanto aos textos, a Luizete tinha reescrito aquele diálogo da “Florabela Espanta”, que havia surgido no encontro anterior. Decidimos usá-lo na performance. O George também tinha feito o “dever de casa” e escrito um texto com o tema “raízes”. Sua redação era baseada na história das mulheres de sua família. Os textos dele e da Aline também serão aproveitados.

Outra proposta de texto foi um poema de Pablo Neruda que falava em “girar meus braços”. Era um poema sério, mas que nos fazia lembrar o movimento da Maricota. Seria perfeito para a nossa proposta de “desconstrução” da personagem do Boi-de-Mamão em uma “perspectiva transcultural”, como a Alai vive dizendo.

Achamos que a Antonia, nativa de espanhol, filha de chilenos, deveria ler o texto no vídeo e na performance. A essa altura ela já havia chegado à reunião e se juntado a nós. Ela ainda teria sua preciosa participação com o toque do violino.

Por falar em música, aprenderíamos, é claro, a canção da Maricota, mas também acrescentaríamos outras. A Alai falou de uma tal de Maria da Inglaterra, cantora piauiense de mais de oitenta anos, que compunha forró. Uma de suas músicas se chamava “O peru rodou”. Outra falava de uma mulher que gostava de apanhar. Essa faixa do CD nos chamava atenção pelo absurdo. Nossa idéia era inverter os gêneros e fazer com que as bonecas, com seus longos braços, batessem nos homens, ao som da música. Outra idéia é usarmos alguma coisa de Tati Quebra Barraco, cantora e compositora de funk e rap.

Florianópolis, 19 de janeiro de 2005.

Fomos para a casa da Sassá e lá começamos a fazer as cabeças das bonecas. Primeiro cada um, com um pedaço de argila, criava o formato da cabeça. Interessante era o conflito que cada um possuía internamente, entre o que se queria fazer e o que se conseguia naquela argila.

Depois começamos a papietar. Cinco camadas de papel picado foram coladas para revestir o formato da argila; então deixamos tudo para secar.

Durante o tempo todo trabalhamos ao som do CD de Maria da Inglaterra.

Florianópolis, 20 de janeiro de 2005.

Voltamos à casa da Sassá e demos continuidade aos trabalhos. A cola da papietagem já havia secado. Então tiramos a argila de lá de dentro e preenchemos o espaço com jornal amassado. Em seguida fizemos uma nova papietagem para cobrir a parte de trás das cabeças. O papel, dessa vez, era de uma cor só, revestindo toda a cabeça e cobrindo o jornal.

Nesse dia, ainda repartimos umas varas de bambu, que serviriam de suporte, para as maricotinhas. Também separamos fitas, tiradas de videocassete, que serviriam para compor os cabelos das bonecas. Essas fitas foram cortadas e coladas nas pontas, uma a uma, sobre tiras de papel.

Pedaços de espuma foram cortados para dar forma ao corpo da Maricota.

Quanto às personagens, pensamos em fazer uma negra vestida de noiva, uma índia peruana, uma viúva assanhada, uma prostituta e uma fada. Assim íamos escolhendo os panos e as cores de suas roupas.

A Sassá e a irmã dela planejavam, com o que tinham de tecidos, como seria a roupa da Maricota grande.

Florianópolis, 22 de janeiro de 2005.

Este dia foi o mais longo. Quando lá chegamos (na casa da Sassá) as papietagens já haviam secado. Então começamos a pintar os rostos das bonecas, dando-lhes já expressão e “personalidade”.

Dessa vez só tínhamos ido, eu, a Alai e a Aline, além da própria Sassá, anfitriã, que, como sempre, já nos esperava. Isso significou que, além de pintarmos nossas próprias bonecas, tivemos que pintar também as dos que não estavam presente.

É claro que cada uma começou pela sua. A minha boneca ficou muito mal pintada. Mas quando peguei as do George e do Zé, minhas mãos já estavam mais treinadas e mais firmes. Inclusive tive idéias diferentes para cada rosto. Cada um teve sua peculiaridade. Imaginei que colar um pontinho branco no centro de cada olho poderia dar um efeito de brilho nos olhos. Testei a idéia, que deu certo. Percebi que a prática e o hábito de maquiar meus próprios olhos me ajudou na hora de fazer os das bonecas, pois esse era o momento mais delicado, porque interferia na expressão das figuras.

Depois disso me isolei do grupo e fui tratar do cabelo de minha boneca. Cortei as fitas dando um formato de V nas pontas e cacheei-as. Depois fui colando-as em camadas sobre a cabeça de minha boneca. A idéia era criar um cabelo que ficasse parecido com o meu, como se fosse uma caricatura minha. Já a Aline queria o contrário, tratou de fazer um cabelo bem escorrido em sua boneca. Era para ficar o oposto dela, mas as fitas também davam idéia de rastafari. Já que sua boneca era negra.

Cada uma trabalhava com afinco em sua boneca. O vento é que atrapalhava, fazendo voarem os panos, as fitas etc. A irmã da Sassá costurava as roupas das Maricotas, na máquina de costura. A Alai tentava encher meias-calça com pedaços de espuma, para fazer os braços. Também pintou com tinta cor-da-pele o pedaço maior de espuma, que representaria o peito da boneca. Fiz o mesmo depois que terminei de colar os cabelos de minha Maricota. Também fui ajudar a picar a espuma.

A essa altura a família da Sassá se reunira à nossa volta e começara a fazer uma roda de samba. Nós trabalhamos sambando. Isso ajudou a nos reanimar, pois já estávamos muito cansadas.

Para minha boneca e para a boneca grande resolvemos fazer os braços com tubos de espuma (chapas de espuma coladas nas extremidades) e não espuma picada. Isso tornava o trabalho mais ágil e de um aspecto mais firme.

Florianópolis, 24 de janeiro de 2005.

Reunimo-nos na UFSC para pensarmos como seria o vídeo.

A Alai pesquisou na Internet algumas músicas de Tati Quebra Barraco. Também distribuiu cópias do texto da Luizete (*Florbela Espanta*) e algumas canções transcritas de Maria da Inglaterra.

A Sassá apareceu por lá e levou as bonecas. Aproveitamos para fazer mais alguns retoques. Ela ainda foi com o George e a Aline até a UDESC buscar uma armação de metal para a Maricota ser acoplada no corpo de quem a manipularia.

O George tinha sido eleito como a pessoa que manipularia a boneca grande. Só que o suporte da armação, que deveria fazer a volta na cintura do manipulador, era muito pequena para ele. A Aline se ofereceu para a tarefa e tentou vesti-lo. Mas lembramos que ela iria tocar o pandeiro. Não adiantava tentar tocar o instrumento por debaixo da saia da Maricota porque o som ficaria abafado. Então “sobrou” para mim vestir o “trambolho”. A cintura servia, mas a haste de metal, que tinha uma altura muito acima da minha cabeça, era muito pesada, quase me derrubava e ainda me “vestiam” a “Maricotona” por cima. Chegamos à conclusão de que eu poderia carregar e manipular a “Maricotona” durante a filmagem, principalmente na hora em que as “maricotinhas” saíssem debaixo da saia da “Maricotona”. Mas para a performance mesmo, em Minas Gerais, deveríamos reformar a armação e o George usá-la. Até lá ele teria tempo de estudar os movimentos da Maricota.

Florianópolis, 25 de janeiro de 2005.

Começamos a gravar o vídeo. A Beth apareceu para filmar. Levamos as maricotas para o largo, em frente ao CCE, para fazer as imagens das maricotinhas saindo debaixo da Maricotona. A cabeça e a saia da Maricota grande ainda não tinham sido fixadas no corpo.

A saia foi amarrada com uma faixa de pano. A cabeça ainda não tinha cabelo. Então pegamos uma das perucas (todas eram muito pequenas) e colocamos na cabeça dela. Daí amarramos a cabeça com um lenço, de forma que a peruca ficasse parecendo uma franja. Achei uns brincos grandes no NELOOL e os preendi no lenço, na altura das orelhas da Maricota.

A Antonia trouxe o violino e vestiu um figurino vermelho, representando o Arlequim. Tentei “vestir” a boneca. Aquela estrutura toda nas minhas costas, enganchada na cintura e nos ombros, dava a impressão de que eu iria voar de asa delta. Deve ser aquela mesma sensação, quando se coloca o equipamento de vôo.

Era muito difícil dançar com aquela Maricota, pois a haste se inclinava e minha cabeça ficava saliente. Mesmo assim alguma coisa foi gravada.

Tentamos outra forma. Retiramos a haste. A Aline se sentou sobre os ombros do George, “vestiu” a boneca e com uma mão manipulava o braço e com a outra a cabeça da Maricota. A cena foi gravada, mas a boneca ficou torta.

Depois disso fomos para Sambaqui entrevistar a D. Valdete e o Carlinhos. A D. Valdete é uma moradora antiga da região e o Carlinhos comanda um grupo de Boi-de-Mamão. Eles haviam sido convidados pelo Corpo de Letra para falarem sobre a Maricota e cantarem as músicas do folguedo na forma como costumam cantar.

O lugar escolhido para a filmagem foi uma casa que servia como associação de moradores, loja de artesanato e atelier. Os fundos da casa davam para um córrego e uma colina. A vegetação em volta era muito bonita, o que daria uma bela imagem.

Fincamos as Maricotas num desnível, de forma que elas ficassem aparecendo por detrás de umas cadeiras colocadas para acomodar a D. Valdete e o Carlinhos.

Após os relatos que eles fizeram, foram cantadas as canções da Maricota. Em seguida sugeri que eles cantassem mais um pouco, só que com o acompanhamento do pandeiro e do violino (da Aline e da Antônia, respectivamente). Eles toparam e nós cantamos juntos enquanto dançávamos com as Maricotas.

Florianópolis, 26 de janeiro de 2005.

Reunimo-nos de novo no CCE para continuarmos a gravação do vídeo. Vestimos o Zé com a parte de cima da roupa da Maricota grande. O comprimento da blusa batia na canela dele. Ficava uma figura muito engraçada, com as pernas curtinhas, aqueles braços longos e a cabeça pequeninha.

Daquele jeito o Zé fez o papel da Florbela Espanta, já que a Lu, naquele momento, estava viajando. Em Belo Horizonte, na performance mesmo, acho que vai ser ela própria que vai fazer esse papel.

Ensaíamos uma forma de encenar a música sadomasoquista da Maria da Inglaterra. As mulheres cantariam e dançariam a parte inicial. Depois os homens entrariam no estribilho:

“Bata, meu bem

Pode bater

Quanto mais bate mais tenho prazer”

Nessa hora nós dançaríamos, fingindo bater neles. Na segunda vez repetiríamos a seqüência, só que as maricotas “fariam o papel” das mulheres, e dançariam girando os longos braços, atingindo os homens.

A cena foi gravada no auditório do CCE. Lá também gravamos o George e a Aline lendo seus textos. A Antonia também leu o texto do Neruda, que havíamos selecionado.

Para a cena final, colocamos no fundo uma música instrumental e viramos as bonecas de cabeça para baixo. Ao som da música, desmontávamos tudo o que havíamos usado.

Por último gravamos a cena que seria o início da performance. Era muito simples. Entrávamos, um a um, cantando uma versão que a Alai tinha feito de “José Mané”, de Maria da Inglaterra.

Florianópolis, 18 de fevereiro de 2005.

Esse foi o primeiro encontro depois do Carnaval. O grupo tinha se reunido para assistir à fita e terminar as Maricotas. A Alai tinha feito uma marchinha que terminava com a frase que a D. Valdete dissera na entrevista: “Quem não dança come rosca”, segundo a mesma, era um dito popular.

Fomos dançar com as maricotas no Carnaval de Sto. Antonio. As bonecas fizeram muito sucesso. As pessoas, de diversas idades, se aproximavam para observá-las, tocá-las, fazer perguntas e também para aprender a música e cantar junto. Brincavam também. O grupo ainda ofereceu roscas para as pessoas.

Hoje, no entanto, tivemos assuntos mais sérios para discutir. O principal era o dinheiro para a viagem. O outro problema era como transportar as bonecas, principalmente a grandona. Talvez a Maricotona tenha que ser levada desmontada para Belo Horizonte e possivelmente será usada aos pedaços.

Decidimos assistir de novo à fita, já planejando as cenas da performance. Eu assisti pela primeira vez àquele vídeo e concordei com as críticas de que os textos falados estavam muito longos para uma performance de rua. Eles teriam que ser enxugados e talvez até desmembrados.

Nós entraríamos em cena ao som da canção *José Mané*. Todas as músicas terão de ser cantadas, com o som do violino e do pandeiro como acompanhamento. Na hora da música da Maricota, propriamente dita, a do Boi-de-Mamão, nós, com as Maricotinhas, sairíamos de baixo da saia da Maricotona.

Depois viria a cena da “Florabela Espanta”. Ainda não decidimos como fazê-la. A Lu pensou em colocar a cabeça da boneca em um pau, para parecer um espantalho. Eu achava que tinha que ser usada a mesma roupa que o Zé usou: o corpo e os braços da Maricota. Então ela achou que a mesma pessoa que usasse essa roupa deveria usá-la no poema de Neruda “girar mis braços”. A Aline tinha feito isso no vídeo, enquanto a Antonia, em off, lia o poema. Ao vivo não poderá ser feito assim porque a Aline tocará o pandeiro.

Agora me ocorre que o poema do Neruda (enxugado) deverá vir logo em seguida da cena da “Florabela”, para aproveitarmos o figurino.

Logo após viriam os textos da Aline e do George, re-adaptados. Ainda não sabemos como serão as cenas.

Depois viria o “Bata, meu bem/Pode bater”, a *Marcha da Maricota* e terminaria com a música futurista, só que tocada no violino, e nós desconstruindo as bonecas. A seqüência será mais ou menos essa. Elas ainda pensam em colocar uma música de Tati Quebra Barraco, em algum momento.

Florianópolis, 21 de fevereiro de 2005.

Primeiro nos encontramos no NELOOL. A Adriana expôs o que havia sido conversado na reunião que tivera com a Corina, da Pró-Reitoria. A conclusão que chegamos era que seria mais fácil conseguirmos financiamento para as passagens de ônibus dos estudantes (ela, apesar de já estar na pós, o George e a Aline) e para o transporte por terra do material (as maricotas).

Daí fomos para a sala Drumond. Mantivemos a idéia das maricotinhas saírem de baixo da saia da Maricotona. Colocamos as maricotinhas no chão e as cobrimos com a saia da Maricota grande (a saia não estava pregada no resto do corpo da boneca).

Nós entrávamos cantando *José Mané*, de Maria da Inglaterra. A Aline nos acompanhava no pandeiro. Daí dançaríamos em volta da saia.

Ao som de uma música mais lenta, talvez com o violino da Antonia, uma a uma das bonecas iam sendo puxadas de baixo da saia e colocadas à mostra. Então dançaríamos com elas, cantando a tradicional música da Maricota do Boi-de-Mamão, talvez como havíamos aprendido aquela vez em Sambaqui e registrado em vídeo.

Foi difícil acharmos uma forma de fazer o texto da “Floribela Espanta”, da Luizete. O corpo da Maricota estava separado da cabeça e da armação.

Primeiro a Lu falou o texto, brincando com os braços da Maricotona, que estavam presos à blusa, suspensa em cima de um armário. Mas precisava ser pensado como isso seria feito na hora H. A Lu queria suspender a cabeça da Maricota pela haste, para parecer um espantalho, mas achamos que seria mais importante chamar atenção para o rosto da Lu, com suas expressões, do que para o rosto da Maricota, uma boneca imutável.

A Aline vestiu o corpo da Maricota, que nem o Zé tinha feito para a gravação do vídeo, e subiu em cima da mesa. Ficava mexendo os braços, enquanto isso a Lu falava o texto carregando a cabeça da Maricota, espetada na haste. A Lu pensava no pau do espantalho, mas nós achamos que ela tinha que falar o texto parada na frente da Aline, brincando com os longos braços, como fizera da primeira vez. Foi unânime a idéia de que ela deveria estar vestindo uma capa. Na hora que ela falasse o trecho em que a Florbela abre a barriga para capturar o passarinho, ela abriria a capa.

Logo em seguida a Aline desceria do pedestal e giraria no centro, enquanto a Antonia falasse o poema do Neruda “Hago girar mis braços”. Depois viria a canção de Maria da Inglaterra: “Bata, meu bem”.

Agora só o George estava presente. Com o Zé junto ficava mais interessante. Tentamos fazer a cena mesmo assim. Colocamos as maricotas enfileiradas. O George ficava parado de um lado, de costas e nós entraríamos do outro, cantando e dançando: “Sou uma mulher dominada de paixão...” Quando chegávamos até ele, dávamos-lhe o braço, uma de cada lado. Na hora do “Bata meu bem” ele cantava sozinho e nós fingíamos que batíamos nele. Depois repetíamos a cena, só que com as maricotas. Com os longos braços elas “surravam” o rapaz. Surgiu a idéia de pegarmos alguns homens da platéia, já que a Adriana e a Luizete tinham sobrado na hora de dar o braço. Talvez a gente possa já deixar combinado antes, com algumas pessoas que topassem. Até lá, talvez, a gente já tenha feito amizade com pelo menos dois homens.

Dáí teriam que ser inseridos os textos do George e da Aline. Ambos tinham já cortado vários trechos, pois os textos estavam muito longos. Decidiram falar alternadamente, cada um se dirigindo à sua Maricota. Eles se colocavam de costas um para o outro. Nós ficaríamos fora da cena, ou sentadas no chão, com as maricotas abaixadas.

Dáí viria a *Marcha da Maricota*. A Aline sairia para pegar o pandeiro. E nós nos uniríamos ao George com as bonecas e dançaríamos cantando aquela marcha-rancho composta pela Alai.

A Alai nos mostrou ainda uma outra versão daquela música, feita como um lamento, um protesto à morte de Dorothy Stang. Ela disse que o congresso abordava o tema ativismo e performance, por isso achava que o nosso trabalho deveria ter um quê de ativismo.

As outras bonecas ficariam deitadas no chão, como se fossem corpos assassinados. Nós as deitaríamos uma a uma, lentamente, de forma solene. Nessa hora estaríamos em silêncio ou tocaria alguma coisa triste no violino.

Chegamos à conclusão de que o texto não deveria ser cantado. Pelo menos não na melodia da marcha, pois tiraria a seriedade da coisa. Alguém propôs fazermos em ritmo de ladainha, ou imitando algum culto, com a gente repetindo alguns frases em coro. Só que tínhamos que tomar cuidado para não deixarmos a cena cômica. Ainda não achamos o jeito de vocalizar o texto. A Alai diz que vai melhorá-lo, pois havia sido feito para ser cantado, e agora pensará nele de forma falada.

A cena termina com a gente reerguendo a saia da Maricotona, que cobriria os “corpos” das maricotinhas. A saia formaria uma tenda.

Ao final tocaria a música eletrônica e nós desconstruiríamos as bonecas. Se não conseguirmos aparelhos de som, pois a performance será na rua, provavelmente a Antonia terá algo equivalente em seu repertório de violino.

Quando a Sassá começar a ensaiar com o grupo, creio que muita coisa vai mudar. Ela tem outra visão, acostumada a trabalhar com bonecos. Eu acho que tem muita coisa a ser explorada nas maricotas e nós não estamos sabendo aproveitar. Foi falado na necessidade de criarmos uma coreografia. Um desenho específico na movimentação das maricotas. Para isso é preciso ter alguém de fora olhando, já acostumado com esse tipo de trabalho.

Florianópolis, 02 de março de 2005.

Quando cheguei na reunião estavam todos à volta da mesa, lendo a programação do Congresso, que acabara de ser enviada. Eu já tinha lido em casa.

O clima era de insegurança, pois ainda não sabemos se haverá recurso financeiro para o George, a Aline, a Adriana e mais o transporte do material. Se eles não forem, isso vai prejudicar a performance. Ainda por cima não tínhamos ainda conseguido ensaiar com a Antonia, que tocará o violino, nem com a Sassá, que é a pessoa que entende de bonecos, mas há tempos não aparecia nem mandava notícias. Não sabemos se ela ainda pretende participar ou não. A Adriana tinha ficado doente e não aparecera hoje.

Cogitamos a possibilidade de fazermos a performance com o número reduzido de pessoas, caso não conseguíssemos dinheiro. A Alai falou em sortearmos poemas e improvisarmos. Eu falei que, nesse caso, era melhor cancelar a apresentação. A Alai, no entanto, falou que “pegaria muito mal” se não apresentássemos a performance, que já está na programação.

Fizemos, mesmo assim, um ensaio como se todos fossem estar presentes. O ensaio foi no NELOOL. Eu tinha feito a crítica de que ninguém sabia exatamente o que fazer com as Maricotas. Não sabíamos como cada um deveria lidar com a sua, nem tínhamos uma coreografia para elas em conjunto. Isso era o mínimo que deveríamos saber. O pessoal falou que devíamos pensar na personagem que cada uma representava, e criar a movimentação em cima disso. Também deveríamos pensar que nosso corpo é um prolongamento da Maricota.

Alguém perguntou se terá figurino. Provavelmente vai ser preto. Mas lembramos das saias que a mãe da Aline fez com o que sobrou de um dos panos da Maricota. Decidimos levá-los. O George vestiu a mais longa (a que usei no Carnaval) para ver como ficava, e ficou usando no ensaio.

Colocamos as Maricotas amontoadas no chão, no centro da sala. Imaginamos que elas estavam por debaixo da saia da Maricota grande.

Eu tinha dito antes que achava uma judiaria a Maricota grande não aparecer inteira em nenhum momento. A Alai achava que não, pois a idéia era desconstruir. Na minha opinião, porém, antes de desconstruir temos que mostrar o construído. Ter um ponto de partida.

O George propôs que ela estivesse montada, em pé, presa num suporte. E que aos poucos ela fosse sendo desconstruída em cena. O pessoal gostou da idéia. Disseram também que a Lu poderia falar o texto da Florbela de baixo da saia, colocando apenas o rosto para fora.

Tentamos simular a entrada. A Lu supostamente estaria debaixo da saia da Maricota, a Aline com o pandeiro. Todos acharam que nossa entrada estava muito certinha, em fila. Deveria ser mudada. Preferimos estar em diferentes pontos. Eu sugeri que poderíamos nos misturar com a platéia (em volta da cena), só a Maricotona colocada no meio, cobrindo a Lu, as outras bonecas e, eventualmente, alguém mais ajudando a segurar o “mastro”. Na hora do *José Mané*, nós entraríamos de diversos pontos, cantando, e nos dirigiríamos para o centro da cena.

Eu disse para o George que ele deveria enrolar a saia para dentro da camiseta, enquanto estivesse misturado com o público. Só soltá-la quando entrasse em cena. Senão ele seria reconhecido como um atuante, antes da hora. Ele disse que iria, então, fazer com que a saia enrolada sob a camisa (que seria provavelmente mais larga do que a que ele estava usando no ensaio) parecesse uma barriga.

Fizemos a entrada. A Lu achou que deveríamos cantar com mais ênfase, pois as canções são um dos recursos mais fortes e importantes da performance.

Erguemos as Maricotas uma a uma. Daí cantaríamos a música folclórica, a do Boi-de-Mamão:

“Fizemo um baile de ê

Fizemos um baile de á

Está chegando a hora da Maricota dançar (bis)”

A Alai disse que não deveríamos dançar o tempo todo, mas sim, que deveríamos estudar os movimentos, descobrir a relação de cada um com sua Maricota. Eu não concordei e achei que deveríamos dançar pelo menos da metade para o final da música. Afinal, as bonecas tinham sido feitas para dançar. E, insisto: antes de desconstruir temos de mostrar o construído. Pelo menos é o que eu sinto em relação a esse trabalho. Repito o que eu disse a eles. Ninguém lá (em Belo Horizonte) conhece o Boi-de-Mamão, prática que serviu de partida para o que estamos desenvolvendo no momento. Não tem como cairmos no lugar comum.

Depois vinha a cena da Florbela. Ainda não achamos o jeito da Lu falar. Ela vai estar embaixo da saia da Maricotona. Mas alguém tem que estar mexendo com os braços da boneca. E nós? Estamos segurando as bonequinhas, mas o que fazer com elas? Só sabemos que tem que haver uma reação nos momentos em que a Florbela nos ameaça.

Finda a cena da Florbela, vem a do Pablo Neruda. Enquanto a Antonia tocasse o violino, mexendo com o público, vestida de Arlequim, a Aline vestiria lentamente o corpo da Maricota (a blusa e os longos braços). Nós também deveríamos fazer algo. Então largamos as Maricotas (assim ficáramos mais livres para fazer o que estamos acostumados – é o que eu penso).

Enquanto a Alai lia o poema, a Aline fingia que estava vestida com aquela “roupa”. Nesse momento eu sentei no chão e comecei a explorar as rotações de tronco, braços, pescoço e cabeça.

A Alai, ao final, falou que não daria certo criarmos movimentos, porque não éramos bailarinos. Eu achei muito estranho, pois sempre fazíamos coisas desse tipo. É claro que não concordei. Aliás hoje nós duas havíamos discordamos em tudo uma da outra. Para convencê-los do contrário, dei-lhes meu próprio exemplo. Havia escolhido o plano baixo para não sujar a cena. O movimento do corpo era como se eu, largando a Maricota, estivesse assumindo a personalidade da mesma.

Eles entenderam e ficaram mais seguros. Tinha me ocorrido dizer que nossos movimentos seriam resposta aos da Aline, já que nossos corpos são totalmente diferentes da figura que ela representará (pernas curtinhas, braços muito longos, corpo largo). Eles se convenceram que, com a música da Antonia, a leitura do poema e os movimentos da Aline, eles entrariam no clima e saberiam o que fazer.

Depois viria o “Bata, meu bem”. Elas diziam que o George não precisaria tirar a saia. Era para causar estranhamento. Mas eu achei que assim ele estaria representando a figura feminina, o que daria a idéia de antifeminismo. E isso sempre tentávamos combater. Achamos que ele deveria usar algum acessório masculino, como um colete, por exemplo. Alguém lembrou que no armário havia um colete e um boné de um figurino de policial. Nós achamos ótimo. Imaginar um policial, que é durão e talvez bata nos outros, chegar em casa e apanhar da esposa, e gostar.

Para não ofender nenhum policial que possa estar por lá no momento, ele vai usar o colete do lado avesso, para não aparecer a palavra “polícia”. Isso ficará apenas sugerido, com o estereótipo do machão.

Não deu para continuar o ensaio, pois já estava muito tarde. Mas já deu para sentir que as coisas estavam se delineando melhor.

Florianópolis, 4 de março de 2005.

No início do ensaio, a Alai leu as anotações das idéias que ela tinha tido para o trabalho. A ordem era sempre desconstrução. Uma das idéias era fingir que se leiloava uma das Maricotas. Outra era fragmentar mais ainda os textos, inserindo alguns trechos antigos, como: “A panela de ferro que uso até hoje é uma herança deixada pelo Ademir” (trecho de *Entre nós, em banho-maria* e de *Objetos transnacionales*).

O George também tinha umas idéias para a parte que se refere a Dorothy Stang. Chegou até a levar um terço. Só não sabemos o que ele exatamente imaginou porque não deu tempo de ensaiar essa parte.

Ele pensou também em trocar as partes selecionadas de seu texto, dando mais ênfase às diversas personagens nele mencionadas e relacioná-las com as Maricotas. Imaginou as Maricotas passando pelo grupo de mão em mão, simbolizando as diferentes histórias de vida. Também não chegamos a ensaiar essa parte.

Estamos em dificuldade por que não sabemos ainda se a Sassá vai participar ou não. Ainda não conseguimos entrar em contato com ela. A Antonia só vai aparecer no domingo. Por isso temos ensaiado sem o violino, aspecto importante para as “costuras” entre um texto e outro, uma ação e outra.

A Adriana não estava se sentindo bem e pediu para ir para casa. É claro que ninguém se opôs. Fizemos o ensaio com quem estava presente.

Como nas vezes anteriores, colocamos as bonecas no chão para serem cobertas pela saia. A Aline as arrumou de modo que elas formassem o desenho de uma estrela. Mas aí eu lembrei que assim a saia não as cobriria totalmente. Imaginamos, porém, que poderiam aparecer só as hastes debaixo da saia. Ficaria parecendo um suporte, uma armação. A Lu se colocou no centro da “estrela”, pois ela segurará a Maricotona.

Decidimos cantar a música do *José Mané* quatro vezes, sendo que a primeira é lenta e sem o pandeiro. As outras são animadas e com o acompanhamento. Eu perguntei se dançaríamos em fila, em volta da Maricota. Eu sabia que o pessoal acharia isso muito “certinho”. Talvez a gente ande em volta das pessoas. É bom, mesmo assim, darmos algumas voltas na Maricota para delimitarmos o nosso espaço.

Nessa ocasião nos perdemos na música e não sabíamos mais quantas vezes a tínhamos cantado. Íamos começar tudo de novo quando tocou o celular da Luizete. Ela foi atendê-lo e nós paramos para esperá-la. Como a conversa era longa, a Alai pediu que seguissemos ensaiando, pois até às 18 horas elas tinham que ir à pró-reitoria e já passava das 17. Levamos o ensaio adiante e ficamos combinados de que a música seria cantada quatro vezes.

Pegamos, um por um, as maricotinhas e começamos a cantar a música folclórica da Maricota.

Ao final da canção, a Lu, sob a Maricotona, começava a gritar: “Tirem-me daqui! Tirem-me daqui!” Estava começando o texto da “Florbelá Espanta”. Nessa hora começava

a desconstrução da boneca. A saia já tinha sido separada do corpo. A Lu continuava segurando a boneca pela haste.

As falas desse diálogo não estavam totalmente distribuídas. No começo sim, mas depois ninguém sabia mais quem falava o que. A Alai falou que daí em diante era melhor que só uma pessoa dialogasse com a Florbela. Ela sugeriu que fosse a Adriana, que estava sem falas. Ainda não sabemos o que fazer com as maricotinhas durante esse diálogo.

Finda essa parte seria tocada alguma coisa no violino e a Aline vestiria o corpo da Maricota. Nós largaríamos as bonecas e no plano baixo faríamos o máximo de rotações com o tronco, braços, pescoço e, se possível, com as pernas e os pés.

Depois tocaria de novo a música para a Aline “despir a boneca” e nós nos prepararmos para o “Bata, meu bem”. A primeira vez seria sem as maricotas. A idéia que surgiu foi que as entregássemos para algumas pessoas da platéia, de preferência conhecidas, já que até lá já teremos tido a oportunidade de conhecermos alguns congressistas e, até, quem sabe, fazermos algumas amizades.

O pessoal pensou em interagir com o público na hora da Marcha da Maricota, fazendo com que os espectadores entrassem na roda. O problema é que ficaria muito difícil recuperarmos o controle para depois representarmos o protesto contra a morte de Dorothy Stang. Pensamos então em mudar a “Marcha”... de hora, colocando-a no final, antes da música eletrônica. Não teria problema em interrompermos o “Carnaval” com música eletrônica.

Tivemos que parar o ensaio por aí, pois já era hora de eles irem à Pró-Reitoria para tratar das passagens. Ainda assim a Lu já estava recebendo outro telefonema.

O ensaio de amanhã será na casa da Alai, por isso eu trouxe as Maricotas pequenas comigo. A grande não será levada. Mesmo porque a Luizete estará viajando e não poderá ensaiar a “Florbela”.

Florianópolis, 5 de março de 2005.

Fomos ensaiar na Alai. Quando peguei o George e a Aline, eles me contaram que a Adriana tinha desistido do trabalho por problema de saúde.

Chegamos na Alai ao mesmo tempo que a Antonia. A Alai tinha pedido para ela vir antes porque a performance estava cheia de problemas.

O ensaio com o violino ficou outra coisa! O João, filho da Alai, tinha feito um acompanhamento com o violão. Mais o pandeiro, tudo isso nos deu uma energia maior na hora de cantar.

A Aline marcou no lugar da Luizete a parte da Florbela. Eu peguei os trechos que seriam da Adriana. Ainda não estou firme nas horas em que devo entrar com essas falas. Ao fim dessa cena a Antonia tocaria algo, enquanto desmontaríamos a Maricotona e a Aline vestiria o corpo da boneca (o que sobra quando tiramos a cabeça e a saia).

A Alai pediu que nessa hora se tocasse uma música latino-americana, já que, em seguida, seria falado um poema de Pablo Neruda. A Antonia propôs a canção *Alfonsina y el mar*. Então imaginei a Luizete, que estaria segurando o busto da Maricotona, atravessando no meio do público. Quem observasse enxergaria apenas a Maricota de costas, afastando-se sobre aquele mar de pessoas. Isso faria alusão à Alfonsina (Storne) entrando no mar para se suicidar.

Depois a Antonia tocou outra música. Enquanto isso, a Aline fingia que tirava o corpo da Maricotona e o George vestia de fato o colete de policial.

Fizemos a cena do “Bata, meu Bem” como havíamos imaginado. No final o George está de joelhos com os braços abertos. Eu tive a idéia de cruzarmos as Maricotas sobre ele, como se fossem espadas.

O violino volta a tocar. Enquanto isso, retiramos as Maricotas. A Aline larga o pandeiro e pega a Maricota dela. O George despe o colete e pega a dele. É a hora em que vão falar os textos que eles escreveram, sob o mote “raízes”. Nessa hora a Alai interfere com aquele trecho autobiográfico que ela falava no *Entre nós, em banho-maria*: “A mania de panela de ferro que eu tenho até hoje vem do Ademir...”

Quando o George falava “cercada de bugres por todos os lados...” a Alai de novo interferia, mas com um trecho de Darci Ribeiro que diz mais ou menos assim: “Somos todos índios deculturados... negros desaffricanizados... brancalhões...”

Eu e a Alai, contando com a Lu, ficaríamos num canto, com nossas Maricotas, fingindo que estamos posando para uma foto.

Eles terminam de falar o texto, fincando as bonecas no chão. Nessa hora viria a *Marcha da Maricota*. A Aline teria que largar a boneca e pegar o pandeiro. Não sabíamos como desfazer aquela cena. Sugerí que a Antônia entrasse como Arlequim, trazendo dessa

vez o pandeiro e não o violino. Ela daria uns saltitos e umas batidinhas no pandeiro. Daí entregaria o instrumento para a Aline, que lhe entregaria sua Maricota. Surgiu a idéia da Antônia “acordar” cada um com uma batida no pandeiro. Nós estamos imóveis e, ao levamos uma “pandeirada”, começaríamos a nos mover. Ela poderia ainda mexer com o público. Se visse alguém distraído, daria-lhe uma “pandeirada”. Ficou uma cena muito bonita.

Cantaríamos a marcha que terminava assim: “Quem não dança come rosca”. Aproveitamos esse “ro” para emendarmos a marcha em um canto triste, um lamento, pois viria a homenagem a Dorothy Stang. Nós deitamos as Maricotas sobre as palmas das mãos. Assim as erguemos, esticando os braços para o alto. Nesse momento elas representam corpos de pessoas mortas. Daí as Maricotas são colocadas no chão, próximas umas das outras.

A Alai contou-nos que havia lido uma notícia de que a freira, antes de ser assassinada, abrira a bíblia e tentara ler algo. Então a Alai propôs que o George, o único que não deitaria a Maricota, pois a dele representaria a religiosa, viria segurando a boneca, com uma mão e um livro com a outra, representando a bíblia. Assim ele deixaria cair a Maricota e colocaria o livro aberto sobre ela. Nesse momento algo será falado ou entoado. Nós ficaremos em pé à volta, numa postura séria e solene, como se estivéssemos num funeral.

É aí que vem o momento que chamamos de “desconstrução”. A Antônia improvisaria no violino um *pout purrit* com as músicas da performance, só que distorcidas. Nós pegaríamos as Maricotas de qualquer jeito, como se fôssemos destruí-las. Nós as viraríamos de cabeça para baixo, de forma que as saias as cobrissem e ficassem aparecendo as hastes. Isto é: os objetos perderiam a forma de bonecos. Perderiam a “personalidade” e seria evidenciado o material grosseiro: as espumas, os panos, as hastes, as costuras... Nós improvisamos movimentos sôfregos junto com aquelas “coisas”.

A Antonia também faria uns movimentos assim, ao mesmo tempo tocando o violino e as melodias distorcidas. Como se também aquela figura arlequinesca estivesse se desfazendo.

Em círculo passaríamos as “Maricotas”, viradas para baixo, de mão em mão. Eu lembrei que devíamos nos posicionar de costas para o centro, para que o público visse o que estávamos fazendo.

Depois disso colocaríamos o material no centro, amontoado. Em nada lembrariam mais os corpos de antes. Aquilo tudo viria a ser coberto com a saia da Maricota grande. Terminaria tudo no silêncio.

Florianópolis, 06 de março de 2005.

Dessa vez almoçamos na casa da Alai e fizemos um ou dois ensaios rápidos antes de irmos para a casa da Sassá. Finalmente ela iria nos assistir e dar as dicas de como trabalhar com as bonecas. Além do mais a saia da Maricotona estava na casa dela.

Quando cheguei lá, vi que a saia tinha uma armação diferente da que havíamos imaginado. Não daria para passar pela cabeça e descê-la pelo corpo para o chão. Teríamos que repensar a forma de desconstrução.

Fizemos um ensaio na presença da Sassá. Ela assistiu tudo com uma ruga na testa. Ao final ela aplaudiu. Eu fiquei aliviada por ao menos o espectador poder perceber que chegamos ao fim.

Ela pediu licença para falar “umas coisas”. Disse que tínhamos feito “coisas lindas”, como a desconstrução do final, que a deixou “toda arrepiada”. Mas que nela havia surtido este efeito porque ela tinha participado da criação e confecção das bonecas. Para o público do congresso era necessário estabelecer uma relação entre eles e as Maricotas. Para isso temos que chamar mais atenção para elas do que para nós. Elas é que são as personagens, têm que ter vida. Então pegou uma das bonecas e começou a mostrar a movimentação correta. Ao invés de olharmos para o público, devemos olhar para elas. Isto faz com que o público olhe para elas também. A boneca passa a ser personagem, agente, não mais acessório ou adereço. A Sassá fez uma vez a manipulação olhando para a boneca e outra olhando para nós, para vermos a diferença. Realmente a boneca sumia na mão dela quando ela estava nos encarando.

Com muito constrangimento ela falou que deveríamos tirar a marchinha de Carnaval. Que a performance de jeito nenhum poderia lembrar o Carnaval. Disse que seria “um perigo”! Ela demonstrou tanto pânico que cheguei a ficar intrigada. Tudo bem não gostar, achar que não cabe, mas por que tanto “pânico”? Imagino que vem da própria

experiência dela, participando de vários festivais de teatro. Ela deve já ter ouvido muitas críticas sobre o seu e sobre outros grupos. Todo tipo de crítica.

A Aline também comentou que, quando se afasta para tocar o pandeiro, na hora da marcha, ela também achava que ficava “estranho”. Parecia que não combinava. Todos nós, inclusive a Alai, por via das dúvidas, aceitamos deixar a marchinha de lado.

A saia da Maricotona era muito grande. Havia sido pensada de forma que cobrisse as Maricotas e as pessoas junto. Só que tínhamos mudado. Iria cobrir só as Maricotinhas. Nós entraremos de fora, cantando *José Mané*. Para esse momento a Sassá falou que ficaria mais bonito se cada um entrasse para debaixo do pano, antes de sair com a sua Maricotinha.

Já que não íamos mais cantar a “Marcha da Maricota”, não tinha mais sentido a Antônia “acordar” as pessoas com a pandeirada. Uma pena, pois tinha ficado muito bonito. Mas ela vai entrar nessa hora com o violino mesmo.

Quanto à idéia de a Antonia se apresentar vestida de Arlequim, a Sassá também foi reticente: “O que a comédia Del’Arte tem a ver com isso aqui?”, jogou-nos essa pergunta, em tom desafiador. Vindo da Sassá todos respeitaram. Se tivesse vindo de qualquer outra pessoa do grupo, os demais diriam que era para ser assim mesmo, que o Arlequim estava lá justamente porque não tem nada a ver. “É para surpreender! É para causar estranheza!”, responderíamos.

“Porque não usar uma saíinha igual às delas?”, perguntou a Sassá para a Antonia. Nesse momento estávamos usando as saias que pretendemos vestir na apresentação. São de diferentes modelos, mas feitas com o mesmo tecido estampado que compunha uma das maricotas, a “Índia”, e a maricotona. A Antônia estava com uma blusinha vermelha, tomara-que-caia, de lastex. A Sassá sugeriu que a Antônia usasse na apresentação aquela mesma blusa com uma das saíinhas. Mas que deveria manter o comportamento arlequinesco. Todos gostamos da idéia.

O tecido das saias é multicolor. Cores vivas. A idéia que a Sassá deu foi que nós também usássemos blusas coloridas, lisas. Gostamos da sugestão. Não precisamos ficar sempre no preto. Já o George terá que ir de camisa branca, para ressaltar o colete, quando for a hora.

A Sassá também não gostou da música “Alfonsina y el Mar”. Disse que já é conhecida demais.

A Alai teve que ir embora antes de nós. Pediu que continuássemos ensaiando sem ela. Decidimos, ao invés de passar a seqüência, desfalcados, treinar a manipulação das Maricotas. A do George, por exemplo, tinha que passar a impressão de estar lendo um livro, e depois morrer. A Sassá mostrou como deve ser a movimentação e ele treinou várias vezes.

Depois disso ficamos um tempão conversando e nos abrimos um pouco mais uns com os outros. É natural estarmos mais estressados. A insegurança é maior, pois é um Congresso noutra cidade, internacional, com as “feras” da performance. Eu, a Antonia, a Lu, a Sassá e a Alai ainda temos que nos preocupar com as comunicações, nas quais temos muito mais obrigação de nos sairmos bem. A Alai ainda é responsável pelo GT. Junta-se isso tudo a indefinição se haverá ajuda financeira e hospedagem.

Pretendemos fazer uma apresentação na UFSC, ao ar livre, antes de irmos para Belo Horizonte. Temos que testar esse trabalho por aqui primeiro. Foi muita ousadia nossa querermos usar pela primeira vez bonecos e espaço da rua, justo nesse evento. Decidimos que o ensaio aberto será na quarta-feira. Mas antes temos que ensaiar na terça à tarde.

Insisti que a Lu deve ensaiar a Florbela. Até agora só fizemos tudo imaginando ela debaixo da Maricotona, tirando uma parte, a da saia... Não sabemos realmente de quanto tempo ela vai precisar e como isso vai ficar cenicamente. Ultimamente a Aline estava marcando o lugar dela. Eu deixei bem clara a minha opinião. Se a Lu não tiver como ensaiar até quarta, ela não deveria fazer essa parte. Sei que foi ela que escreveu o texto, mas sem ensaio será muito problemático. Ela participaria, é claro, do resto da performance. Haverá com certeza outras oportunidades para ela fazer esse texto. Senão será prejudicial tanto para ela como para nós. Acho que todos me entenderam bem. A Sassá ligou para a Alai, pedindo para ela entrar em contato com a Lu, para ver se ela pode comparecer na terça e, de preferência, na segunda também.

O ensaio aberto ia ser sem a Antônia, pois ela tem que voltar para Criciúma. Usaríamos o som mecânico, com a Beth operando. Mas a Sassá nos convenceu de que não valeria a pena. O ensaio tem que ser como será em Belo Horizonte. Para som mecânico teremos que gravar as músicas e ensaiar com a Beth junto. Será outro processo e não vai cumprir o objetivo, que é a preparação para o Congresso.

O encontro acabou se transformando em uma sessão “terapia”. A Sassá foi muito legal e ouviu todo mundo, sem fazer julgamento. A Aline falou da falta que sente de apresentarmos mais vezes cada trabalho. O George não sentia tanto isso, pois desde que ele

entrou no grupo, ao longo do ano, nós ficamos trabalhando a questão da ditadura militar. A Antônia se queixou da dificuldade em conciliar trabalho e fazer aulas, pesquisa, doutorado, ensaio, estar aqui, estar em Criciúma. Tanto ela como eu estamos preocupadas em preparar a comunicação e ensaiar. Eu também reclamei da falta de rigor nos ensaios. De limpeza de cena, de um olhar de fora, de mais disciplina. Reclamei que todos éramos muito criativos, mas não deveríamos fazer tantas mudanças, principalmente se for na última hora. O resultado sempre acaba ficando cru. A cada apresentação sempre acho que poderia ter sido melhor. Confiamos demais na nossa capacidade de improvisação. Por que tudo tem que ser necessariamente fragmentação, desconstrução, estranhamento...? Bom se podemos fazer isso tudo bem feito. Caso contrário é preferível o previsível.

Acabamos descobrindo por acaso que eu, o George, a Aline viemos sentindo há tempos a mesma coisa, sem que soubéssemos uns dos outros. Sentimos a necessidade de fazermos teatro tradicional. Com diretor, dramaturgia, personagem etc. É a consciência de que temos ainda muito o que aprender. A performance do Corpo de Letra se apresenta como uma alternativa, uma desconstrução, uma quebra de fronteiras. Mas nós não temos o que desconstruir, não temos fronteiras para derrubar. Falta vivência, mais domínio das linguagens cênicas.

É uma pena que não estavam todos presentes naquele momento. Tenho certeza que a Alai, o Zé, a Adriana, a Lu teriam muita coisa para dizer também. Coisas que nem imaginamos. Há muito tempo o grupo precisa de um momento assim, de auto-avaliação. Colocar as cartas na mesa. Isso nos deixará mais leves e será muito produtivo.

Florianópolis, 25 de março de 2005.

Os dias anteriores ao congresso foram muito corridos. Desistimos de fazer o ensaio aberto porque a Antonia não estaria presente.

Na segunda feira ensaiamos na casa da Alai, mas primeiro nos encontramos com a Sassá na UFSC e testamos a saia da boneca grande. A idéia que a Sassá teve foi de colocar duas alças na saia, de modo que a Lu a suspendesse pelos ombros. Na casa da Alai fizemos o teste e achamos que a boneca ficaria muito baixinha, desproporcional. O cós da saia deveria ficar na altura da cabeça da Lu. Só que ao invés de subir o cós, lembramos que ela

poderia ficar em pé sobre um caixote. A boneca ficaria mais alta, mais bonita, e sobraria ainda saia para cobrir as pessoas e as outras bonecas.

Nós repassamos a cena do “Bata meu bem” porque, segundo a Sassá, estava “problemática”. Ela sugeriu que o George entrasse em cena como se estivesse de “cara cheia”, conforme diz a letra da música. Ele fez assim e ficou muito melhor. Ele teria que dar um jeito de pegar a boneca dele para fazer a cena seguinte, a dos textos dele e da Aline. Então eu decidi dançar o “Bata, meu bem” com a boneca dele. Ao final, eu a jogaria para ele e ele a abraçaria.

Nesses dias ficamos repassando o texto da Florbela várias vezes, para ganhar ritmo. Também ensaiamos na sala onde seria a nova sede do NELOOL, no 4.º andar da CCE. Lá nos demos conta do carretel. A Lu passou a ensaiar subida nele, enquanto ficava sob a Maricota grande. Pena que não podíamos levar o carretel para Belo Horizonte. Eu ficara encarregada, já que chegaria lá antes dos outros, de providenciar um caixote ou o outro carretel.

Na véspera da minha viagem, eu e a Aline ficamos no NELOOL consertando as bonecas, enquanto a Alai e o George foram na Reitoria tentar resolver o problema das passagens de ônibus, o que ainda não estava definido.

No fim deu tudo certo. Todos conseguiram viajar e se acomodar. Acredito que o congresso tenha sido um marco para cada um de nós e para o grupo. Todos saíram de lá muito felizes e com novo “gás”. Ainda não nos reunimos para conversar sobre nossas impressões e estou bem curiosa para que isso aconteça logo. Mas obviamente será depois da Páscoa.

Uma das idéias que tivemos foi de criarmos oficinas. Não é uma idéia nova, mas agora temos um pouco mais de noção do que devemos fazer e mais segurança. É claro que não seria de uma hora para outra. Teríamos que sentar e arquitetar. Outra idéia foi fazermos incursões para o interior da Ilha, apresentando performances e coletando idéias para novas performances.

Bem, é claro que tivemos também momentos de tensão durante o congresso. Logo que o George e a Aline chegaram (eles foram os últimos a chegar, pois haviam viajado de ônibus), fomos ensaiar num dos quartos do hotel. Estávamos sem as Maricotas, pois estas haviam sido despachadas por uma transportadora e ainda não as tínhamos recebido em BH. Eu achei que aquele ensaio estava bom, mesmo assim, pois eu me sentia com todo pique,

já que saíra da oficina do Teatro da Vertigem. Também eu tinha apresentado minha comunicação e estava me sentindo mais leve.

A Antonia tocara no violino uma música que ela havia escolhido para substituir “Alfonsina y el mar”. Só que a outra também era muito conhecida (“Canta comigo, canta”), apesar de muito bonita. Decidimos manter a “Alfonsina”.

No dia seguinte a Alai vinha dizer que deveríamos manter a marchinha da Maricota, só que apresentando-a em outro momento. Ela queria cantar no final, depois da desconstrução. Eu dizia que deveria ser, então, depois dos aplausos. Mas ela queria cantar antes dos aplausos. Na ocasião todos havíamos concordado, inclusive em oferecer rosca e distribuir a letra da música, como havíamos feito no Carnaval. Só que depois comecei a achar que isso enfraqueceria as cenas da morte e da desconstrução, que eram tão importantes e tão impactantes. Ficamos de decidir isso à noite no ensaio, que era ainda num dos quartos do hotel, sem as Maricotas.

Havia uma influência da mesa redonda que assistíramos, na qual dizia-se que as tradições populares morriam, mas renasciam, como fênix, em outros contextos. Daí a idéia de cantarmos após a desconstrução. Por outro lado estávamos com um “pé atrás” por causa da rejeição da Sassá a essa canção na performance. As opiniões se dividiram. Não queríamos mais mudanças de última hora. Um pequeno detalhe comprometeria toda a performance.

Pude notar o quanto o grupo estava inseguro, pois era a primeira vez que nos expúnhamos para uma platéia tão diversificada, num evento daquele porte, em que performance era o tema central e não periférico como nos demais.

Decidimos não cantar a marchinha. Fizemos o ensaio num clima tenso, pois algumas pessoas haviam ficado contrariadas.

Na quinta-feira ensaiamos no museu, em frente à Praça da Estação, onde ocorreriam as performances de rua. Nesse museu haviam nos cedido uma sala para ensaiarmos e guardarmos as bonecas, junto com outros objetos da performance. Também haviam conseguido dois carretéis. Um deles era mais baixo do que o nosso, o outro era muito alto. Optamos pelo mais baixo.

Ainda estava difícil desmontarmos a Maricotana em cena. Para facilitar, havíamos aberto a blusa da boneca na parte de trás e colocado velcro para fechá-la. Ainda assim estava difícil. Decidimos fazer o texto da “Florabela” com a boneca inteira. Achamos que

ficaria até melhor mantermos a Maricota por mais tempo em cena, pois sua figura era marcante e muito importante.

Ainda assim a Lu continuava com dificuldade para despir a saiona e vir para frente com a gente. Observamos que ela formava uma figura interessante com aquela saiona, que nela ficava de cintura alta, parecendo um barril. Achamos que ela poderia ficar o resto do tempo assim. Ela disse que se sentiria mais tranqüila, podendo, inclusive, brincar em cena, sem atrapalhar o que estava sendo encenado lá na frente. Descobrimos que podíamos aproveitar esse recurso toda vez que alguém tinha que sair de cena. Era só se enfiar para debaixo da saia, que funcionava como uma barraca.

Na hora do “Hago girar mis brazos”, apenas a Antônia e a Aline ficavam em cena. Então eu, a Alai e o George (este após ajudar a Aline a se vestir) nos escondíamos de baixo da saia, em posição simétrica, criando um efeito de armação.

Sexta-feira, dia 18 de março, foi o dia da apresentação. Recebêramos um convite da TV local para fazermos uma filmagem às 11:00 no parque municipal, em frente ao Teatro Francisco Nunes. Eu havia respondido por telefone algumas perguntas sobre o espetáculo, feitas pela assessoria de imprensa. A partir das informações dadas eles escolheriam o trecho a ser passado na TV. Escolheram o momento em que saíamos de baixo da saia com as Maricotinhas e dançávamos cantando a música folclórica da Maricota, extraída do folguedo do Boi-de-Mamão. Foi certa a escolha. Só que antes da imprensa chegar, fomos mais cedo para o local e fizemos um ensaio aberto lá. Com o figurino e o material completos e sem interrupção. Fizemos uma apresentação extra-oficial. Isso foi muito bom para nós, pois nos deu mais segurança. Achamos que aquele ambiente lá, mais bonito, arborizado, próximo do teatrinho e do lago, era mais apropriado do que a praça da Estação.

Naquele momento conseguimos atrair a atenção das pessoas que estavam no parque. Sentimos uma boa aceitação de um público que não estava comprometido com o Congresso nem com o tema performance. Dentre os passantes estava lá um grupo de estudantes de artes plásticas. Estavam sentados, espalhados, desenhando com suas pranchetas. Durante a apresentação, vários se aproximaram. Como sempre as crianças tinham uma atração especial.

Após o ensaio aberto as pessoas se aproximaram para bater papo, tocar nas bonecas, fazer perguntas. Percebi que nossa missão era fazer com que as pessoas daquela região do País tomassem conhecimento da existência da Maricota.

Uma menina que estava no parque, após assistir nosso ensaio aberto, passou o resto do dia com a gente. Tentava até ajudar.

Quando a TV chegou, já batia o sol do meio dia. O chão estava muito quente. Mesmo assim, fizemos um ensaio da parte que queriam filmar. Seríamos filmados ao vivo a partir do momento em que saíamos de baixo da saia para cantarmos a música folclórica: "Fizemo um baile de ê/Fizemo um baile de á/ Está chegando a hora da Maricota dançar..."

Enquanto esperávamos o momento de ir ao ar, ficávamos ensaiando a música. Eu tinha dificuldade de cantar e dançar ao mesmo tempo. Era para cantarmos em um tom mais alto. Mas na hora H saiu no tom mais baixo mesmo, como estávamos habituados. O mesmo aconteceria mais tarde na Praça da Estação.

Após a reportagem, a jornalista pediu que esperássemos mais um pouco, pois a edição do jornal terminaria com a gente de novo. E lá fomos nós, mais uma vez...

Havíamos visto no monitor da equipe de TV que a previsão para a tarde seria de chuva. Isso era o que preocupava a organização do congresso, porque não haviam planejado outro lugar para as apresentações. Para nós, no entanto, isso já não era mais problema. Já estávamos satisfeitos com nossa atuação de manhã. Achávamos que o mesmo sucesso não repetiríamos mesmo, pois a Praça da Estação era um ambiente mais frio, uma laje a céu aberto. O público, em sua maioria, seria do congresso e estaria lá para apresentarem também as suas performances. Só que daí poderíamos assisti-los também. De qualquer modo a chuva não nos assustava mais.

Quando nos apresentamos ainda não estava chovendo. Tivemos a sorte de insistirmos em ser os primeiros, pois a Luizete teria que viajar logo em seguida.

Nós nos surpreendemos na hora do "Bata, meu bem". Era a parte que considerávamos mais fraquinha. Porém, na hora certa as pessoas davam risada e batiam palmas no ritmo da música. Elas conseguiram captar o mesmo humor que havíamos captado desde o começo. Foi interessante essa constatação.

Havíamos entrado no acordo de cantarmos a *Marcha da Maricota* após os aplausos, quando a performance fosse dada por terminada. Cantaríamos naturalmente enquanto recolhêssemos o material. A Alai distribuiria a letra da música para quem quisesse aprender a cantar. Também deixaríamos segurarem as maricotas, se houvesse interesse. Seria a hora da integração.

A menininha, que se chamava Alessandra, estava com os papéis na mão, pronta para ajudar a distribuí-los.

Os aplausos até que foram calorosos. Depois começamos a cantar e a juntar as coisas. A Aline mal havia pego o pandeiro e começou a tropejar. Todo o mundo saiu correndo. Nós nos preocupamos em retirar o material que não podia molhar. Eu me preocupei em retirar, em primeiro lugar, um cavalete de metal dourado, pertencente ao museu, que a Antônia havia usado como estante de música.

Foi por pouco. A chuva foi muito violenta e prejudicou as demais performances. O pessoal da capoeira ficou batucando na entrada do museu. A maioria das pessoas estava ali, tentando se abrigar da chuva. Outros, como o George e a Aline, resolveram tomar aquele banho. Eu tinha ficado do lado de dentro, no saguão. Ali algumas pessoas se aproximaram e comentaram a performance. Tinham achado legal e lamentavam que a chuva houvesse estragado o momento da integração. Também queriam saber mais sobre a Maricota.

Eventualmente, durante o resto do evento, alguém se aproximava e dizia que havia gostado da performance. É claro que a recepção não havia sido tão calorosa como naquela manhã no Parque Municipal. A Antonia, inclusive, tinha a sensação de que não tínhamos agradado. Eu não tive essa sensação. Acho que os demais também não. O lugar, como já dissera, não era tão atraente a ponto de atrair as pessoas para lá. Além do mais, a chuva fez com que todos dispersassem muito rápido. Tudo isso dificultou um pouco a troca entre atuantes e platéia. Ainda assim sentimos uma participação intensa na hora do “Bata, meu Bem”.

Mais tarde a Sara Rojo¹ falou que tínhamos nos prejudicado no som. Ela teve dificuldade para nos escutar. Deveríamos usar megafone, ou alguma outra coisa para ampliar nossas vozes.

Por outro lado, mais tarde, uma canadense se aproximou e disse que havia gostado muito de nossa apresentação. Alguém perto dela fazia a tradução e ela achara nosso texto muito interessante. Isto significa que pelo menos aquele tradutor havia nos escutado bem. Concluímos, então, que tudo dependia de onde o interlocutor estava e da direção do vento. Achamos que pelo menos a Lu deveria estar microfonada, lá embaixo da Maricotona.

Essa canadense dissera que um amigo dela havia nos filmado e que ela tentaria nos enviar uma cópia da fita.

Durante a semana, paralelamente, havíamos nos preparado para a apresentação do GT, que seria no sábado. Haviam dito para a Alai que preferiam que isso se desse de forma criativa. Decidimos, então, fazer uma performance que ilustrasse tudo o que foi discutido.

¹ Professora da UFMG e diretora do grupo *Mayombe*, de teatro hispânico.

Peter Novak, norte-americano que participava de nosso GT, havia exposto sua experiência de montar a peça “Noite de Reis”, de Shakespeare, na língua de surdos dos Estados Unidos (a LAS, que não é universal). Como ele não estaria presente no sábado, ensinou-nos alguns sinais. Escolhemos uns trechos do “Hago girar mis brazos”, de Neruda, e traduzimos em língua de surdo, com a ajuda de Peter. Outra parte foi referente ao trabalho da Antonia, que fazia referência ao livro infantil de poesia sonora “Barulho, barulhinho, barulhão”. Dele selecionamos alguns sons. O primeiro foi o da chuva. Reproduzíamos com o barulho de palmas. Tentamos fazer uma espécie de orquestra. A Aline, que é percussionista, orientava as palmas de cada um. Começávamos estalando os dedos. Depois a Aline vinha para cada um de nós, batendo palmas de um jeito diferente. A pessoa a imitava e continuava batendo. No final, formava-se uma orquestra.

Depois fazíamos barulho de trânsito, enquanto fingíamos atravessar uma rua, como se estivéssemos no tráfego caótico de Belo Horizonte. Logo após, escolhemos o barulho do zíper, abrindo e fechando. Tentávamos abrir e fechar os zíperes de nossas calças. Só que o som não se fazia ouvir. A Alai teve a idéia de colocarmos o microfone perto da bragueta de cada um. Achemos isso muito engraçado, mas topamos.

A performance se encerraria com a música “pão/bomba”, que a Alai havia feito na ocasião do atentado de 11 de Setembro. Ela formava com os ouvintes um coro no qual apareciam as palavras “pão” e “bomba”. Depois ela mostraria o vídeo da Maricota, que havíamos feito em Sabaqui, e começaria a apresentação formal do GT.

No sábado de manhã nos reunimos eu, a Alai, o George e a Aline. O resto já tinha ido embora. O movimento dos congressistas, também já havia diminuído bastante. Fizemos um ensaio na sala onde seria a apresentação do GT. Testamos o vídeo, o microfone e organizamos a parte do “trânsito”. A Aline atravessaria “a rua” em câmera lenta. O George iria até o centro e voltava. Eu tentava segurá-lo e apenas a Alai “atravessava a rua” normalmente.

Na hora do zíper, a Alai tinha usava o que ela tinha na barra da calça. Se ela levantasse o pé e abrisse e fechasse o zíper, com a mesma mão que segurasse o microfone, ficaria um som legal. Apenas ela mesma usaria o microfone. Nós abriríamos e fecharíamos nossas braguetas, falando: “zíper – zíper – zíper ou zzzzzzíperrrr...”.

Na hora do “pão/bomba”, a Alai pensou em não cantar, pois se tratava de um acontecimento já passado. Nós achamos que isso não teria importância. Afinal, ainda vivemos as conseqüências do acontecido. Ela decidiu, então, além de cantar, escrever a

letra no quadro. Na hora H as pessoas participaram estalando os dedos e batendo palmas. Mas depois, na momento do “pão/bomba”, não cantaram junto. Apenas a gente. Não riram na hora do zíper.

Mais tarde alguns vieram comentar essa nossa performance. Disseram que não haviam percebido que aqueles gestos que fazíamos no começo era de língua de surdo. Acharam que era invenção nossa. Mas que depois de revelarmos, consideraram a performance ainda mais interessante.

Depois da apresentação do vídeo e da exposição toda do GT, houve muitas perguntas sobre a Maricota. Pelo menos para isso, tudo o que fizemos serviu. Tornar a Maricota conhecida fora de Florianópolis.

Florianópolis, 29 de abril de 2005.

Havíamos sido convidados para fazermos uma apresentação no DCE¹, num evento chamado *I Forum dos Direitos Estudantis*. Como nos deixaram livres para decidir o que apresentar, é claro que reaperentariamos as Maricotas.

Assim, reunimo-nos para retomarmos a seqüência. Todos estávamos esquecidos, pois foi o primeiro ensaio, depois que voltamos de Belo Horizonte. Alguns se atrapalharam no texto, outros na marcação; a cantoria saía sem força, além do mais, estávamos sem a Antonia, cujo violino tem uma presença muito importante. Não chegamos a montar a Maricota grande. Só usamos as pequenas.

A Alai nos comunicou que a Antonia faria sua festa de aniversário no domingo. Ela estava convidando a todos e propondo que fizéssemos um ensaio lá, já que a apresentação seria na próxima terça-feira. O ensaio, conforme imaginávamos, seria aberto, na presença de seus amigos e familiares. Serviria como uma atração, uma animação, uma brincadeira. Então levamos o material conosco para casa, já que era sexta-feira e precisaríamos das bonecas no domingo.

Florianópolis, 01 de maio de 2005.

Quando eu estava saindo de casa para ir para a Antonia, a Alai me ligou dizendo que não era mais para levar o material, porque o George não poderia ir ao aniversário e, por isso, não haveria ensaio. Só que eu já tinha colocado tudo dentro do carro. Então a Alai concordou que eu levasse tudo. Caso resolvéssemos fazer um ensaio, mesmo sem o George, pegaríamos o resto das coisas na casa da Lu, que era lá perto.

Quando lá cheguei, todos estavam reunidos em volta de uma mesa redonda, no terraço, nos fundos da casa. Era um lugar muito agradável, cheio de árvores e plantas. A Alai falou sobre sua conversa com o George. Ele estava muito atarefado e achava que o

¹ Diretório Central dos Estudantes.

nosso último ensaio não estava bom. Queríamos que desistíssemos da apresentação de terça. Ele, pelo menos, não iria.

Ficamos conversando sobre isso. Todos achávamos que se fizéssemos um bom ensaio no domingo e, talvez, em algum momento na terça, daria para apresentar. O trabalho estava pronto. Era só melhorá-lo. Pior tinha sido prepará-lo para Belo Horizonte. Se lá deu certo, por que aqui não daria?

A Antonia sugeriu que refizéssemos a performance para que pudéssemos apresentá-la na terça, sem o George. O resto do grupo achou que o tempo era muito curto para modificações. Melhor seria cancelarmos a apresentação do DCE e tentarmos marcar outra na UFSC e/ou no Sambaqui.

Mas dois fatores nos fizeram mudar de idéia. A Antonia havia feito o pai dela arrumar a iluminação daquele ambiente para que ensaiássemos a performance e sua família estava na expectativa para nos assistir. Eu havia levado as cópias do texto modificado, para que ao menos o lêssemos. Além do mais a Antonia havia ficado um pouco desapontada, pois se tratava da festa do aniversário dela. Então resolvemos deixar a discussão de lado e fazer um ensaio, com Maricotas, pandeiro, violino, tudo. Para nos alegrar.

Depois de comer, voltamos ao terraço para nos concentrar. Em pé, em círculo, com os papéis na mão, demos uma revisada no texto e nas músicas (sem os instrumentos). Em seguida, dispomos os objetos nos lugares estratégicos, "vestimos" a Lu com a Maricotona e chamamos as pessoas. Só não colocamos as saias. Nesse meio tempo ocorreu à Alai mudar o título da performance para as *As filhas da Maricota*. Era mais simples e de identificação imediata. O outro era muito longo e muito intelectual: *Das raízes ao corpo: uma performance periférica/poética*.

Como fizemos em Belo Horizonte, começamos tudo com uma respiração sincronizada. Em círculo, de mãos dadas, procurávamos inspirar e expirar lentamente, de ombros relaxados, voltando os rostos para o alto quando inspirávamos e para baixo quando expirávamos. A Lu, embaixo da Maricotona, ao fazer os movimentos de inspiração e expiração, dava a impressão, para quem olhava de fora, de que era a Maricota quem estava respirando. A boneca criava vida, como disseram mais tarde.

Nesse momento um pai falou para uma criancinha: "- olha lá, a Maricota está respirando!"

Na hora da "Florabela", a Alai se enganou e entregou a boneca dela para alguém da platéia. Ainda não era a hora para fazer isso. Quando ela se deu conta, desistiu da cena. Como o George não estava, acabou eu sozinha dialogando com a "Florabela". Assim ocorreu o texto todo. Eu usei as minhas falas e as deles. O pessoal achou que tinha ficado melhor assim. A cena ficara mais limpa.

Lembro que, na hora da fala da Alai, dei uma olhada para ela. Como ela não demonstrava intenção de dizê-la, falei. Quem assistiu disse que não ficou nenhum furo.

Na hora do *Hago girar mis brazos*, a Alai foi quem ajudou a Aline a se vestir com a parte de cima da roupa da Maricotona. Já para despir, eu a ajudei. Quem fazia tudo isso era o George.

No momento do "Bata, meu bem", a Alai perguntou para os homens da platéia se algum deles topava ficar de pé no centro. Não precisaria fazer nada mais. Eu me aproximava com a minha boneca e fazia com que ela "olhasse" cada um de cima a baixo. Um deles topou, e fizemos o "Bata, meu bem". Depois lhe agradecemos.

De tanto ensaiar, a Aline já sabia de cor e na ordem certa os textos dela e do George, que falam em "raízes". Então acabou fazendo aquela cena sozinha (não sem dar uma treinada um pouco antes). Ela carregava as duas bonecas. Mostrava uma e escondia a outra, alternadamente, a cada troca de texto.

A Antonia tinha em casa uma Bíblia. A Aline escolheu um outro trecho do Eclesiastes e fez, ela mesma, a homenagem a Dorothy Stang.

Quando a performance terminou, a Alai disse aos espectadores que aquilo se tratava de um ensaio aberto e que eles poderiam fazer comentários. Uma amiga da Antonia, uma uruguaia, diretora de teatro, que faz mestrado na UDESC, falou que gostara muito e que ficara surpresa com a mistura de linguagens. Disse que demorara um pouco para "se situar".

A Alai perguntou para uma criança, se havia alguma coisa que ela não tinha gostado, pois ouvíamos a voz dela, constantemente, alguns minutos antes da performance acabar. A mãe dela explicara, então, que ela gostava de cantar junto com as músicas e de

imitar os sons. E que no final, na hora da desconstrução, ela simplesmente comentou: “- As maricotas morreram”. Foi por isso que durante o tempo todo ouvíamos a voz dela.

Mais tarde, no meio da festa, a uruguaia se aproximou de mim e da Aline e contou que havia se surpreendido porque sabia que éramos todos de Letras, mas, mesmo assim, sabíamos utilizar elementos do teatro, como feitura e manipulação de bonecos, respiração e aquecimento (de mãos dadas), disciplina e trabalho de voz. Explicamos que o ambiente ali era propício para a voz. Não tínhamos a necessidade de falar alto.

Depois desse ensaio aberto nos sentimos mais seguras e com muito mais vontade de nos apresentarmos na terça. É claro que o George será convidado. Casa ele não possa, a Aline vai tentar conversar com ele. É que ela se sente constrangida de pegar os textos dele. Teme que ele fique chateado. Eu acho que não tem problema. Ele mesmo entrou no grupo para substituir o Zé em Perto Alegre. Isso é muito natural. Amanhã ele pode vir a substituí-la, se for necessário. De qualquer forma a Aline vai tentar conversar com ele e depois se comunicar com a gente.

Florianópolis, 03 de maio de 2005.

O George não pôde comparecer, mas concordou que a Aline fizesse a parte dele. Quando cheguei no NELOOL, a Sassá e a Célida estavam lá. Finalmente a Sassá iria poder ver e participar do trabalho, em cuja concepção ela teve uma importância enorme.

Levamos as coisas para o DCE. A apresentação seria no espaço onde antigamente funcionava a Livraria Convivência. Segundo os estudantes, aquela sala havia sido construída para uso deles, mas a Reitoria acabou cedendo para estabelecimentos comerciais. Depois que a livraria se mudou, os estudantes tomaram conta do local e estão brigando na justiça pelo direito de continuarem lá. A proposta é utilizar o espaço para atividades culturais, como a que fizemos.

No começo não conseguíamos ascender a luz. Mesmo na penumbra tentamos dar uma ajeitada no local, que estava um pouco bagunçado. Mudamos a disposição dos sofás, para que os espectadores pudessem nos ver melhor. Tentamos fazer um semi-círculo. Também retiramos um varal que continha folhas de xerox de recortes de jornais.

No fundo da sala havia uns entulhos que formavam uma parede. Atrás dela pudemos nos trocar e esconder nossas coisas.

Quando ascendemos a luz, o pessoal quis fazer um ensaio completo. Eu achava que deveríamos fazer apenas uma passagem de texto e uma marcação. Temia que as pessoas de fora comesçassem e entrar, pensando que fosse apresentação. Foi exatamente o que aconteceu. Tivemos que interromper o ensaio e nos preparar para a performance para valer.

Apareceu mais gente do que o esperado. Achávamos que não viria quase ninguém, pois ao mesmo tempo estava ocorrendo um lançamento de livro na Reitoria, com a presença de Aviv Bil. O nosso público não era grande, mas tinha um número bom.

A Sassá pegou a boneca de Zé e participou das cenas do grupo. Ela ficava perto de mim e eu lhe “soprava” o que ela tinha que fazer.

Fizemos a cena da “Florbela” como havíamos feito no aniversário da Antonia: eu sozinha dialogando com a Lu. Os outros ficaram fora da cena. Só que eu senti falta do reforço dos outros no final do diálogo, no pega-pega: “-Vira para cá, vem pegar”.

No “Bata, meu bem” fizemos como na Antonia. Chamamos um jovem da platéia para ficar parado no centro. Todos riram durante a música. Ao final da cena agradecemos o rapaz e ele voltou para seu lugar. Todo mundo aplaudiu. Não sei se foi a cena ou o rapaz. Ficamos sabendo depois que havíamos pego o rapaz mais tímido de todos. Acho que os aplausos foram para ele. Como solidariedade, estímulo ou como parabéns.

Na hora da desconstrução, costumávamos passar as Marícotas de mão em mão, viradas para baixo, num movimento circular, antes de serem colocadas no chão, no centro. Nessa hora eu me posicionei, com minha Maricota virada para baixo, e esperei que as outras pessoas viessem para formar o círculo. Só que elas não vinham nunca. Continuavam desconstruindo, cada uma do seu jeito. A Sassá, que não sabia que tinha que ir para o círculo, estava muito longe de nós e não tínhamos como orientá-la.

Fiquei ali um tempão esperando que as outras se aproximassem, espiando-as com o rabo do olho, tentando dar-lhes algum sinal. Até que a Aline colocou sua boneca no chão. Resolvi fazer o mesmo. As outras imitaram. E finalizamos a apresentação, cobrindo tudo com a saia grande. Mas elas confessaram que haviam esquecido de formar o círculo (e passar as bonecas de mão em mão, viradas de cabeça para baixo).

Depois que o público aplaudiu, nós nos reerguemos, recompomos e a Alai começou cantar *A Marcha da Maricota*. Era o que pretendíamos fazer em Belo Horizonte, mas a chuva nos impedira.

Dessa vez deu certo. A Lu entregou sua boneca para alguém da platéia e essa pessoa veio dançar com a gente. Vi que a Alai fez a mesma coisa. Então entreguei a minha boneca para uma pessoa e ela veio dançar com a gente. Daí, cheguei para trás e vi como aquilo estava bonito. Um momento de integração: atuantes e platéia dançando, misturados no salão e com as Maricotas. O momento se transformara em um baile, com a marcha e o pandeiro.

A Adriana, que pela primeira vez ficara de fora, contou que tinha ficado muito impressionada. Que só agora tinha consciência do impacto que éramos capazes de causar. Ela disse que Neruda era muito lido, declamado e debatido entre aqueles estudantes. Contou que na hora do *Hago girar mis brazos*, eles se entreolharam com ares de quem tinha se identificado.

A Adriana, que simpatiza com o MST, disse que teve vontade de chorar no momento da morte representada e da canção que fala sobre o campo. Não sei se alguém associou aquilo com a morte de Dorothy Stang. Nós tínhamos nos esquecido de levar a bíblia. Então a Sassá emprestou sua agenda que era de capa dura. Na hora a Aline só fez o gesto, pois não tínhamos nenhum trecho bíblico para ler. Além disso, a Alai comentou que a morte daquela freira já não era mais tão recente quanto na época em que levamos esse trabalho para Belo Horizonte. A associação não seria mais tão imediata. É... talvez tenhamos no futuro que substituir esse trecho.

A Adriana comentou ainda que, na hora da desconstrução, quando segurávamos as maricotas de cabeça para baixo, pelas hastes, parecia que estávamos segurando instrumentos de trabalho no campo. Comentou também que, enquanto a Aline falava os textos dela e do George, eu, a Alai e a Sassá, com as maricotas, parecíamos formar uma foto antiga, de família. Que bom! Era essa mesma a nossa intenção, fazendo referência ao texto do George.

Claro que a Adriana é suspeita, pois é integrante do grupo. De qualquer maneira ela estava lá, naquele momento, como espectadora.

Os demais não chegaram a fazer nenhum comentário. Talvez fizessem mais tarde para a Adriana, já que é conhecida e seguiria com eles no resto da programação.

Florianópolis, 10 de maio de 2005.

Como não tínhamos nenhuma apresentação marcada, fizemos a reunião com os objetivos de avaliarmos e organizarmos as oficinas. Nós tínhamos combinado que, ao longo do semestre, cada um passasse para os demais o que aprendeu nas oficinas que fez em Belo Horizonte. Também botaríamos em prática o que tínhamos discutido no aniversário da Antonia. Vimos a necessidade de nos reunirmos semanalmente, mesmo sem apresentação marcada. Aproveitaríamos esses encontros para fazermos exercícios e algum trabalho de pesquisa. Isso manteria as pessoas mais motivadas, pois teríamos a sensação de estarmos aprendendo, descobrindo coisas novas, e não em estado de estagnação, como muitas vezes nos sentimos.

Um fator positivo é o fato da Sassá comparecer mais vezes às reuniões. Como professora de teatro, ela tem muito a nos ajudar.

Quando comentamos a última apresentação, a Sassá disse que a Célida lamentava por não ter entendido o diálogo da "Florabela". Não dava para escutar o que a Lu dizia, pois, além de estar debaixo da Maricotona, ela ficava muito longe do público, no fundo da cena.

Já havíamos cogitado a idéia de apenas a Lu estar microfonada sob os panos. O problema é segurar a haste da boneca com uma das mãos e com a outra o microfone. E ainda por cima fazer os movimentos da Maricota. Ela não suportaria o peso. O ideal seria usar um microfone de cabeça. Mas não sabemos como conseguir um. Para comprar ou alugar sairia muito caro. Nós temos um microfone convencional, só que sem fio. Nunca o usamos. A Sassá sugeriu que fizéssemos uma armação de arame nos ombros da Lu, onde poderíamos prender o microfone. O problema seria quando tirássemos a parte de cima da boneca. A Armação apareceria. A Aline propôs prender o microfone no próprio arame que segura a saia da Maricota. Pareceu-nos uma idéia mais viável.

Foi interessante também ouvir o depoimento da Lu. Ela quase não aparece na performance, pois passa a maior parte do tempo em baixo da saiona. Por causa disso ela quase não vê o que se passa. Apenas ouve e sente quando nos aproximamos. Ela contou que a última apresentação tinha sido bem difícil para ela. Muitas vezes ela não sabia o que estava acontecendo. Nas outras vezes fazíamos a "foto" do lado direito. Dessa vez havíamos feito do lado esquerdo.

Na hora de tirar a parte de cima para vestir a Aline, tudo foi muito mais demorado.

A Antonia teve que tocar duas vezes a mesma música no violino, lá na frente, para distrair o público.

Eu aproveitei para dizer que tinha sentido a falta das outras vozes na hora do "Vira para cá, vem me pegar!" Explicamos para a Sassá por que tínhamos feito o diálogo apenas comigo e com a Lu. A Sassá afirmou que gostava de ver as outras Maricotas em cena naquela hora. As outras diziam que preferiam sair de cena do que ficar sem saber o que fazer, muitas vezes ficando até de costas para o público.

Concluimos então que o problema era a falta de coreografia. Na casa da Antonia o espaço era pequeno. Mas num lugar maior, como o DCE, era melhor que aparecessem todas as bonecas. A Sassá ficou de nos ajudar a limpar a cena.

Depois dessa conversa, vivenciamos um pouco os exercícios da oficina que a Luizete tinha feito em Belo Horizonte, com João das Neves. Chamava-se *A célula rítmica na construção do personagem*.

Primeiro tínhamos que sentir a pulsação do nosso próprio corpo. Depois observamos o caminhar de cada um. Imitávamos uns aos outros. Percebemos que cada caminhar era totalmente diferentes uns dos outros. Daí devíamos representar esses andares alheios com sons. Tentávamos criar percussões, de acordo com os sons produzidos na caminhada. Cada um sentia de uma maneira diferente a caminhada do outro.

Depois a Lu pediu que a Alai colocasse uma música. Escutamos com atenção. Em seguida a música foi desligada e cada um de nós tinha que inventar uma caminhada, inspirada pela música que ouviu. A intenção não era dançar, mas esse seria o andar de um personagem em potencial.

Na próxima terça-feira não estarei aí. A Sassá disse que queria trabalhar conosco o "estar em cena". Para isso seriam usados bastão e corda. Ela mesma traria. Que pena que não poderei participar. Mas essas vivências, como a última que foi feita, servem para usarmos em trabalhos futuros. Espero que o grupo saiba aproveitar.

Florianópolis, 24 de maio de 2005.

Eu fui a primeira a chegar. Quando a Alai apareceu, ela me contou como tinha sido a reunião anterior. Na verdade não perdi muita coisa. Como eu, a Lu e o George não podíamos ir, o Zé há muito está afastado para terminar a dissertação, a Sassá achou melhor deixar a atividade para quando todos estivessem presente. Elas combinaram que para hoje a Aline preparasse uns exercícios.

Quando a Aline e o George chegaram, a Alai falou sobre o convite para o Bloomsday e sobre algumas idéias que ela tinha tido. Uma delas era gravar uma cena no “curtume” (tanques públicos hoje) de Santo Antônio de Lisboa e cantarmos uma música latino-americana, meio nonsense, que fala em lavar roupa¹. Foi gravada por Caetano Veloso no CD *Fina Estampa*. É claro que isso tudo faria alusão a James Joyce. O Bloomsday é um evento anual sobre esse escritor. Ocorre no mesmo dia, em várias partes do mundo. Em Florianópolis é organizado pelo professor Sérgio Medeiros.

Neste dia a Aline coordenou as atividades. Ela disse que era para trabalhar a voz. Primeiro colocou um som e pediu que andássemos pela sala fazendo movimentos aleatórios, usando todos os planos. Depois, ao dar um sinal, mandou que emitíssemos sons vocais, sem sentido.

O passo seguinte foi distribuir papéis com um poema de Clarice Lispector. Como eu já conhecia o texto, do tempo da escola, eu sabia que fazia alusão à velhice. Isso me influenciou, é claro. Mas os outros não o conheciam. Todos lemos. Daí ela pediu que completássemos os versos onde havia reticências, do jeito que quiséssemos, cada um por si.

O próximo passo foi andarmos pela sala, lendo o texto em voz alta, com as modificações. Enquanto líamos íamos testando as diversas formas de colocar a voz e diferentes intenções.

Depois falávamos uns para os outros o texto, da maneira como tínhamos interpretado, com a voz e a intenção que tínhamos achado melhor. Os demais tentavam identificar a idéia que cada um tentava passar. Eu havia dito que o George havia passado da infância para a adolescência, eu tinha envelhecido e a Alai e a Aline enlouquecido.

A última tarefa foi trabalhar de dois em dois, tentando fundir os textos e as intenções.

¹ *Tonada de la luna llena*, de 1961, do venezuelano Simón Díaz.

A Aline e o George ficaram cômicos. Eu e a Alai usamos a idéia do espelho. Sentamos frente a frente, em uma das cadeiras e falávamos uma para outra. Cada uma dizia um verso. Cada verso era formado com a junção do que cada uma havia completado.

Combinamos de nos reunirmos na próxima terça. O George se encarregou de preparar a próxima atividade.

Florianópolis, 07 de junho de 2005.

Comparecemos eu, a Alai, a Aline, a Sassá e a Lu. Era para discutirmos o Bloomsday. A Antonia também apareceu lá mais tarde. Porém não poderá se apresentar conosco porque o dia 16 cairá numa quinta-feira, e ela estará trabalhando em Criciúma.

A maior parte da reunião foi para leituras dos textos que o Prof. Sérgio pediu que apresentássemos. Sentados à volta de uma mesa redonda, líamos os textos de Joyce e comentávamos, tentando imaginar algo performático. Muitas vezes ficávamos espantados com a linguagem, por ser nonsense, mas também com a “carta escatológica”, a parte menos nonsense, mas era escatológica.

Tentamos dividir as falas. Mas os textos eram muito extensos e o Prof. Sérgio queria que fosse uma “leitura”. Não era para decorarmos, nem fazer tudo teatral. Às vezes ele queria “leitura”. Outras vezes, “leitura performatizada”. Era assim que constava no programa.

Comentamos o quanto seria difícil ler um texto de Joyce, em voz alta, numa rua do centro da cidade, onde ocorrerá a primeira parte do evento.

Decidimos chamar o Zé e o George. Alguns textos ficavam interessantes se fossem na voz de um homem. Um deles tinha frases em latim. Teria que ser com o Zé².

Dividimos também o poema “Praça XV”, de Cláudio Trindade. Eu achei que o poema fazia lembrar o episódio, ocorrido essa semana do confronto com a polícia, na manifestação contra o aumento das passagens de ônibus. O pessoal começou a achar também. Provavelmente será feito algo aludindo a isso, quando falarmos o poema.

A Alai também quer gravar um vídeo em Santo Antônio que mostre pessoas lavando roupa naquele “curtume”. Lá seria encenado um trecho da peça “Yerma”, de Federico Garcia Lorca. Também tocaria uma música cantada por Caetano Veloso no CD *Fina Estampa*. Também seria falado o poema *Trilce* (1922) de César Vallejo. Tudo isso

² José Ernesto de Vargas, professor de latim na UFSC e integrante do grupo Corpo de Letra.

fazendo alusão ao trecho de *Finnegans Wake* (de Joyce) em que duas mulheres dialogam enquanto lavam roupa à margem do rio Lify.

Só que a Alai quer que o vídeo comece com a gente pegando o ônibus para irmos ao local. Seríamos filmados no terminal, vestindo roupa preta e carregando utensílios de lavar roupa. Combinamos de fazer a gravação no sábado de manhã.

Marcamos o ensaio para sexta-feira às 18 horas.

Florianópolis, 10 de junho de 2005.

Hoje discutimos como seria o vídeo. A Alai marcou com o Cristian³ amanhã às 10:00 horas. Ele fará a filmagem para nós. A Alai já tinha se convencido de que não seria preciso fazermos o trajeto da Trindade até Sto. Antônio de ônibus. A idéia era sermos filmados entrando no ônibus, um pouco lá dentro, depois desembarcando no ponto perto do “curtume”. Sugeri que podíamos ir de carro até o terminal de Sto. Antônio e pegarmos o ônibus lá, até o ponto de desembarque. O problema é que o Cristian teria que descer antes de nós para nos filmar desembarcando. O que ele poderia fazer era embarcar no ônibus conosco, dar uma tomada e descer logo em seguida. Dali ele seria levado de carro até o ponto do “curtume”. Alguém ficaria esperando ali com um carro. Se for necessário, pegaremos o ônibus mais de uma vez. Depois fingiremos que estamos lavando roupa naqueles tanques. Eles devem estar muito sujos e talvez nem tenha tampa de ralo. Decidimos, então, colocar as bacias dentro dos tanques e enchê-las com água. Ainda não sabemos como levaremos a água.

Os panos a serem lavados serão previamente comprados e costurados uns nos outros. A idéia é fazermos alusão às bandeiras catarinense e brasileira. Os panos deverão ter as cores das bandeiras.

Também será feita uma tomada no terminal da Trindade⁴. A Alai quer que façamos uma cena atravessando a sinaleira. Ela quer que apareça um sinal vermelho. Eu disse que então será filmado um atropelamento. Ela riu e disse que podia ser filmado o sinal vermelho, mas a gente atravessaria quando mudasse. E o George ainda falou que o sinal vermelho podia ser para os carros.

³ Cristian Abes, bolsista do CCE responsável pela filmagem.

⁴ Um dos bairros mais extensos e populosos de Florianópolis, onde também se situa a UFSC. De lá também saem os ônibus para as praias do norte da Ilha, também para Sto. Antônio de Lisboa. É um dos terminais mais movimentados da cidade, embora não seja central.

Surgiu ainda a idéia de começar o vídeo com a gente saindo do mangue.

Durante a lavagem de roupa seria falado um trecho da peça *Yerma* de Federico García Lorca. É uma cena em que várias mulheres fazem fofoca enquanto estão reunidas, lavando roupa.

Na ocasião do Bloomasday o vídeo será projetado. Logo que terminasse o diálogo das lavadeiras, continuariam algumas cenas dos panos sendo lavados. Durante esse momento, o George, a Lu e a Aline vão falar um poema de César Vallejo (*Trilce*), ao vivo. Nessa hora eles teriam que fazer alguma coisa. A idéia foi levarem bacia com água e pano. Só que a ação de lavar roupa já terá sido mostrada no vídeo. Eles teriam que fazer algo complementar, mas inesperado. Eu me lembrei, então, da oficina que eu tinha feito em B. Horizonte, com os professores, André Lepecki e Eleonora Fabião. A turma tinha sido dividida em grupos e cada um tinha que criar um “corpo sem órgãos” (nós tínhamos discutido o capítulo *Como fazer um corpo sem órgãos* do livro *Mil Platôs*, de Deluse e Gatari. Um dos grupos tinha trazido baldes com água e panos. Começaram sentadas no centro da sala, apoiadas umas nas outras, com os baldes na frente. Então pegavam os panos molhados e começaram a se lavar. Primeiro cada uma si própria. Depois umas às outras, depois saíram limpando o chão, as cadeiras, a sala toda e as pessoas que estavam lhes assistindo. Chegaram a abrir a porta e sair limpando o lado de fora.

O Corpo de Letra gostou da idéia e resolveu usá-la naquele momento de exibição do vídeo. Eu contei que outro grupo tinha ido ainda mais longe naquela mesma oficina. Despiram partes das roupas e ofereceram os panos para a platéia; colocaram os baldes no centro da sala e ficaram deitadas no chão. Aos poucos os demais foram “se tocando” e começando a lavá-las.

A Alai brincou que eles podiam também tirar a roupa. A Lu, então, falou: “Ora, podemos fazer uma bela *streak tease* só tirando o sapato”. Aí, eles passaram o texto, enquanto tiravam lentamente os tênis. A Aline falou que quando levantou o pé para tirar o tênis, lembrou do trecho da peça *Esperando Godot*, em que o personagem tentava descalçar uma bota que não saia de seu pé. Eu disse que isso era interessante, porque o evento também homenageava Samuel Becket, e algumas performances fariam alusão àquela peça. A Alai, no entanto, achou que deveria haver mais ênfase na idéia do banho, causar impacto no público.

O George tinha tido a idéia de fazermos um varal. Só que o varal, dentro do auditório, taparia a visão do vídeo. Sugeri que montássemos o varal do lado de fora do

auditório. Quando as pessoas saíssem, deparariam com aquele varal montado ou sendo montado.

Eu pedi que não derramassem muita água no palco do auditório porque depois eu vou dançar lá. Além de correr o risco de escorregar, posso ficar com a roupa molhada, tirando o efeito que espero dar.

Florianópolis, 11 de junho de 2005.

Fomos fazer a gravação do vídeo. Primeiro nos encontramos na Alai para costurarmos os panos. Só que lá chegamos à conclusão de que isso não seria necessário. O importante era que aparecessem as cores. Os panos separados nos davam até mais possibilidades de ação.

Então fomos buscar o Cristian e nos dirigimos para o terminal da Trindade. Antes nos vestimos de “lavadeiras”. Ficamos muito engraçadas de saia preta, blusa preta e lenço na cabeça. Eu estava de sapatilha Moleka. Os outros, de sandalha de borracha.

Ao lado do terminal há uma estrada de chão batido. Nós achamos interessante fazer uma tomada ali. Saímos de trás de uns arbustos (como se viéssemos de um caminho) e vínhamos andando pela estrada de terra, enfileirados. Éramos filmados de frente, de lado, de costas, apenas as nossas sombras... a expressão de nossos rostos tinha que ser séria, descontente.

Eu carregava um balde amarelo sobre a cabeça; a Alai, uma bacia com uma trouxa dentro; o George, a Aline e a Luizete equilibravam cada um uma trouxa sobre sua cabeça.

O guarda do terminal ficava nos olhando de longe. Ficávamos imaginando que ele estava em dúvida se aquilo era o começo de uma manifestação de estudantes ou não. Outro guarda se juntou a ele. Ficaram nos observando.

Depois atravessamos a av. Beira Mar para irmos até o mangue. O Cristian filmou a sinaleira e a vista do terminal. As pessoas passavam de carro e olhavam curiosas. Algumas riam, pois íamos “encarnados” nas personagens. Cheguei à conclusão, de que parecíamos mais retirantes do que lavadeiras.

Quando andávamos pela ciclovia, procurando uma entradinha para o mangue, passou um caminhão de lixo e o lixeiro gritou: - Vocês estão de mudança?

Fizemos as filmagens de como se estivéssemos saindo do mangue. Depois voltamos para os carros. Íamos sempre do mesmo jeito, interpretando.

Quando atravessávamos de volta a sinaleira, um velhinho se aproximou de nós e perguntou: “O que é isso? É protesto?” Nós não respondemos. Aí ele insistiu: “Vocês são mudas?” Até que ele percebeu a filmadora. Foi saindo ligeiro: “Ai, meu Deus! To aparecendo!”

Quando as pessoas viam a filmadora, entendiam que não éramos tão loucos assim.

Pegamos os carros e fomos até Sto. Antônio. Eu e a Alai fomos as primeiras a chegar no local. Notamos que, junto aos tanques, havia um poço, de onde poderíamos juntar água. O resto do pessoal chegou depois porque tinha ido ao terminal de Sto. Antônio se informar sobre o horário do ônibus que sairia para Sambaqui, pois deveríamos pegar o ônibus que fizesse o trajeto Sto. Antôni/Sambaqui.

Juntamos água e começamos a preparar os tanques para lavarmos os panos. Só o tanque da Luizete é que estava limpo. Nós tínhamos nos posicionando sob a orientação do Cristian. Nos nossos tanques, que não podiam ser vedados, nós íamos usar baldes com água e detergente.

Daí, lembramos que ainda não podíamos molhar aqueles panos porque tínhamos antes que pegar o ônibus e gravar a cena do desembarque com as trouxas na cabeça. Para isso os panos tinham que estar ainda secos. Quase que íamos cometendo um erro de continuidade.

Combinamos que iríamos até o terminal de Santo Antônio e, enquanto isso, o Cristian ficaria ali nos esperando. Desistíamos, assim, de fazer a tomada de dentro do ônibus. O Cristian filmaria nosso desembarque no ponto em frente aos tanques. Enquanto nos esperava, o rapaz teria tempo para comprar água e dar uma voltinha. Àquela “altura” já estávamos morrendo de sede, e não nos animávamos em tomar a água do poço, não nos parecia salutar.

Ficamos de ligar para o celular do Cristian para avisar-lhe quando estivéssemos a caminho. Deixamos o carro perto do terminal e seguimos para lá. Entramos no ônibus daquele jeito. As pessoas lá de dentro nos olhavam com estranheza. Duas senhoras começaram a comentar: “No nosso tempo a gente fazia assim para lavar a roupa, levava a trouxa na cabeça. A gente tinha que subir o morro com a trouxa na cabeça”.

A Alai não resistiu e nos pediu licença para ir lá para frente fazer uma performance. Ela foi lá para perto do cobrador e falou bem alto: “- A gente não está aqui para pedir dinheiro. Queremos dizer que estamos lavando roupa, porque há muita roupa para lavar na cidade, principalmente no que diz respeito ao transporte”.

O cobrador fez cara de brabo e todo mundo ficou em silêncio.

Uma das senhoras perguntou por que a gente estava fazendo aquilo. Eu expliquei que estávamos fazendo um vídeo. Elas acharam interessante. Alguém de nós contou que tínhamos feito umas tomadas no terminal da Trindade. E uma das senhoras comentou: “É, lá tem muita roupa para lavar”.

Elas eram muito risonhas. Os adolescentes, que sentavam no banco lá do fundo, na “cozinha”, cantavam: “No tempo do Ariri...”

Engraçado foi quando a Luizete falou que tinha esquecido o telefone do Cristian. O George gritou: “Eu tenho!” E começou a procurar o celular no bolso da calça, que ele vestia por debaixo da saia longa. Todos achamos que foi nessa hora que as pessoas perceberam que ele era um homem.

As senhoras perguntaram para ele “Até tu vais lavar roupa?” E ele respondeu: “claro porque não?” E elas davam risadas.

Quando saltamos no ponto do “curtume”, já tínhamos conquistado a simpatia dos passageiros. Uma das senhoras, ao saber que íamos gravar a cena lá, comentou: “aquilo lá é do antigo”.

Demos “tchau” e desembarcamos um por um. O Cristian já estava com a máquina preparada. Deu tudo certo

Finalmente íamos começar a lavar os panos. Só que antes tínhamos que fazer a cena do xixi. A Alai colocou no chão os panos vermelho, branco e azul, de modo que lembrassem a bandeira do município. O George tirou a saia e o lenço e fez xixi sobre os panos. Ele foi filmado de costas, da cintura para baixo. Nós lhe demos cobertura.

Depois ninguém queria juntar os panos para colocá-los no tanque. Eu disse que deveria ser o próprio George. Mas a Alai defendeu que tinha que ser uma mão de mulher no vídeo. Ela acabou se prontificando a fazer isso, já que era por “amor à arte”. Ela lavou os panos “mijados” e nós os demais.

Depois de fazermos bastante espuma, torcer, esfregar, enxaguar..., estendemos, batemos, penduramos os panos e fomos para o ponto de ônibus. O Cristian fez umas tomadas através dos panos, aproveitando a transparência dos mesmos. O azul ficou bem interessante. Nós aparecemos do outro lado, de costas para a câmera, apoiados um no outro e cochilando à espera do ônibus, com os apetrechos que usamos.

O Cristian achou muito legal e disse que não sabia que nós iríamos para o ponto do ônibus. Mas nem nós sabíamos disso.

Depois regravamos a cena do ponto de ônibus, só que de frente. Depois de cochilar, dávamos umas olhadinhas para a esquerda, como que na expectativa de ver o ônibus chegando.

Florianópolis, 14 de junho de 2005.

Quando cheguei no NELOOL, havia um recado da Alai, avisando que estava no laboratório multimídia. Fui até lá e encontrei ela, o Cristian e a Aline, ainda trabalhando na edição do vídeo. Fiquei um pouco lá com eles acompanhando e rindo dos flagrantes das imagens.

Depois a Alai precisou sair e chegou o George. Quando a Sassa, a Célida e a Lu chegaram, decidimos ir para o NELOOL ensaiar alguma coisa, mesmo sem a Alai, e deixar o Cristian sozinho, dando continuidade à edição.

A Sassá disse que não poderia participar das leituras que seriam feitas na quinta à tarde, no centro. Ela queria, por isso, fazer parte da performance com o vídeo, à noite. Por isso tivemos que redividir o poema, que antes, no último ensaio, tinha sido ensaiado com três pessoas.

Ficamos um tempo lendo o poema, cada um a sua parte, e a Lu corrigia as pronúncias dos demais, pois o texto era em espanhol.

Tivemos que remarcar um ensaio para o dia seguinte, na esperança de poder usar o vídeo pronto.

Florianópolis, 15 de junho de 2005.

Queríamos ensaiar com o vídeo. Mas não encontramos o Cristian e o laboratório multimídia estava fechado. Então fomos para o mini-auditório estudar as leituras dos outros textos.

Começamos pelo poema *Praça XV*, de Cláudio Trindade. Será lido na Praça XV⁵. Fizemos várias leituras, fingindo estarmos espalhadas em vários pontos da praça, ou embaixo dos galhos da figueira, andando pela praça ou em volta da figueira.

⁵ A praça IV de Novembro fica no centro de Florianópolis e possui uma figueira centenária bem no seu meio.

Depois tentamos criar a cena do “cachorro vira-lata”, que seria lida pelo George e pela Aline. A Alai sugeriu que eles criassem algo a partir de uma lixeira; como se estivessem espiando algo dentro da lixeira e comentando.

Enquanto isso eu e a Luizete tentávamos preparar o nosso texto (trecho de *Ulisses*). Eu estava sem vontade, mas depois fui me envolvendo. Tratava-se da imagem de um corpo emergindo do mar e sendo içado. O texto foi tomando forma de diálogo.

O pessoal quis que as duas cenas acontecessem simultaneamente, em lados distintos da rua. À medida que íamos acabando as leituras, nos dirigimos para o meio, onde aconteceria a cena do “leque” (*O Bordel*).

A Aline iria fazer o papel da pata, pé que calçava o sapato cujo barbante Bloom amarraria e desamarraria. A Sassá sugeriu que ela se amarrasse numa corda para ser amarrada e desamarrada.

O George tentou ler a carta escatológica de James Joyce para Nora Joyce. Mas ele não achava o tom. A carta era muito longa. A Alai propôs que ele usasse um chapéu antigo e uns óculos, imitando James Joyce.

Depois eles tentaram ensaiar a performance da noite, que seria com o vídeo. A Alai cantou a música *Tonada de la luna llena*. Os outros entrarão vestidos de lavadeira, como usaram no vídeo, e fingirão que se lavarão uns aos outros, mutuamente. Enquanto isso falarão o poema de César Vallejo. A Sassá vestirá a roupa que eu usei no vídeo, já que eu não participarei dessa cena, por causa da “dança indeterminada”⁶.

Florianópolis, 16 de junho de 2005.

O Bloomsday teve sua abertura na Praça XV. O Prof. Sérgio falou algumas coisas, depois o Corpo de Letra começou a leitura do poema de Cláudio Trindade.

Havia poucas pessoas participando. Encontrava-se um grupo tocando música mais adiante. O resto se tratava de transeuntes. O Sérgio explicou que Joyce gostava muito de ruídos. Considerava positiva a interferência de ruídos da cidade em suas leituras. Por isso esse evento estava sendo realizado daquele jeito.

⁶ Número de dança em homenagem à bailarina e coreógrafa Lucia Joyce, filha do escritor irlandês.

Antes de falarmos o poema, demos uma volta em torno da figueira. Umas num sentido, outras noutro. Depois nos encontramos de novo no lado onde estava a maioria dos espectadores e fizemos a leitura, da forma como tínhamos dividido o texto.

Em seguida fomos para a frente do correio, onde Fernando Scheibe, ex-aluno de doutorado, fez uma leitura de uma “carta apaixonada de James Joyce para Nora Joyce”.

Daí seguimos para a rua Victor Meirelles, onde faríamos os trechos de Ulisses: “o cão vira-lata”, “cena do mar “ e “delírio no bordel”. O George já tinha vestido o a touquinha de meia. A Aline tinha levado da universidade uma lixeira de plástico. Àquele momento ela andava com a lixeira na cabeça, ao lado do George, enquanto nos dirigíamos para o local.

Durante a leitura as pessoas passavam e olhavam. Às vezes algumas paravam para ficar escutando. Outras vezes, perguntavam-nos o que era aquilo. Como a maioria estava de preto, os passantes, eventualmente, perguntavam se estávamos fazendo protesto ou só arte. Despertávamos curiosidade.

A Alai fazia papel de leque na leitura de “delírio no bordel”. Ela tinha comprado um leque. A Aline e a Lu também tinham tido essa idéia e comprado um leque. Elas não entendiam por que o vendedor tinha dito para elas que para teatro aquele tipo não servia. Logo entendemos porque. Quando a Alai tirou o dela da embalagem, já estava destruído. O da Lu e da Aline era mais resistente, só que fazia muito atrito entre as talas, dificultando o ato de abrir e fechar com uma mão só. Além do mais a Alai não tinha a “manha”: não era treinada para abrir e fechar o leque, usando uma mão só. Decidimos que ela ficaria com o leque aberto o tempo inteiro na cena.

Depois o George leu a “carta escatológica”. Enquanto lia ele mexia com as mulheres que passavam. Como se cada uma fosse a Nora Joyce. Algumas continuavam andando, como se não fosse com elas. Outras olhavam espantadas e continuavam andando. Quando vinham de duas em duas, elas se olhavam com caras de riso. Ninguém fugia constrangida. Acho que entendiam que era uma encenação. Uma das mulheres que passavam sozinhas parou, sorriu, se aproximou do George e jogou-lhe um beijo. Ele imitou o gesto. Ela saiu sorrindo.

Em seguida andamos até o TAC⁷. Lá, na escadaria, a Alai leu a “Irlanda no tribunal”. Ela leu formalmente, sem inventar nada de diferente, pois era um texto político.

⁷ Teatro Álvaro de Carvalho.

Seguimos para uma lavanderia, onde Clarissa Alcântara e Marina Moros⁸, integrantes do Corpo de Letra, faziam a leitura de um trecho de *Finnegans Wake*, no qual duas mulheres conversam enquanto lavam roupa à margem do rio Lify. O rio, aqui, seria substituído pelas máquinas de lavar. Para a cena elas usaram tiras de pano branco, onde Clarissa havia impresso sua tese de doutorado.

Daí partimos para a Aliança Francesa, em cujo bar seria lida uma tradução de Joyce para o francês. Só que a leitura ao vivo não aconteceu. Em lugar disso, a Clarissa e o Edson Duarte⁹, estudante de doutorado, haviam se deixado filmar lendo o texto e o que nos mostraram foi esse vídeo. Durante a exibição do vídeo eles se colocaram ladeando a TV, de frente um para o outro, segurando uma tira branca de pano pela boca. Um de cada lado. Aquilo era como se fosse uma língua em comum, simbolizando a comunicação.

À noite eu não pude assistir à apresentação do Corpo de Letra porque estava me preparando para dançar logo depois. Mas fui para a universidade levando os baldes e as roupas pretas, conforme o combinado. Lá eu escutei dizerem que iam mudar o final. Não entendi bem por que, mas não perguntei. Depois eu soube que eles tinham decidido tirar a parte em que eles fingiam se lavar porque a apresentação ficaria muito longa. O grupo só tinha 5 minutos e iria extrapolar. Além do mais o George e a Aline faziam novas leituras em seguida, a pedido do Sérgio Medeiros. Eles estavam preocupados com isso também.

O vídeo foi exibido. Na parte muda, a Alai cantou a canção *Tonada de luna llena*, de Simón Díaz, da Venezuela (1961). O vídeo ficou com muita clareza. Após o diálogo do vídeo, eles falaram ao vivo o poema *Trilce* de César Vallejo. Eu não estava lá para constatar, mas eles disseram que não ficou bom. Estavam muito inseguros. Não deu o efeito que gostariam.

Florianópolis, 22 de junho de 2005.

Quando nos reunimos, o George comentou que algumas pessoas tinham dito para ele que não haviam entendido bem a proposta do vídeo. Não sabiam por que as pessoas estavam lavando roupa naquele tanque. Acho que esses espectadores não fizeram associação com a passagem de Joyce. Já a Luizete contou que uma conhecida dela dissera que tinha gostado muito. Havia feito muitas leituras, achado várias "simbologias" e

⁸ Doutorandas em Teoria Literária na UFSC.

⁹ Doutorando em Teoria Literária na UFSC.

sugeriu que apresentássemos aquele trabalho em Sto. Antônio e em Sambaqui. Achamos que seria possível incorporarmos aquele vídeo à performance das Maricotas e o apresentarmos lá. Seria muito interessante. Só não sei se seria viável levar um telão.

Na ocasião estávamos reunidos para remontarmos o trabalho das Maricotas, que será apresentado dia 1º de julho na feira do livro em Itajaí. A Alai e o George haviam montado um diálogo, baseado naquele que havíamos extraído da peça *Yerma*, de Lorca, e usado na cena das lavadeiras. Só que a proposta era sugerir a demora nos pontos de ônibus. Nossa intenção era substituir a parte em que homenageávamos Dorothy Stang. Aquele trecho da performance é muito bonito e impactante. Mas já está desatualizado. Tínhamos que aludir a um acontecimento mais recente. Os conflitos nas manifestações contra o aumento das passagens de ônibus nos pareciam ser um tema mais pertinente, além de ser um acontecimento local, mais ligado à Maricota. Além do mais, sendo a apresentação em Itajaí, perto de Blumenau, poderia haver mais identificação, pois lá também ocorria um conflito parecido no âmbito do transporte urbano.

Quando pegamos as bonecas para começar a ensaiar, ficamos impressionados com o estado delas. Precisavam de uma restauração. Quando voltarmos de Itajaí, teremos que decidir entre reformá-las, e apresentarmos mais algumas vezes, e aposentá-las. Todos concordam que devemos, pelo menos uma vez, apresentar esse trabalho em Sambaqui, antes de aposentá-lo de vez. A Sassá talvez não concorde, pois ela teve muita mão de obra na confecção das bonecas, principalmente na grandona, que ela fez praticamente sozinha, envolvendo até a própria família.

Começamos o ensaio tentando imaginar como seria essa parte nova. Eu estava preocupada com a “costura”, a passagem dos textos do George e da Aline para o diálogo sobre a demora do ônibus. A cena anterior terminava com o George e a Aline no centro, com as bonecas fincadas no chão. A última palavra era “raízes” (vestígio do tema do congresso). Eu, a Alai e a Lu estávamos no fundo da cena com nossas Maricotas formando uma “foto”. A Antonia estava fora, com o violino, que já ia começar a ser tocado. A partir dessa formação teríamos que criar a cena do ponto do ônibus. Seria tocada alguma música para mudar o “clima”. Natural que a cena fosse começada pelos dois que já estavam no centro da cena. Os outros iriam entrando aos poucos. A Alai seria a última. A que chegaria atrasada. Depois disso tínhamos que sugerir uma manifestação, o difícil foi saber como. Ainda não acertamos bem a cena. A idéia era andarmos juntos, ritmados, dando idéia de multidão, num movimento de avança-recua. Pensamos numa música para esse momento.

A Alai colocou como teste “À procura da batida perfeita”, de Marcelo D2. A achamos que não ficou bem. Daí ela botou o CD de um coral guarani. Funcionou melhor. Pediremos à Antonia que tire essa melodia no violino. O problema é a percussão. Como reproduzi-la? A Aline poderia fazer, mas aí teria que se afastar do grupo e seria uma pessoa a menos na “multidão”. Ela propôs que fizéssemos com a boca: “bum, bum, bum, bum...” Não é o ideal, mas por enquanto vai ser isso. Cogitou-se levar o CD, caso seja necessário. Daí teria que ir mais alguém junto para operá-lo.

Depois teria que vir a desconstrução. A achamos que fazer as bonecas “morrerem”, como antes, não combinaria mais aqui. Não se tratava mais de assassinato, e os estudantes, apesar de tudo, haviam conseguido o que reivindicaram, que era a volta ao preço anterior das passagens.

A Alai queria que, mesmo assim, carregássemos as bonecas deitadas, para o alto, pois era um dos momentos mais bonitos, na sua opinião. Eu achava que seria desnecessário e fora de propósito. Ficaria sem contexto e não mais tão bonito. Mas ela queria manter o movimento mesmo assim. O grupo decidiu que as bonecas seriam carregadas daquele jeito, na hora de mudarmos de posição, para começarmos o diálogo do ponto de ônibus.

Fizemos um ensaio contínuo com a seqüência inteira. O que teria mais para arrumar, decidimos deixar para quando a Antonia estivesse junto. Não daria para resolver antes. Propus, então, que aproveitássemos o tempo restante para treinarmos o texto novo. Sentamos em volta da mesa e redistribuímos as falas. A Lu seria número 1; eu a 2; a Alai a 3; o George o 4; e a Aline a 5, a que chegaria atrasada. Havíamos decidido que o texto começaria pelos que estão de fora. O George e a Aline viriam depois se juntar a nós. Lemos o diálogo várias vezes em voz alta, respeitando a divisão das falas. Era difícil decorar. Não havia lógica para saber qual a vez de cada um. Tentamos fazer sem o papel. Nem tudo conseguimos. Tentamos fazer o texto em pé, como se estivéssemos na fila do terminal. A Aline entrava por último na fila, no meio do diálogo, porque ela era quem chegava atrasada. Esse exercício foi legal porque acabávamos interpretando. Todos riram daquele trecho assim:

“2 – Então por que é que estamos esperando?

1 – Por que a gente é mulher.

2 – Será?”

Ficamos com pena de usarmos as Maricotas, porque a nossa interpretação estava interessante. A Aline sugeriu que segurássemos as bonecas pelos ombros, de modo que elas ficassem em pé no chão, como se fossem crianças, mais baixas que nós. Depois elas seriam reerguidas para a cena da manifestação.

Florianópolis, 26 de junho de 2005.

O ensaio hoje foi no salão de festas do condomínio da Luizete. Levamos todas as coisas para lá. Antes do George chegar, ficamos discutindo os pormenores da viagem. A apresentação será num palco montado na praça. Eu disse também que poderíamos optar para fazê-la no chão, se o palco for muito pequeno. Ficaríamos mais perto da platéia. Mas o pessoal prefere fazer no palco de qualquer maneira. Eu acho estranho colocar a Maricota no palco, mas... a vantagem, se o palco for de madeira, é que poderemos fazer percussão, batendo com os pés no chão. Também seriam instalados alguns microfones. Isso vai alterar as marcações, as nossas posições. Isso é preocupante. Mas será bom para a Lu, pois ela fala de baixo da Maricotona. Discutimos também que horas sairemos de Florianópolis, quais carros usaremos, se sairemos todos juntos, quem irá nos acompanhar (a Beth, do laboratório de línguas, o Cleber bolsista do NELOOL, ou os dois), se o seminário, que ocorreria de manhã, será mantido ou cancelado, para que possamos sair cedo.

O CD do coral guarani foi colocado para que a Antonia pudesse tirar aquela música no violino. A Aline acompanhou no pandeiro. Eu tive a idéia de usarmos o pau-de-chuva junto, para fazer a percussão. Além disso, seu formato, longo e cilíndrico, pode lembrar alguma arma usada na manifestação. Só que o pau-de-chuva não tinha sido levado para a casa da Lu. Terá que ser testado no próximo ensaio, no NELOOL. Eu pensei em segurar as duas maricotas na cena da manifestação, a minha e a da Aline, para que ela possa tocar o pandeiro e ao mesmo tempo colocar o máximo de bonecas em cena. Só que era difícil coordenar as duas bonecas ao mesmo tempo, dando-lhes movimentos distintos.

Tentamos também revisar o texto da fila do ônibus. Pedimos que a Antonia lesse as falas do George. Quando este chegou, estávamos fazendo isso. Enfileirados, falando o texto que, inspirado em *Esperando Godot*, falava muito em “espera”. De brincadeira, começamos a falar o texto para ele, como quem diz que está esperando por ele.

Finalmente passamos toda a seqüência. Tentamos cronometrar. Era para dar meia hora, mas deu vinte e cinco minutos. Não tem problema, mas talvez alguém leia um poema que fala em Maricota. Só para dar mais tempo.

Tivemos que dar alguns reajustes no final. Ainda não sabemos se a Lu se dirigirá com a saiona para a “fila do ponto de ônibus”.

Na hora da desconstrução, experimentamos colocar as bonecas sobre a saia grande. A Lu ficaria no centro, com ela vestida. E nós, à volta, segurariamos pela barra e faríamos tudo aquilo girar. Ficou interessante. Depois colocaríamos a saia no chão e segurariamos as maricotas pela haste, de cabeça para baixo. Faríamos o resto como sempre fazíamos.

Com as maricotas sobre a saia, ficaria mais fácil de juntar todas as coisas depois. Mas no final de tudo, a Antônia tirou um som muito bonito do violino. Parecia uma guitarra destorcida. Lembrava também um berrante.

Ainda não decoramos o texto novo. É difícil saber a hora que cada um entra. Não tem uma ordem lógica.

Florianópolis, 29 de junho de 2005.

A Sassá tinha dado a idéia de fazermos o ensaio no hall do CCE. O espaço entre o auditório e a escadaria. Como agora haviam instalado elevador do outro lado, aquela passagem estava mais desobstruída.

Levamos as coisas para baixo. Ainda não conseguimos ensaiar com microfone. Isso será um problema.

A Sassá nos assistiu e gostou da idéia de termos trocado a cena da Doroty Stang pela do “ônibus.” É o assunto que está na “moda“, segundo ela. Só que ainda não estamos muito seguros, pois o texto não está todo decorado e ainda temos que olhar no papel.

Temos que repensar a passagem de uma cena para outra. Algo tem que acontecer enquanto a Lu se desloca do pedestal até a ponta da fila, vestida com aquela saiona. A Antônia entende que nessa hora tem que estar tocando alguma coisa.

Outra parte problemática é quando começamos a desmontar a Maricotona. Está muito demorado, tem muita gente ocupada. É que dessa vez o cabelo da Maricota se prendeu nos velcros e tivemos que desprendê-lo mecha por mecha. A idéia é substituir os pedaços de velcro por um zíper inteiro. O perigo é que se o cabelo da boneca prender no

zíper, será muito mais difícil de soltá-lo. Será preciso que uma só pessoa se habitue e se encarregue de segurar o cabelo da Maricota, enquanto outra fecha ou abre o zíper.

A Sassá resolveu levar a parte de cima da roupa da Maricota para reformar. Também virá na próxima quinta-feira para dar uma restaurada nas outras bonecas. Ela, que assistira ao, ensaio disse que a única parte que distoa do resto é o “Bata, meu Bem “, apesar de ser a mais divertida e a que mais provoca a platéia. No entanto era melhor não mexer nela agora. Iria desestruturar mais ainda o trabalho.

Concluimos que precisávamos ensaiar mais. Principalmente o final. Estávamos esquecendo, por exemplo, de manipularmos a saia da Luizete no centro, como havíamos feito no outro ensaio. Quando o fizemos, a Sassá disse que ficou lindo.

A Antonia se propôs a sair de Criciúma na quinta-feira à noite para chegar de madrugada e estar aqui na sexta-feira de manhã. Combinamos de fazer o ensaio sexta às 8:00h para viajarmos às 10.

Florianópolis, 01 de julho de 2005.

As bonecas acabaram não sendo restauradas. Só a da Alai teve a espuma dos braços trocados. Ficaram mais firmes. Foram revestidos por uma meia calça preta que cobriu também o tronco. Ela ficou com mais cintura. Fizemos um ensaio aberto no hall do prédio antigo do CCE. Alguns funcionários que trabalham no piso térreo foram nos assistir. Como era sexta-feira, e o bar estava fechado, quase não havia movimento. Mesmo assim formou-se um agrupamento. Mãe com criança, alguém que passava de bicicleta, estudantes... Um cachorro se deitou bem no espaço que estávamos usando. Toda hora tínhamos que desviar dele, principalmente no “Bata, meu bem“.

Teve uma hora que passou uma Tobata. Um cachorro saiu correndo e latindo atrás da roda. Os sons do motor e dos latidos abafavam por um tempo as nossas vozes.

Fizemos um ensaio contínuo, sem interrupção, aproveitando a presença daquele público. Na hora da “fila do ônibus” foi uma confusão. A Alai tinha combinado que iria começar a cantar a ratoeira (música do folclore ilhéu em que se canta em grupo, brincando de roda), enquanto puxava o George para rodar. Ele rodaria um pouco, daí diria: “Que roda, que nada! A formação agora é fila”. Então os dois correriam para a fila, onde já estaríamos posicionados.

Como eu sou a número 2, eu ajudo a segurar a saiona da Luizete para ela descer do carretel, depois me dirijo para a fila. Sempre fazíamos a fila do lado direito da cena. Foi para lá que eu me dirigi. Mas a Luizete foi para o lado esquerdo (ela explicou depois que era o lado mais perto do carretel; ela não precisaria se deslocar muito com a saiona). Cada um correu para um lado diferente. Custamos a formar a fila. Todo o mundo estava meio perdido. O diálogo também foi aos tropeços. Alguém errou ou esqueceu a fala, então todas as outras saíram trocadas.

Na hora da manifestação a Antonia, que tinha que tocar no violino a música dos guaranis, esqueceu a melodia. Passou a improvisar. A Lu tentava cantar para ver se ajudava.

Depois colocamos as maricotas na saia e fizemos o círculo. Nesse meio tempo ficou um silêncio. Havíamos esquecido de carregar as maricotas deitadas para o alto, cantando: “ô ô ô...” (a melodia da música *O Pastor*, do conjunto Madredeus). Acabamos cantando enquanto rodávamos, segurando a barra da saiona.

Ao final todos aplaudiram sorrindo. A Alai explicou para a platéia que aquilo era um ensaio aberto para uma apresentação que faríamos em Itajaí. E agradeceu a atenção de todos.

As pessoas vinham perguntar que grupo era aquele, quando nos apresentaríamos em Florianópolis, pediam para divulgar. Alguns vinham nos dizer que deveríamos nos apresentar no *Projeto 12:30* (projeto pelo qual nas quartas-feiras, nesse horário, há uma apresentação cultural naquele local).

Os funcionários das portarias, que sempre nos olhavam com curiosidade, quando passávamos com as maricotas, nessa ocasião se satisfizeram.

Embalamos as maricotas uma a uma em sacos de lixo. Carregamos os carros e fomos para Itajaí. Quando lá chegamos, fomos ver o local. Era uma espécie de tenda com um palco no fundo. Achamos que o palco era pequeno e o pé direito muito baixo. A Maricota não ia aparecer inteira. Decidimos apresentar em baixo, na frente do palco.

A minha Maricota tinha perdido a tiara. Estava aparecendo a marca da cola. Horrível. Então deixei-a de lado e usei a da Antonia, a “índia.”

Pela primeira vez a Lu fez a “Floribela” com microfone, escondido sob as roupas da boneca. Ficou bem melhor. A Antonia também falou o *Hago girar mis brazos* com o microfone.

Na hora do “Bata, meu bem”, a Antonia batia palmas e o público a acompanhava.

Na cena do “ônibus” ainda houve erro na hora de falar o texto.

Ao final, cantamos a *Marcha da Maricota*, só que havíamos esquecido de levar os panfletos com a letra. Só foram distribuídos depois que cantamos.

Uma moça apareceu manipulando uma boneca alta, toda articulada. Nós tentamos integrá-la durante a marcha, dançando perto dela.

Depois as pessoas vinham conversar. Alguns perguntavam se tínamos um grupo de Boi-de-mamão. Uma moça da Bahia pediu para explicar o que era a Maricota, pois ela não conhecia o folguedo.

Uma senhora se aproximou de nós, dizendo que o nosso trabalho tinha um fundo político muito forte. Ela tinha uma aparência humilde. Ficamos muito felizes por ela ter captado o “fundo político”.

Uma das escritoras que estava lançando livro veio nos cumprimentar.

Combinamos que nos apresentaríamos de novo porque não tinha dado tempo de chegar umas turmas da escola. A organizadora tinha se metido no meio da performance para falar com a Luizete, para a gente espichar a apresentação ou fazermos um intervalo. Isso seria impossível. Prometemos repetir.

Daí chegaram as crianças. Elas se sentaram na frente do palco, de costas para ele. Havia também uma turma de portadores de necessidade especiais na lateral. Eles riam e se contorciam.

A gente, então, se apresentou para o lado oposto ao que tínhamos feito da outra vez. Com as crianças nos sentíamos mais motivados a provocá-las, jogar os braços das maricotas, fazê-las segurar as bonecas.

Havia uma hora em que o George, ao falar o texto dele, simulava uma risada para dizer “rá, raízes”. As crianças riam junto. E ele prolongava a risada. Quanto mais ele ria, mais as crianças riam junto.

Em outro momento, as crianças estavam rindo, até que o George percebeu que a espuma que formava o corpo de sua boneca havia descolado da cabeça e escorregado na haste. A boneca estava com um pescoço...

A “fila do ônibus” foi um desastre. Alguém errou a fala e confundiu os outros. Ninguém sabia mais o que nem quando falar. Todo o mundo começou a improvisar. Falava o que vinha na cabeça.

Ainda assim achamos que essa apresentação foi melhor que a anterior. Foi mais prazeroso apresentar para crianças. Sentimos o público mais próximo. Houve também menos problema de acústica porque tínhamos mudado de direção. A expressão da audiência infantil é mais espontânea do que da adulta.

Tínhamos ainda a apresentação das 19h30min. Durante a pausa fomos dar uma volta e ficamos repassando o texto do “ônibus”, enquanto andávamos na rua. Sentamos num café e continuamos repassando o texto.

Quando voltamos, a organizadora tinha nos proposto outro local para a apresentação. Já era noite escura e ninguém iria mais para perto do palco. Ela nos sugeriu um espaço, entre os estandes. Era menor, mas mais perto do público e havia menos problema com o som.

A boneca do George estava estragada, por isso ele usou a do Zé, a de língua de fora.

O diálogo do ônibus ficou perfeito. Foi tão fluente e natural que eu nem percebi que tinha dado certo pela primeira vez. Só depois, durante os comentários.

O único problema foi que, como usamos as bonecas reserva, a Lu ficou sem nenhuma boneca para o final. Na hora do ônibus não foi problemático, pois ela ainda estava com a saiona. Estava diferente de nós de qualquer maneira. Mas na hora da desconstrução, quando ela saía da saiona e ficava como nós, não tinha nada nas mãos. Então ela pegou uma outra saia para “maltratar”, como se fosse uma boneca. Na hora de passar de mão em mão, ela passou a saia, enquanto passávamos as Maricotas. Só que quando a saia chegou na mão da Aline, ela não entendeu que aquilo estava substituindo a Maricotinha e jogou-a no centro da roda.

Mais tarde, conversando, ao eleger qual das três apresentações tinha sido a melhor, concluímos que a segunda fora melhor em termos de público e a terceira, em termos de correção técnica.

Florianópolis, 8 de julho de 2005.

Assistimos ao vídeo do Bloomsday. Primeiro o original, depois o editado. Pudemos prestar atenção nos detalhes e rimos bastante do nosso jeito. Principalmente quando caiu o lenço da cabeça do George, cobrindo o rosto dele, ou enquanto eu ficava procurando um

lugar para estender o pano, ou quando a Alai ficou parada, sem saber como continuava. Quando ela viu a Lu estendendo o pano, decidiu fazer o mesmo.

O diálogo nos tanques estava com problema de som, porque só eram ouvidas as pessoas que estavam perto da filmagem. Outras, como eu, que estavam mais longe, não eram bem ouvidas. Só nós, que conhecíamos o texto, podíamos identificar bem o que era dito.

Na fita editada, a Alai cantou em *off* (*Tonada de la luna llena*). Depois ela falava o poema *Trilce* de César Vallejo. Foi engraçado porque, bem no momento em que ela cantava o verso “*Yo tengo la ropa limpia*”, aparecia a cena do homem fazendo xixi nos panos.

A Alai tinha decidido fazer a ficha técnica em espanhol porque o título e os autores eram hispânicos. Só que apareceram uns erros que precisavam ser corrigidos.

Florianópolis, 23 de agosto de 2005.

A primeira parte da reunião foi para começarmos a planejar a oficina do SEPEX¹⁰. Tivemos algumas idéias, mas não chegamos a definir nada.

Na segunda parte, fizemos o ensaio. Não desempacotamos as maricotas. Fizemos tudo fingindo que as segurávamos. Isso foi bom porque ficamos menos cansadas. Percebemos que não precisaríamos carregar sempre as bonecas, todas as vezes que passássemos as seqüências, pois já tínhamos o jeito de manuseá-las. Poderíamos nos poupar e repetir a seqüência mais vezes, alternando o uso das bonecas. Os textos é que tinham que ser mais exercitados.

O texto que estava mais problemático era o diálogo do ônibus. Além de ser o mais novo na performance, e por isso menos utilizado, era nonsense, portanto mais difícil de decorar. Não lembrávamos quando nem o que cada um falava. Ficamos repassando esse texto, sentados em volta da mesa redonda. Eu havia comentado que aquele diálogo era interessante porque sempre podia ser atualizado. Sempre poderíamos acrescentar-lhe algum comentário que fizesse alusão a algum acontecimento da atualidade.

O pessoal, então, pegou um papel e começou a criar novas falas, sugerindo estar se referindo ao incêndio no Mercado Público, em Florianópolis, e ao escândalo dos dólares nas cuecas¹¹. Daí, ensaiamos novamente o diálogo, já com o trecho novo incorporando.

¹⁰ Semana de Pesquisa e Extensão (UFSC).

Florianópolis, 13 setembro de 2005.

Fizemos um ensaio de *As filhas da Maricota*. Só que foi muito desfalcado. Estávamos sem a Lu e sem o George.

Florianópolis, 14 de setembro de 2005.

Dessa vez conseguimos ensaiar com o elenco todo. Foi um pouco antes da apresentação.

Eu havia colado as bonecas que estavam quebradas (a minha e a do George). O ideal seria darmos uma boa restaurada em todas elas, o que não foi possível. Mas o meu conserto funcionou.

A dificuldade maior no ensaio era com o diálogo nonsense, que falávamos no final. Além de ninguém lembrar quando e o que falar, ainda havia um trequinho novo, referente a acontecimentos mais recentes.

A apresentação ocorreu sem problemas. Foi em um palquinho baixo, sob uma tenda que abrigava os estandes, no largo da Reitoria. A acústica era péssima. Além do mais, tinha chovido muito. Havia muitas poças no local. Difícil foi carregar todo o material para lá. As bonecas de papel machê... O carretel de madeira... Os meninos do MDF (grupo de RAP que se apresentaria depois de nós) ajudaram a carregá-los.

Lá dentro não erramos nada da apresentação. Nem o diálogo do ônibus. Mas tínhamos a sensação de falarmos alto e a voz não sair. Como havia chovido muito e fazia muito frio, havia pouca gente no local. Além disso, um grupo de estudantes passou duas vezes em marcha de protesto, como se fosse um cortejo fúnebre. Eles carregavam um caixão de papelão, batidam compassadamente num tambor e diziam palavras de ordem. A primeira vez foi na hora em que íamos começar a performance. Tivemos que esperar. Depois eles voltaram bem no meio da apresentação. Nós tínhamos entrado para debaixo da saiona para sair com as maricotinhas. Tivemos que esperar eles passarem para continuar.

¹¹ Referência à tentativa de saída do País, por parte do irmão do então deputado José Genoíno. O homem fora flagrado no aeroporto, carregando dólares nas cuecas. O fato aconteceu no ano de 2005.

Havia várias pessoas jovens nos assistindo e algumas crianças. O pessoal do MDF teve uma participação ótima enquanto público. Eles dançavam em coreografiazinhas, toda vez que cantávamos, e, quando tinham que segurar as Maricotas, eles não apenas seguravam, mas também brincavam com elas. Por causa disso também resolvemos prestigiá-los quando chegou a vez deles se apresentarem.

Várias pessoas se aproximavam para dizer que haviam gostado da performance. Apesar de a acústica ser ruim, eles conseguiram nos escutar bem.

Após os aplausos, os meninos do MDF distribuíram para o público a letra da *Marcha da Maricota*. Apareceram depois nas fotos pessoas lendo e tentando acompanhar a letra.

No dia seguinte, no elevador do CCE, um rapaz me reconheceu e comentou que havia gostado da performance.

Florianópolis, 15 de setembro de 2005.

À tarde nos reunimos eu, o George e a Aline para prepararmos a oficina que daríamos no SEPEX. Eu tinha claro para mim que seria a responsável pelo aquecimento. A Aline tinha sugerido fazer as apresentações dos integrantes, usando uma bolinha. Faríamos isso primeiro entre nós, depois envolveríamos os outros. Daí, a Alai daria a parte teórica sobre oralidade e performance.

Eu havia falado para a Aline de recuperarmos aqueles exercícios que tínhamos feito entre nós, depois que voltamos de Belo Horizonte. O da “célula rítmica”, dado pela Lu, e sobre o texto da Clarice Lispector, dado pela Aline. Era o que tínhamos estruturado e, por isso, ganharíamos tempo. Quando nos reunimos, o George propôs um exercício no qual, após andar fora do ritmo da música, cada um teria que mentalizar um objeto. Depois teriam que se “transformar” no objeto que pensaram. Em seguida, de dois em dois, um acoplaria seu “objeto” no “objeto” do outro.

Eu tinha sugerido para eles também um exercício que eu tinha feito em Belo Horizonte e tinha gostado muito. Ao som de uma música, nós tínhamos que caminhar, aceleradamente, desconstruindo o andar convencional. De repente, a música parava e nós tínhamos que cair no chão em câmara-lenta, como se estivéssemos no espaço. Gravidade quase zero. Era bom para a consciência corporal. Nós tínhamos feito isso no último ensaio do Corpo de Letra. Só que, ao invés do CD, usamos o pandeiro. Ela tocava rápido na hora

de andar, e lento na hora de cair. Era melhor que o silêncio porque assim podíamos controlar melhor a velocidade do corpo. Eles gostaram da tarefa e resolveram colocar na oficina.

A Aline tinha dado a idéia de acrescentarmos ao exercício da “célula rítmica” um outro que ela tinha feito num curso para criação de um *clown*. Era uma espécie de telefone-sem-fio com o corpo. O primeiro da fila andaria normalmente. O segundo o imitaria, só que com um pouco de exagero. O terceiro faria o mesmo em relação a quem estava na sua frente. Até que o último estava extremamente exagerado em relação ao primeiro. Seria a caricatura do primeiro.

Combinamos que a manhã terminaria com uma conversa e que nós proporíamos que eles trouxessem textos, livros, roupas, CDs, instrumentos, objetos, qualquer coisa que eles achassem interessante, para uma performance. Nós também levaríamos livros de poemas e várias coisas que temos no NELOOL: carretel, panos, bambolê, CDs, CD *player* etc.

Depois disso o George e a Aline foram embora apressados e eu fiquei preocupada, pois achávamos que deveríamos detalhar mais o plano.

Vim para casa com a incumbência de digitar o plano de aula. Mas também me preocupei em selecionar algumas músicas e planejar os exercícios de aquecimento. Eu estava bem preocupada porque não sabíamos quem eram os trinta escritos na oficina. Não sabia também qual era o interesse deles, se eles topariam fazer todos aqueles exercícios que estávamos propondo.

Florianópolis, 16 de setembro de 2005.

Fui para a universidade com a mesma preocupação da noite anterior. Tínhamos combinado de nos encontrar às 07h30minh para levarmos as coisas para baixo e fazer os últimos acertos. Chegando lá, só encontrei a Aline. Nada do George, nem da Alai. Eu passei o plano de aula para ela. Ficamos com medo de ter que assumir a oficina inteira, pois não tínhamos preparado a parte teórica, que seria tarefa da Alai.

Resolvi dar uma espiada na sala de aula. Só havia um rapaz e uma mulher, sentados nas cadeiras. A mulher estava de salto alto e blêiser, e ainda deu a entender que estava ali porque não havia mais vaga nos outros cursos.

A Alai chegou às oito horas. A essa altura já havia 12 pessoas. O Zé também apareceu de manhã para ajudar a gente. O George só veio à tarde. Disse que tinha dormido demais. Não escutara o despertador.

Apesar de minha insegurança inicial, a oficina foi um sucesso. A mulher que estava de salto alto tirou os sapatos e foi a que mais participou. Era a mais empolgada. À tarde levou uma mala cheia de panos e ainda pediu dispensa no trabalho.

O mini-curso acabou sendo no auditório. Fizemos a brincadeira da bolinha no começo. Daí, a Alai pediu que todos repetissem o exercício, só que quando pegassem a bolinha era para dizer um substantivo concreto. A Aline anotava as palavras. Percebi que a Alai estava prolongando muito a atividade e não entrava nunca na teoria. Ela mandava memorizar as palavras. Tínhamos que tentar dizer tudo o que lembrávamos.

Quando eu achei que ela por fim iria começar, ela continuou com a atividade corporal. Disse que íamos fazer um aquecimento e começou a passar exercício para os pés. Ela estava entrando na minha parte. Então, resolvi me impor. Enquanto eles flexionavam e giravam os pés, coloquei o CD na faixa que eu tinha escolhido. Daí fui para o meio deles e passei a comandar os exercícios, começando pela cabeça... todos deram o retorno.

Como o George não estava, resolvi dar também a parte dele: a do objeto. Também foi muito boa. Todos se divertiram muito. A Alai ainda mandou cada dupla ir para o meio da roda para os outros adivinharem quais eram os objetos que eles estavam representando. Depois tínhamos que criar sons onomatopéicos para os nossos objetos.

A parte do pandeiro (caminhada desconstruída e queda em câmera-lenta) ficou muito boa.

Depois a Aline assumiu a parte dela: a caminhada com caricatura. Também fez muito sucesso. Todos riram muito. Em seguida ela distribuiu os versos de Clarice Lispector, para eles complementarem. Daí tiveram que lê-los em voz alta, cada um para si, tentando explorar diferentes formas de colocar a voz e diferentes expressões.

Então a turma foi dividida em grupos. Eles mostravam uns para os outros o que tinham feito e montaram cenas fundindo seus textos em um. Todos os grupos foram muito criativos e fizeram cenas muito bonitas. As respostas deles às atividades da manhã nos surpreenderam muito, ficamos muito satisfeitos. Essa atividade tinha muito mais produtividade com eles do que quando tínhamos feito entre nós.

Após alguns depoimentos positivos por parte dos alunos, a Alai, finalmente, deu a parte teórica. Falou sobre oralidade. Ficaram faltando as definições de performance, o que seria retomado de tarde.

No fim achamos que foi melhor mesmo, deixar a teoria para o final. A turma já estava mais integrada e ficaria mais interessada.

De tarde o Zé não estava, mas o George acabou aparecendo. A Alai expôs a teoria sobre performance. Enquanto isso eu e a Aline arrumamos a sala Drumond, onde seria o resto das atividades. Quando os alunos lá chegaram, passei-lhes um novo exercício de aquecimento. Também fizemos umas massagens nas costas, de dois em dois.

Distribuímos-lhes os materiais e deixamo-los livres para escolherem os textos e montarem suas performances. O saldo foi positivo, mas a achamos que de manhã as atividades foram mais positivas. Concluímos que os alunos eram mais criativos quando as atividades eram orientadas, quando dizíamos o que fazer, mas não "como" fazer. Era nesse "como" que eles nos surpreendiam.

Outro fator é que de manhã tínhamos feito todas as atividades junto com eles. À tarde ficamos de fora. Isso pode ter interferido nas criações.

Todos parecem ter gostado. Ao final muitos vieram pedir mail para contato e o número da sala do NELOOL para irem trocar idéias. Na despedida alguns vinham nos beijar. Isso significa que, se não gostaram do curso, pelo menos gostaram da gente. Mas se gostaram da gente, deve ser porque gostaram do que fizemos.

Ao final peguei de novo a bolinha e propus que repetissem o exercício da manhã, só que dissessem uma palavra que expressasse o que eles sentiam naquele momento. As palavras foram positivas. Só que dois disseram "dúvidas". Isso seria uma coisa interessante para discutir no Corpo de Letra. Dúvida pode ser algo positivo ou não. Eu ainda brinquei: "que bom que há dúvidas, pois estamos aqui para levantar perguntas e não para trazer respostas!"

Acho que depois da oficina o grupo entrará numa nova fase. Essa oficina que ministramos, essa vivência, trouxe um amadurecimento, uma visão maior daquilo que estamos fazendo, assim como fora o Congresso de Belo Horizonte.

FIM.

II TEXTOS LITERÁRIOS

1 *Entre nós, em banho-maria*

ALAI – Agora depois da reluta. A carne marcada. O pescoço em lombadas, o queixo que cai. Cabelo sem vida nas pontas e o branco que teima daqui e de lá. Traumarei, pago caro por isso. Traumarei, pago caro por isso.

GEORGE – (Lei sobre desaparecidos).

LUIZETE – Minhas, amigas, hoje vamos aprender a fazer mussi de chocolate.

ADRIANA – Tinha uma cara de mestiço de índio com espanhol e uma lâmina de olho.

ALAI – A mania da panela de ferro que tenho até hoje vem do Ademar. Ele morava no CRUSP... Era esse mesmo o nome dele? Do nome não lembro, mas fazer amor com ele era como chupar jabuticaba no pé. Humm! Tinha gosto de sonho, de roça. Disso que não se encontra em supermercado. Acabou indo pro Araguaia. Sem acesso aos registros do exército, que não foram liberados até hoje, não sei se casou ou se morreu por lá.

GEORGE – Pra mim das Ciências Exatas, você não bate bem. Definitivamente não bate bem.

LUIZETE – Bater as claras em neve...

ADRIANA – Mostrar-se frágil! Quer coisa mais estereotipada que essa?

ALAI – É, bater eu não bato mesmo. Faz tempo que descobri, foi num subterrâneo... um navio, fora do tempo e de lugar que eu não bato mesmo! Só com palavras! Eles me batiam com um sarrafo, com fios e eu dizia: Macacos, meu corpo é um saco de poeira minhas idéias não vão morrer... Espere, quem disse isso foi Thades Kantor...

GEORGE – Sua puta, se quiser você pode... vai falar ou não vai?

ADRIANA – Amor é fogo que arde sem se ver...

ALAI – 4 ovos

200g de chocolate meio amargo

LUIZETE – Não, Alai, são 3 ovos.

ALAI – Pssss...! Meu nome de guerra é Mariana. Aqui deve estar cheio de dedo-duro!

2 colheres de açúcar

1 lata de creme de leite

5 colheres de licor

LU - Creme de leite? Licor? Que receita cara!

ALAI – Bater as claras em neve até dobrar o volume

Juntar o açúcar, bater

Derreter o chocolate em banho-maria

LU - A minha receita copiei do **Jornal do Brasil**, dá de dez no da **Zero Hora**, cuidado!

ALAI – E acrescentar a gemada

Junte o creme de leite sem soro

E por fim as claras em neve

Leve à geladeira até o dia seguinte

Bater, bater e bater

GEORGE EM PÉ (Como se fosse professor do público e estivesse ditando) – Sublinhar o sujeito e classificar o predicado das seguintes orações:

1. Vladimir Herzog morreu violentamente.
2. Os culpados deveriam ser punidos.
3. Dizem que ele se suicidou com uma tira de pano.
4. Simplesmente não acredito.

ADRIANA – (versos de Camões).

GEORGE - 5. Muita gente sabe das torturas policiais.

6. O caixão chegou lacrado ao local do velório.

ADRIANA - Performance também dá ritual. Pelo sagrado, perturba o que é simples. Performance vira e mexe, acontece. Definir corta o pensamento e eu queria encomprar aquilo de bater, não debater, basta de polêmica... Me bateram, eu sei. Sei que me bateram, não com um tapa na cara em cena hollywoodiana de traição, bateram fundo, tão fundo que me partiu por dentro e me tirou a graça, quer dizer, a alegria. Agora, quando rio, há sempre uma pitada nervosa.

LUIZETE – E por falar em pitada, chocolate com pimenta...

ADRIANA – Só bato com palavras, e bater com palavras é debater-se, não? Mas chega dessa obsessiva autocomiseração.

GEORGE – Parapapa...

ALAI – Eu devia ter batalhado mais pelo Ademir, mas como competir com uma rival como a guerrilha, que prometia transformá-lo em herói? Eu oferecia só as miudezas do cotidiano. Aquela música do Lauri indicava bem a tensão entre o amor e a militância.

Lauri, que era estudante e esteve em Cuba; quando voltou foi metralhado numa rua antes do Marighela. Como era mesmo...

<i>Noite, amor</i>	<i>Dia amor</i>
<i>Em seu mistério</i>	<i>Mostra um caminho a tomar</i>
<i>Em seu luar</i>	<i>Que a vida tem valor</i>
<i>Segredo sério, a dor</i>	<i>Quando é estrada e não lugar</i>
<i>O canto, forma de lembrar</i>	<i>Que mundo não</i>
<i>O que passou</i>	<i>Existe só pra dois</i>
<i>E se deixar ficar</i>	<i>Escuta a voz (pausa)</i>
<i>Na solidão</i>	<i>É todo um povo a chamar</i>
<i>Desperta, tenta viver</i>	<i>Eu vou partir</i>
<i>Uma vez mais</i>	<i>Se teu caminho é igual</i>
<i>Porém tão frágil</i>	<i>Vem junto a mim</i>
<i>A ilusão o tempo faz</i>	<i>Passou o tempo de esperar</i>
<i>Que o sonho cansa de sonhar</i>	<i>Se vai ficar lhe deixo mais que essa modinha.</i>
<i>Mesmo a saudade</i>	<i>Deixo o guia o norte a linha</i>
<i>Não encontra mais abrigo</i>	<i>Pro teu dia encontrar</i>
<i>O que traz é tão antigo</i>	<i>Laiala ia la ia,</i>
<i>Quanto um desejo de paz.</i>	
<i>Laialaialaialaialaialaiá.</i>	

ALINE - Sabia que esta parte ia ficar muito piegas. Ia parecer dramalhão mexicano. E o distanciamento brechtiano de que você fala tanto?

(Devolve os pertences. Música e dança).

2 Das raízes ao corpo – uma performance periférica/poética

Fragmento: “Florbela Espanta”.

F1 – Você é a Maricota?

Florbela - Meu nome é Florbela, não vê que sou bela como uma flor?

F2 – Flor, de que? Bela de quem?

Florbela - Se vocês querem um sobrenome, eu sou Florbela Espanta.

F3 - Florbela Espanta, ta aí! Belo nome para quem tá aí como espantalho, espetada num pau. *Espantapájaro* é teu nome em espanhol.

Florbela - (triste) Me espetaram neste pau para eu espantar passarinho. Essa é a minha função, eu não posso descer daqui. Mas eu não gosto. Quero descer daqui. Me tirem daqui de cima. Me dá vertigem. Quero descer deste pau. Me tirem daqui (grita).

F4 – Desce daí, então. Desce daí, já que é poderosa, metida. Me disseram que você, com toda essa beleza, faz mais do que espantar passarinhos.

Florbela - Sou metida sim, metida nesse pau. E como não posso descer desse pau, aprendi a comer passarinhos. Espanto uns e como outros.

F5 - Florbela anatomicamente adaptada para comer passarinhos. Devoradora carnívora! Sanguinolenta!

F1 – Metida! Enxerida!

Florbela - Tem gente que vem me estudar, dizendo que sou planta carnívora, porque minha barriga se abre, envolve o passarinho, e GLUPT, vai goela abaixo Como tudo, com pena, bico e tudo, engulo, devoro. Como moscas, mosquitos, borrachudo, aranhas, sanhaços, bem-te-vis... cobras e lagartos...

F2 – Credo! Quero voar longe de você!!! Fique longe de mim! Quero distância d’ocê.

Florbela - E quem passa perto, com meus braços anatômicos, eu CHASSS, dou uma bofetada.

F3 - Braços anatomicamente formados.

F4 – Vira para cá, vem me pegar!

F5 – Vira para lá, vai pegar ele!!!

F1 – Cuidado passarinho! Cuidado com sua cara! (Florbela roda pra cá e pra lá, abre a barriga pra comer um pássaro).

Esquema básico para apresentação – Belo-Horizonte e Florianópolis

1) A Maricota grande está montada e as pequenas debaixo da saia dela, bem como a Luizete. Os outros vêm de diferentes pontos do público, cantando: “Não é José Mané/ Não é José Maná/ A Maria da Inglaterra/ A Maricota vai chamar”.

2) Uma por vez, as pessoas retiram as Maricotinhas de baixo da saia. Depois de todas retiradas, começa-se a cantar: “Fizemo um baile de ê? Fizemo um baile de á/ Está chegando a hora da Maricota dançar”/ “Dona Maricota/ é moça de beira – mar/ uma moça tão bonita/ vai casar com o valdemar”/ “Ó dona Maricota/ nariz de pimentão/ deixou cair a saia/ no meio do salão”

3) De baixo da saia da Maricotona, Luizete grita: “Tirem-me daqui! Tirem-me daqui!”

Os outros reagem a esse grito, e começa o seguinte diálogo:

GEORGE – Você é a Maricota?

LUIZETE – Meu nome é Florbela, não vê que sou bela como uma flor?

ALAI – Florbela...(ri) Flor de que? Bela de quem?

LUIZETE – Se vocês querem um sobrenome, eu sou Florbela Espanta.

ALINE P. – Florbela Espanta... Tá aí! Belo nome para quem tá aí como um espantalho, espetada num pau. *Espantajaro* é teu nome em espanhol.

LUIZETE (triste) - Me espetaram neste pau para eu espantar passarinho. Essa é a minha função e eu não posso sair daqui. Eu não gosto. Quero descer daqui. Me tirem daqui de cima, me dá vertigem. Quero descer deste pau. Me tirem daqui! (grita).

ALINE P. – Desce daí então. Desce daí, já que é poderosa. Metida. Desce daí. Me disseram que você, com toda essa beleza, faz mais do que espantar passarinhos.

LUIZETE – Sou metida sim, metida nesse pau. E como não posso descer desse pau, aprendi a comer passarinhos. Espanto uns e como outros.

ALINE M. – Florbela anatomicamente adaptada para comer passarinhos. Devoradora carnívora! Sanguinolenta! Metida! Enxerida!

LUIZETE – Tem gente que vem me estudar, dizendo que sou planta carnívora, porque minha barriga se abre, envolve o passarinho e glupt! Vai goela abaixo. Como tudo, com pena, bico e tudo, engulo, devoro. Como moscas, mosquitos, borrachudo, aranhas, sanhaços, bem-te-vis... Cobras e lagartos...

ALINE P. – Credo! Quero voar longe de você. Fique longe de mim! Quero distância de você.

LUIZETE – E quem passa perto, com meus braços anatômicos, eu chass! Dou uma bofetada!

TODOS EM CENA - Vira para cá! Vem me pegar! Vira pra lá! Vai me pegar!

4) O violino toca *Alphonsina y el mar*. As Maricotinhas são entregues a pessoas do público. Luizete e Aline M. desmontam a Maricotona, Aline M. veste os braços. Antonia pára de tocar e começa a declamar trecho de *Hago girar mis brazos*, de Neruda. Os outros estão fora de cena.

5) Aline M. está retirando os braços, George veste o colete e o boné de policial de frente para ela. Para rijo e começa-se a cantar: “Sou uma mulher dominada pela paixão/eu me casei pra alegrar meu coração (2x)” “Quando ele chega/vem de cara cheia/eu to dizendo e vou chiar na teia.” “Bata meu bem/pode bater/quando mais bate mais eu tenho prazer (2x)” “Eu não importa com quem vai falar/ as costa é minha eu posso agüentar” (2x). Repete-se o movimento com as Maricotas. Termina com George abraçado a uma das Maricotas.

6) – Goerge retira o colete.

ALAI – Eles me bateram, eu sei que me bateram. Bateram tão fundo que me partiu por dentro e me tirou a graça, quer dizer, a alegria. Agora, quando rio, há sempre uma pitada nervosa.

GEORGE – Rá de raiz, de radícula. Ridícula? Não. Radical. Raiz redonda. Que jamais quero numa casca de noz. Nos eu e os ecos na parede dessa sala cheia de retratos. Em preto e branco. Mais vividos, talvez, do que qualquer DVD ou aparelho de luxo, lixo *high-tech*. Rapsódias. Procuo um laivo de luz em cada registro. E ali encontro sete crianças, três acima, três abaixo e uma no chão (Os outros formam o retrato. A Maricota fica no chão. George abaixado olhando para ela).

ALINE M. – Tropecei na parte que quase ninguém dá atenção. Precisava ficar por cima da terra? Só agora que me encontro aqui, de frente pra ela, percebo que tem vida. Poros, formas, cores; eu diria que posso até ver seus olhos – meus olhos. Vi meu corpo ali como se fosse ela: braços, tronco, pernas e cabelos contorcidos ao chão. Espalhados. Largados. Como se não houvesse vida, seiva. (Aline também põe a Maricota no chão).

GEORGE (com a Maricota em sua frente) - Raiz comum? Um casal de alemães que se enfiou mato adentro num lombo de cargueiro com dois bebês e algumas trouxas em busca de terra barata. Numa casa de pau rachado, cercada de bugres por todos os lados...

ALAI - (interrompendo: trecho de Darci ribeiro).

GEORGE - Foram doze filhos. A última nasceu anjinho. Vela pela desgraça do resto.

ALINE M. – Raízes de uma árvore enorme. Olhei-as. Olhei os pés. Olhei minhas mãos, meus dedos, minhas unhas apoiadas no chão. Permanecia sentada. Impossibilitada. Enraizada. Não sei por quanto tempo ficaria ali, dividindo o mesmo espaço que elas – para onde eu estava indo? Pro altar? Não me lembro de ter nenhum noivo... aliás, não me lembro de muitas coisas...

GEORGE - Há, há, há...rá! De raiz, de rizoma. Sou um fungo, um musgo que rasteiro se expande e se enraíza *all around*. E viro do mundo com um braço com um braço lá, outro cá, girando qual um torvelinho de memória, um furacão de lembrança, uma potência de raiz (termina fincando a boneca no chão, olhando para ela).

ALINE M. – Raízes, raízes, raízes, árvore, genealogia, raízes, negras, cabelos, família, filo, filho, raízes, espaço, tempo, horas, números, frações, segundos, raiz, quadrada, quebrada, árvore, vida, seiva, raiz, raios, raiz (Aline termina, também fincando a boneca no chão).

7) Enquanto todos entoam um Oooooo, erguem-se as Mariocotas para o céu como se fossem mortas, e giram-se, até porem todas no chão. Fica-se em círculo olhando para os “corpos”.

8) Ao toque de violino da Antonia, começa a desconstrução: movimentos estranhos. Quando acaba a música, jogam-se todas de qualquer jeito no centro e cobre-se tudo com o saião. Todos se curvam.

“Eis aí a Maricota

Personagem aqui da ilha

Ela vem pro carnaval

É só seguir a trilha.

Eis aí a Maricota

Personagem aqui da ilha

Ela vem pro carnaval

Apresentar as suas filhas

A Maricota

Não é nenhuma mosca

Vem para mostrar

Que quem não dança come rosca

QUEM NÃO DANÇA COME ROSCA!

É a dona Maricota

E seu braço gira gira

Ela vem pro Carnaval

Para fazer a ziguizira

A Maricota

Não é nenhuma mosca

Vem pra mostrar

Que quem não dança come rosca

QUEM NÃO DANÇA COME ROSCA!

3 *As filhas da Maricota*

Fragmento: fila do ônibus

PRIMEIRA VERSÃO - ITAJAÍ

1 – Que demora?

2 – tu também tás esperando?

1 – Será que ele vem?

2 – Esperando o quê?

3 – Esperando!

4 – Nunca cansa não?

1 – Tá na hora dele vir.

2 - Mas ele nunca vem na hora.

3 – Eu acho que ele não vem.

2- Mas então por que a gente tá esperando?

1 – Porque a gente é mulher!

2 – Será?

3 – Tás tolo, tás tolo¹?

5 – Puxa, tô atrasada!

4 – Ah! Ele nem veio ainda!

1 – É sempre assim!

5 – Nem adianta relógio!

2 – Eles fazem o que bem entendem

3 – E a gente paga o pato.

4 – Eu não gosto de falar.

3 – Mas aqui se fala.

1 – E que mal há nisso?

5 – Quem quiser respeito que respeite.

2 – Quem planta colhe, quem quiser respeito que se porte bem.

3 – Mas é que nunca se sabe nada.

4 – E toda aquela gente, que faziam lá gritando?

¹ Expressão do dialeto ilhéu; transmite espanto.

5 – Cale-se, podem nos ouvir.

SEGUNDA VERSÃO – SEPEX - Florianópolis

LÚ - puxa, que demora...

ALINE P. – Tu também tás esperando?

ALAI – Esperando o que?

GEORGE – Não cansa não?

LÚ – Esperando!

ALINE P. – Ele nunca vem na hora...

ALAI – O problema é que ele nunca vem

ALINE P. - Mas então, por que a gente tá esperando?

LÚ – Porque a gente é mulher.

ALINE P. – Será?

ALAI – Ó lhó lhó², táis tola é?

ALINE M. – Puxa, tô atrasada...

GEORGE - Ah, ele nem veio ainda.

ALINE M. – E o pior é que nem adianta relógio.

ALINE P. – Eles fazem o que bem entendem.

ALAI – A gente paga o pato.

GEORGE – Eu não gosto de falar.

LÚ – Mas aqui se fala.

ALINE M. – Quem quiser respeito, que respeite.

ALINE P. – Quem planta, colhe. Quem quiser respeito, que se porte bem.

GEORGE – E aquela gente toda, o que fazia lá gritando?

ALINE P. – Primeiro quebraram os vidros...

ALINE M. – Depois foi o prédio...

LÚ – É fogo...

ALAI –Morreram dois

ALINE M. – O quê?

GEORGE – Pombinhos.

² Outra expressão do dialeto ilhéu; também expressa espanto.

LÚ – Onde há fumaça há fogo.

ALAI - Queimou muita cueca.

GEORGE - Mas o que a cueca tem a ver com a calça?

ALINE M - Cale-se! Eles podem nos ouvir...

TODOS - *VEM QUEM*

NÃO TEM

BEM QUEM

NÃO TEM SEM.

III Fotos

1 Entre nós em banho-maria¹



FIGURA 1 – Posição inicial



FIGURA 2 – “Para mim, das ciências exatas, você não bate bem”.

¹ Fotos cedidas por George França (Porto Alegre. 2004).



FIGURA 3 – Final, ao som de *País tropical*.

2 Das raízes ao corpo: uma performance periférica/poética²



FIGURA 4 – Preparação para o ensaio aberto.



FIGURA 5 – A Maricota “dá à luz” miniaturas.

² Fotos cedidas por Antônia J. Cabrera (Belo Horizonte, 2005).



FIGURA 6 – Canção folclórica da Maricota.



FIGURA 7 – A idéia do duplo.



FIGURA 8 – Conversando com o público.



FIGURA 9 – Criança brinca com a miniatura da Maricota.

3 *As filhas da Maricota*³



FIGURA 10 – “Vira para cá, vem me pegar...”.



FIGURA 11 – “Hago girar mis brazos/como dos aspas locas...” I.

³ Fotos cedidas por Antonia J. Cabrera (Florianópolis, 2005)



FIGURA 12 – “Hago fírar mis brazos/como dos aspas locas...” II.



FIGURA 13 – pose para “foto” e textos autobiográficos.



FIGURA 14 – Fila “à espera do ônibus”.



FIGURA 15 – Início da desconstrução.



FIGURA 16 – Desconstrução.

IV Vídeo