



Universidade Federal da Bahia
Escola de Teatro
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

LEONARDO SEBIANI SERRANO

CORPOGRAFIAS:
UMA LEITURA CORPORAL DOS
INTÉRPRETES-CRIADORES DO GRUPO
DIMENTI

Salvador
2010

LEONARDO SEBIANI SERRANO

**CORPOGRAFIAS:
UMA LEITURA CORPORAL DOS
INTÉRPRETES-CRIADORES DO GRUPO
DIMENTI**

Tese apresentada ao programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa., Dra. Eliana Rodrigues Silva

Salvador
2010

Escola de Teatro - UFBA

Sebiani Serrano, Leonardo.

Corpografias: uma leitura corporal dos intérpretes –
criadores do grupo Dimenti. / Leonardo Sebiani Serrano.
- 2010.

215 f. il.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Eliana Rodrigues
Silva.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia,
Escola de Teatro, 2010.

1. Artes cênicas. 2. Corpo - Movimento. 3. Corpo -
Criação artística 4. Criação (Literária, artística, etc.). I.
Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II.
Silva, Eliana Rodrigues. III. Título.

CDD 792



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

LEONARDO SEBIANI SERRANO

**“CORPOGRAFIAS: UMA LEITURA CORPORAL DOS
INTÉRPRETES-CRIADORES DO GRUPO DIMENTI”.**

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor
em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Pela Seguinte Banca

Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Eliana Rodrigues Silva (orientadora)

Prof^º. Dr^º. Jacyan Castilho de Oliveira (PPGAC/UFBa)

Prof^ª. Dr^ª. Antonia Pereira Bezerra (PPGAC/UFBa)

Prof^ª. Dr^ª. Cecília Almeida Sales (PUC/SP)

Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Helena Alfredi de Matos (PPGDAN/UFBA).

Salvador, 10 de dezembro de 2010.

Para:

Vicente Sebiani Alfaro†, meu pai.

Rosa María Serrano Solano, minha mãe.

Tony, Chino, Cali e Naty, meus irmãos.

Meus estudantes, meus professores, meus colegas.

AGRADECIMENTOS

A Eliana Rodrigues Silva, pela brilhante, vigorosa e paciente orientação, pela amizade e por todo o carinho de mãe que teve para comigo; A Antonia Pereira Bezerra, coordenadora do PPGAC; aos professores Lúcia Lobato, Suzana Martins, Ângela Reis, Daniel Marques, Ciane Fernandes, Sonia Rangel e Erico Jose Oliveira pela sincera pedagogia e guia no processo acadêmico; Ao Grupo Dimenti, pela possibilidade de trabalhar com eles, especialmente, a Jorge Alencar pela sua sincera ajuda; A Daiseane, Dayanne, Lucas, Danielle e Juliane, da secretaria do PPGAC; Aos moradores do apartamento 602, do Edifício Eldorado, (Antonio, Melina, Cleide, Juanma, Paulina, Saulo, Patrícia, Maycira, Hugo, Sarah e Candice); A Família Magalhães Castro pela confiança e ajuda; A Regina e Portela, por me acolher e ajudar na sua terra; A meus queridos amigos Ricardo, Gina, Sandra, Paula, Sergio e William; A Fátima Suarez, Zebrinha, Vânia Oliveira, BTCA, Viladança e Dejalmir Mello por me possibilitar a participação nas suas aulas e acrescentar meu acervo técnico. Aos Professores Cecília Salles e Amalio Pinheiro, que gentilmente me aceitaram nas suas disciplinas na PUC-SP; Ao Babalorixá Geberewá (Pai Dary), do Ilê Axé Torrunde, pela guia espiritual;

A Mario Ulloa, meu pai tico-baiano (genérico), amigo e prodigioso músico;

A Fábio Duarte, pela companhia e pelo apoio;

A *Universidad Nacional* na Costa Rica, que confia sempre no meu trabalho como artista e acadêmico;

A Fundação Centro de Estudos Brasileiros (CEB), na Costa Rica;

A Capes e ao CNPq;

A minha querida Banca: Eliana Rodrigues, Antonia Pereira, Jacyan Castilho, Cecília Salles e Lúcia Matos.

– *OMNIA VINCIT AMOR.*

Virgilio

RESUMO

A presente pesquisa propõe uma reflexão sobre a subpartitura corporal nos intérpretes-criadores do grupo baiano Dimenti, durante o processo de criação do espetáculo *Batata!*. O conceito de subpartitura foi elaborado por Patrice Pavis e propõe a utilização das informações que servem como referências para o intérprete-criador. O objetivo da pesquisa é a apropriação do conceito de Pavis, transportado para o corpo cênico, um corpo que carrega sua história, cultura e identificações, as quais se encontram reconstituindo-se constantemente. O estudo utiliza como referencial teórico a Crítica de Processos, de Cecília Salles, e os processos culturais desde o ponto de vista pós-colonial, propostos por Canclini, Barbero e Pinheiro, reconhecendo os processos da América Latina como uma cultura barroca por excelência e, por conseguinte esta multiculturalidade influencia diretamente o corpo dos intérpretes da região. Como metodologia de trabalho, além de ampliar os possíveis pontos de partida/olhar, realizei questionários e entrevistas acompanhando o processo criativo do espetáculo de maneira individual/coletiva, especificando suas particularidades corporais, analisando os espetáculos anteriores, assim como as pesquisas sob o corpo e movimento do grupo Dimenti. Esta análise corporal pretende reconhecer a importância da subpartitura corporal/cultural e dos processos criativos nas artes cênicas da América Latina, reconsiderando a ideia de um intérprete-criador, de um processo criativo coletivo colaborativo e (re)significando a imagem do diretor ou coreógrafo por uma versão cênica do editor de cinema.

Palavras-chave: Subpartitura. Processos de Criação. Processos Culturais. Corpo. Artes Cênicas.

ABSTRAC

The aim of this study is a reflection on the bodily subscore of the performers of Dimenti (a group of Salvador, BA, Brazil), during their creation process of *Batata!*. The concept of subscore was presented by Patrice Pavis and proposes the use of information that serves as the support for the performers. The objective of the research is to take Pavis's concept and transport it to the performing body, a body that loads in his history, culture and identifications, which are continuously reconstructed. The Process Criticism of Cecilia Salles and the Cultural Processes from a point of view of the post-colonial studies proposed by Canclini, Barbero and Pinheiro, will be used as theoretical references recognizing the processes of Latin America like a baroque culture by excellent; Such a multi-culturality influences directly the body of the performers of the region. The methodology of work, besides extending the possible theoretical points of view/start, made questionnaires and interviews accompanying the creative process of the spectacle in the individual/collective way, specifying his corporal particularities, analyzing the previous spectacles, as well as the investigations of body and movement of the group Dimenti. This corporal analysis tries to recognize the importance of the bodily/cultural subscore and of the creative processes in the Performing Arts of Latin America, reconsidering the idea of an interpreter-creator, of a collaborative creative process group and reframing the image of the director or choreographer for a scenic version of the cinematographic editor.

Key words: Bodily Subscore. Creation Process. Cultural Process. Body. Performing Arts.

RESUMEN

La presente investigación propone una reflexión sobre la subpartitura corporal en los intérpretes-creadores del grupo bahiano Dimenti, durante el proceso de creación del espectáculo *Batata!*. El concepto de subpartitura fue elaborado por Patrice Pavis y propone la utilización de las informaciones que sirven como “bagaje” del intérprete. El objetivo de la pesquisa es la apropiación del concepto de Pavis transportado para el cuerpo escénico, un cuerpo que carga en si su historia, cultura e identificaciones, las cuales se encuentran reconstituyéndose constantemente. Utilizando como referencial teórico la Crítica de Procesos de Cecilia Salles y Procesos Culturales desde un punto de vista de los estudios poscoloniales propuestos por Canclini, Barbero y Pinheiro, reconociendo los procesos de América Latina como una cultura barroca por excelencia; esta multiculturalidad influencia directamente el cuerpo de los intérpretes de la región. Como metodología de trabajo, además de ampliar los posibles puntos de partida/vista teóricos, realicé cuestionarios y entrevistas acompañando el proceso creativo del espectáculo de manera individual/colectiva, especificando sus particularidades corporales, analizando los espectáculos anteriores, así como las investigaciones sobre cuerpo y movimiento del grupo Dimenti. Este análisis corporal pretende reconocer la importancia de la subpartitura corporal/cultural y de los procesos creativos en las Artes Escénicas de América Latina, reconsiderando la idea de un intérprete-creador, de un proceso creativo colectivo colaborativo e (re)significando la imagen de director o coreógrafo por una versión escénica del editor cinematográfico.

Palabras-clave: Subpartitura. Procesos de Creación. Procesos Culturales. Cuerpo. Artes Escénicas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Espetáculo <i>Batata!</i>	14
Figura 2 – Espetáculo <i>Batata!</i>	23
Figura 3 – Espetáculo <i>Batata!</i>	62
Figura 4 – Espetáculo <i>O Alienista</i>	78
Figura 5 – Espetáculo <i>Chá de Cogumelo</i>	82
Figura 6 – Espetáculo <i>A Novela do Murro</i>	89
Figura 7 – Espetáculo <i>Tombé</i>	94
Figura 8 – Espetáculo <i>Pool Ball</i>	99
Figura 9 – Espetáculo <i>Chuá</i>	103
Figura 10 – Espetáculo <i>O Poste, a Mulher e o Bambu</i>	109
Figura 11 – Espetáculo <i>Sensações Contrárias</i>	112
Figura 12 – Espetáculo <i>Batata!</i>	115
Figura 13 – Jorge Alencar em <i>Batata!</i>	117
Figura 14 – Paula Lice em <i>Batata!</i>	121
Figura 15 – Lia Lordelo em <i>Batata!</i>	124
Figura 16 – Vanessa Mello em <i>Batata!</i>	126
Figura 17 – Fábio Monteiro em <i>Batata!</i>	129
Figura 18 – Daniel Moura em <i>Batata!</i>	132
Figura 19 – Márcio Nonato em <i>Batata!</i>	134
Figura 20 – Espetáculo <i>Batata!</i>	144
Figura 21 – Espetáculo <i>Batata!</i>	160

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I	23
1 O CORPO NAS ARTES CÊNICAS.....	23
1.1 QUESTÕES DO CORPO NAS ARTES CÊNICAS.....	24
1.2 DIÁLOGOS DO CORPO CONTEMPORÂNEO NAS ARTES CÊNICAS.....	44
1.2.1 Diálogo com o corpo conceitual.....	44
1.2.2 Diálogo com o processo de criação e a subpartitura corporal.	50
1.3 CORPO NA CULTURA.....	54
CAPITULO II	62
2 DIMENTI.....	62
2.1 ORIGEM E PROPOSTA.....	63
2.2 O PAPEL DO CORPO NO DIMENTI.....	69
2.3 PROCESSOS CRIATIVOS NO UNIVERSO DIMENTI.....	73
2.4 CRIAÇÕES DO DIMENTI.....	77
2.4.1 <i>O Alienista (1998).....</i>	<i>78</i>
2.4.2 <i>Chá de Cogumelo (1999).....</i>	<i>82</i>
2.3.4 <i>A Novela do Murro (2001)</i>	<i>89</i>
2.4.4 <i>Tombé (2002)</i>	<i>94</i>
2.4.5. <i>Pool Ball (2002).....</i>	<i>99</i>
2.4.6 <i>Chuí (2004)</i>	<i>103</i>
2.4.7 <i>O Poste, a Mulher e o Bambu (2007).....</i>	<i>109</i>
2.4.8 <i>Sensações Contrárias (2007).....</i>	<i>112</i>
CAPÍTULO III	114
3 CORPOGRAFIAS.....	114
3.1 CORPOGRAFIAS, GÊNESIS.....	116
3.2 JORGE ALENCAR	117
3.2 PAULA ALICE BORGES (PAULA LICE)	121
3.3 LIA LORDELO.....	124
3.4 VANESSA MELLO.....	126
3.5 FÁBIO MONTEIRO (OSÓRIO).....	129
3.6 DANIEL MOURA	132
3.7 MÁRCIO NONATO (CIOLO)	134
3.8 DIMENTI: CORPOS NA CULTURA E NA IDENTIDADE.....	137
CAPÍTULO IV.....	143
4 CORPO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE BATATA!.....	143
4.1 ORIGEM DA PROPOSTA DE <i>BATATA!</i>	145
4.2 PROCESSO CRIATIVO	148
4.3 PAPEL DO DIRETOR-EDITOR.....	152
4.4 BATATA!- MEU OLHAR.....	157

CONSIDERAÇÕES (IN)ACABADAS	160
REFERÊNCIAS.....	169
APÊNDICE - QUESTIONÁRIO	175
ANEXO A - TEXTOS DE BATATA!.....	178
ANEXO B - ROTEIRO DE BATATA!.....	196
ANEXO C - CONSENTIMENTO.....	214
ANEXO D – DVD <i>BATATA!</i>.....	216

INTRODUÇÃO

*Me casé...
¡por lo que fuera!, pero no te quería.
Yo no había podido imaginarme tu cuerpo
hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuando te vestían de novia.
Y entonces fue cuando sentí el amor,
¡entonces!,
como un hondo corte de lanceta en mi garganta.¹*

Perlimplín, no *Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín*,
de Federico García Lorca



Foto: Maurício Concato

Figura 1 – Espetáculo *Batata!*

A arte é paixão, definitivamente. Algumas vezes, talvez, não se saiba por que se está imerso nela; mas quando isso acontece, se está a ela imbricado, a conhecemos, moramos nela e vivemos por ela. Talvez seja quando se sente uma *ferida* na garganta.

A paixão leva as pessoas a querer mais, desmedidamente mais...

Assim, optei por aprofundar meus devaneios e minhas experiências corpóreas nas artes cênicas, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), tendo como um dos objetos de

¹ “Casei-me... que o seja! Contudo não te queria. Não imaginara teu corpo, até que o vi através da fechadura, quando de noiva te vestiam. E foi então que senti o amor, então! Como uma profunda lancetada em minha garganta”. (Tradução livre).

pesquisa o Espetáculo *Batata!* (Figura 1).

Quando iniciei minha formação como ator na Escola de Artes Cênicas da Universidad Nacional (UNA), em Heredia/Costa Rica, a aula com a qual tinha mais afinidade era a de trabalho do corpo. Sempre prestei muito a atenção em como queria e deveria conhecer meu corpo. Nas aulas do professor Luiz Carlos Vásquez, o mais importante era o treinamento rigoroso do instrumento, muito esforço físico e, praticamente, dar forma a esse que seria um corpo para as Artes Cênicas. Essas aulas eram dirigidas para os primeiros anos de formação, na Escola de Arte Cênicas da UNA, determinando uma carência do trabalho corporal no ensino superior. Foi assim que decidi ingressar na Escola de Dança para continuar trabalhando meu corpo.

No percurso de minha formação acadêmica, saí várias vezes de meu país, procurando novos horizontes e novas possibilidades. Na Espanha, percebi que, nas academias de dança, a técnica é um dos pilares da criação, assim como é a importância do texto para o teatro espanhol. Retornei à Costa Rica com muita vontade de fazer, experimentar e criar.

De volta à faculdade, percebi que outro caminho abria-se para mim: a docência. Comecei ministrando aulas em escolas particulares, até que um dia meu *mestre* de corpo aposentou-se, então, fui contratado como professor de corpo na Escola de Artes Escénicas da UNA, onde me graduei.

Minha linha de pesquisa sempre foi a do treinamento do corpo, já que esta constitui a base do meu trabalho. Para o currículo da escola, entretanto, esse tipo de estudo não parecia ser tão importante, já que era obrigatório somente nos primeiros anos da graduação. Ainda enfrentando essa carência, agora como docente da escola. Nos primeiros anos encontrei um acúmulo de corpos pouco ou nada treinados, o que me levou a direcionar minhas aulas para o treinamento corporal. Mesmo dispondo de pouco tempo para trabalhar com cada turma, a intuição conduzia-me para a libertação daqueles corpos.

Dentro dessas necessidades, como novo docente, ingressei na Licenciatura em Docência da Universidade Estatal a Distancia, onde comecei a vislumbrar a importância da criação de uma pedagogia para as *artes*, ao lado da disciplina rígida e homogeneizante que me foi ensinada. Pensei na individualidade do sujeito, em suas necessidades humanas e artísticas, uma vez que o estudante de Artes é sempre um ser muito mais especial no que se refere ao âmbito emocional do que os

serem em outras formações. Era importante a forma como essas individualidades podiam ser lidas, justamente, em seus corpos.

Nesse sentido, inclinei-me a pesquisar o que acontecia, cientificamente, com esse corpo, porque, para mim, o corpo do ator-bailarino não é convencional, deve transgredir seus limites, metamorfosear-se e, ao mesmo tempo, trabalhar com suas informações acumuladas.

Ingressei no Mestrado em Ciências do Movimento Humano da Universidad de Costa Rica, onde me deparei com as teorias quantitativas e tive que lidar com minha impotência em substituir intuições de minha percepção por fatos concretos e mensuráveis. Confesso que foi uma verdadeira aprendizagem. Meu orientador PhD Walter Salazar, defensor do método quantitativo, ajudou-me a compreender que na Arte se pode, e se deve, fazer pesquisas sobre esses corpos, os quais trazem informações e manipulações físicas, sempre treinando-se para um fim, que é o palco.

Minha pesquisa de mestrado intitulada “Efeito agudo de diferentes aquecimentos físicos na potência, força e flexibilidade de dançarinos de dança contemporânea”, compara aquecimentos de Balé, Contemporâneo, loga e Esportivo, usando como método estatístico uma linha base. A hipótese da pesquisa propunha que um aquecimento específico teria maior impacto nas variáveis estudadas. Porém, em estudo comparativo, o loga (Ashtanga) apresentou melhores resultados na flexibilidade e na potência, e, nas conclusões, justifico que isso ocorre por um efeito relacionado à respiração, praticada nos exercícios do loga. Na variável de força não foram constatados resultados significativos, fato que pode ser atribuído a um problema na implementação da prova.

Porque sou professor de corpo e, especificamente, de treinamento, a pesquisa de mestrado trouxe, para mim, um novo olhar. Reconhecer o corpo por um viés científico abriu horizontes no meu repertório pessoal.

Atualmente, dentro de minha pesquisa, realizada como subsídio para a presente tese, busco autores e pesquisadores cênicos que abordem o trabalho do corpo em suas várias perspectivas, desde o treino físico até a simbiose corporal, na busca por um ponto de vista atual por meio de uma abordagem somática e semiótica, pois em consonância com Gomez:

Muitos trabalhos são complexos outros são simples, muitos mestres encontram nas técnicas orientais, como o Tai Chi e Yoga, ferramentas úteis para o desenvolvimento de destrezas e coordenação, também se trabalha com a consciência e o desenvolvimento integral somático, já que sabemos que os seres humanos são capazes de modificar seu próprio funcionamento e qualidade de movimento centrando a atenção em aspectos estruturais e funções corporais. (GOMEZ, 1998, p. 38).

O uso de técnicas somáticas e pesquisas sobre o corpo cênico possui uma unidade e configura-se em uma estratégia que não é nova. Já os teóricos das Artes Cênicas voltaram-se para o oriente, achando respostas às suas inquietudes sobre o corpo e treinamento dos intérpretes.

Esse todo chamado soma é muito importante na hora de reconhecer individualidades e informações peculiares que procedem de vários recôncavos, como nossas informações culturais, físicas, emotivas, psicológicas e cognitivas. É assim que o intérprete-criador trabalha, com uma bagagem de informações que, logicamente, interfere ou comunga entre si.

Desse modo, com esses estudos, cheguei a pensar que o trabalho corporal deveria ser potencializador do corpo, da mente e do espírito dos intérpretes-criadores. Reconhecer essa soma ou esse acúmulo de informações, com um treinamento diário, ajudaria a desenvolver corpos dispostos, orgânicos e com possibilidades de sustentar uma cena. Portanto, mais que a presença de um corpo seria necessário construir uma unidade entre mente e espírito para ter a possibilidade de criar e recriar nas Artes Cênicas. Penso que as pesquisas deveriam nos conscientizar sobre a percepção do corpo, de sua história, suas informações, sua forma, seus movimentos, suas qualidades, suas possibilidades e sua informação cultural, no intuito de levá-lo a uma expressividade maior e criatividade no palco.

Acredito ser necessário outro olhar sobre o corpo do ator-balarino, por ser este um intérprete-criador que carrega uma história e muita informação dentro de si. É importante que se vislumbre um trabalho o qual possibilite conhecer os processos do treino; da produção de material criativo; e de aparelhos técnicos, para o espetáculo teatral. Dessa forma, a ausência de qualquer um desses aspectos é considerada uma lacuna, uma inquietação, e não um caminho para estabelecer uma demanda criativa. Descobrir as necessidades dos intérpretes, da criação e de como preencher e conhecer essa lacuna é o que proponho no presente estudo, nesta investigação.

É necessário discutir o trabalho do corpo no espaço que se abre para dinamizar o trabalho do intérprete sobre si mesmo. Refletindo sobre o espaço de formação dos intérpretes cênicos numa perspectiva somática, tento compreender qual é o conceito instalado sobre o corpo e quais pontos de discussão podem ser levantados para sua dinamização e transformação.

Assim, o ator deve ser aquele que entra diretamente em contacto com o fenômeno da expressão, percebendo como, quando e porque ela ocorre em si mesmo. Deve aprender a ver-se, a trabalhar seu corpo e partes deste, como um artista ao misturar as cores, observando o efeito, preparando um quadro. (AZEVEDO, 2004, p. 14).

Essa “mistura de cores” representa os intérpretes-criadores que, com esse acúmulo de informações corporais, vão preparando a cena com o desejo de dinamizar os processos criativos e dão forma à encenação. O corpo e suas dinâmicas em cena, finalmente, estão sendo pesquisados por vários autores.

Segundo Christine Greiner (2005), após séculos de esquecimento, ouve-se, frequentemente, que o corpo, até que enfim, está sendo lembrado. Nesse sentido, considero muito interessante analisar e recriar uma nova perspectiva do trabalho do corpo, na qual se privilegie a importância de nossa identidade(s) latino-americana(s).

O tema do trabalho é a análise do corpo (a história, a gênese, os treinamentos e as informações culturais) dos intérpretes do grupo baiano Dimenti,² a partir da criação do espetáculo *Batata!*. Análise esta que possibilita o questionamento sobre o papel do processo colaborativo em dança, a imagem do Editor e sua autoria.

Como hipótese da pesquisa, colocar-se-á a questão de que as informações desses corpos pertencentes a uma cultura e a uma história individual têm um grande aporte nos processos criativos, na encenação e na autoria, reavaliando a função do coreógrafo/diretor, chamado, mais adiante, de editor nos processos colaborativos em dança.

O problema a vislumbrar será essa relação e a troca de informações dos corpos (intérpretes-criadores) nos processos criativos e na encenação, reconstruindo

² Dimenti é um grupo baiano de artes cênicas, fundado em 1998, seu trabalho, sua origem e proposta serão analisados no Capítulo II. O nome “Dimenti” tem uma estrutura confusa que pode ser lida como: de mentira, *di menti*, demente. O nome sugere algo não definitivo, que é uma das formas de ver o grupo, cuja estética e pesquisa vêm a dificultar a definição precisa do que é o trabalho de dança, teatro e performance. Sendo assim, um grupo localizado em um (trans)local, onde se apagam as fronteiras das artes do corpo.

a figura do coreógrafo-editor, reconsiderando a autoria dos intérpretes-criadores em dança e sua constante mutação.

O objetivo geral da pesquisa é fazer uma análise do processo criativo dos corpos “dimentianos”³ (suas histórias corporais individuais, informações culturais) e a relação com a encenação de *Batata!*, reconsiderando a figura do editor e sua relação com a autoria na dança, realizando cruzamentos de teorias com meus estranhamentos como pesquisador.

Durante o trabalho, com frequência utilizo os termos *colaborativo*, *coletivo* e *cooperativo* para designar tipos de criação. Tais termos devem ser entendidos e referenciados ao trabalho do grupo. Existem várias definições para esse tipo de trabalho nas artes cênicas. No âmbito teatral, Roberto Abreu Schettini, na sua dissertação de mestrado no PPGAC/UFBA, aponta os aspectos diferenciais desses tipos de criação:

No teatro de criação *em coletivo* (criação coletiva e criação colaborativa) o texto é composto durante o processo de criação, *pari passu* à criação do espetáculo. No entanto, a presença do dramaturgo como elemento organizador, agenciador e criador do texto é premente no processo colaborativo, enquanto que na criação coletiva, o texto dramático é resultado da construção coletiva em si, sendo sua composição apenas o registro das improvisações. (SCHETTINI, 2009, p. 94).

Esse tipo de criação não tem seu diferencial somente na questão do texto, elas interferem no cenário, no figurino, na luz, nos treinamentos e na pesquisa. Apropriando-me desses termos para as artes cênicas de criação *em coletivo*, como coloca nosso colega, a criação coletiva tem sua raiz na democratização das funções dos artistas dentro dos espetáculos, gerando uma colaboração dos sujeitos na maioria das necessidades da peça.

Na criação colaborativa, existe uma democratização, mas com colaboradores especializados agindo na peça, criando agentes focais ou pessoas responsáveis pela coordenação de cada necessidade.

O termo cooperativo foi uma apropriação minha do pensamento cooperativista, pois a construção do grupo Dimenti tem na base a cooperação do coletivo, não somente na criação mas também na logística, produção e publicidade. Esse termo tem um diferencial em relação aos outros (colaborativo e coletivo) em

³Termo criado em função do grupo que é objeto de análise.

virtude da implicância dos sujeitos no grupo como uma empresa, onde se procura o bem-estar de todos. A inclusão e discussão dos termos serão recolocadas no andamento da tese.

Como meio de amplificar minha análise, anexe o DVD do espetáculo *Batata!* (produzido e oferecido pelo grupo), onde o leitor encontrará o espetáculo completo, um vídeo do processo de criação, os *trailers* de todos os espetáculos desde *O Alienista* entre outros. A possibilidade de assistir os vídeos enriquece a leitura do texto.

Esse corpo que foi, desde o início do século XX, discutido por vários autores de trabalhos sobre as artes cênicas é o elemento-chave da nossa pesquisa. No Capítulo I, enveredarei pelos caminhos percorridos por alguns desses autores até a contemporaneidade. A escolha foi feita de maneira cronológica pretendendo apresentar um esboço simples do trajeto das teorias e das práticas cênicas. Dessa forma, busco um diálogo sobre esse corpo na cultura, ou seja, sobre as informações corpo-culturais dos intérpretes cênicos.

Aponto, ademais, os conceitos de Moderno, Pós-Moderno e Contemporâneo que desembocarão no reconhecimento de um Barroco Latino-americano dentro dos estudos pós-coloniais, visto como um espaço complexo de relações, acontecidas pela hibridação e pela mestiçagem. A hibridação pressupõe a ideia de multiplicidades, porém a mestiçagem coloca-se como um local de intercâmbio, troca e mistura.

No Capítulo II, traço um percurso de meu objeto de pesquisa: Dimenti um grupo que faz parte das artes cênicas baianas, com mais de dez anos de trabalho sistemático. Analisarei alguns aspectos dos seus trabalhos, as pesquisas, as peças interpretadas, as oficinas e aquilo que o grupo Dimenti significa para a cultura soteropolitana. Utilizo o livro *Juras de Guardanapo* que é composto por uma série de folhas avulsas sem numeração, com comentários, impressões e análises de vários artistas que apreciam o trabalho do grupo. Nesse sentido, as referências sem número de página e com a indicação: *apud* Mello; Alencar, 2006 devem entender-se com essa particularidade.

O Capítulo III está dedicado à análise corporal de cada um dos intérpretes do Dimenti, fundamentado em anotações, leituras, entrevistas e olhares, embasado no trabalho de crítica de processos exposta pela Profa. Dra. Cecília Salles para procurar a gênese desses corpos, reconhecer seus rastros e suas tendências, e

suas redes de troca de informações por meio do constante inacabamento.

O termo *Corpografias*, utilizado no título e durante o trabalho, vem da análise corporal exposta por Michel Foucault no seu livro *Vigiar e Punir*, de onde se deslocam diversos pensamentos sobre o controle do corpo. “Um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto. Uma boa caligrafia, por exemplo, supõe uma ginástica – uma rotina cujo rigoroso código abrange o corpo por inteiro”. (FOUCAULT, 2009, p. 147).

Com essa análise, abriu-se um novo olhar do corpo atual, a partir de uma caligrafia não fixa, mas com resíduos de arquiteturas efêmeras e relacionado a suas experiências culturais, sociais, econômicas e identitárias; um presente para o intérprete-criador atual. Durante essa discussão foi que comecei a perceber as escritas no corpo como *Corpografias*. O termo *Corpografias* foi e é utilizado por outros pesquisadores, mais com outros olhares e contextualizações no entendimento do corpo.

Continuando com essa análise genética, no Capítulo IV, discorro sobre o que envolve esses corpos, suas informações e sua cultura na criação cênica. O objeto de análise será o processo de montagem do espetáculo *Batata!*, cuja estréia deu-se em abril de 2008. Por sua vez, a análise da peça trouxe questões relacionadas ao novo papel do coreógrafo-diretor – que chamarei de editor – a sua responsabilidade no processo e em um novo olhar sobre a autoria, na atualidade.

Por fim, aponto a relação entre a peça de Lorca o *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín* e esta pesquisa.

Faz-se pertinente destacar que, em primeiro lugar, considero essa peça o resumo da minha vida nas artes cênicas; ela é paixão desmedida e a paixão por sua vez é o corpo. Em segundo lugar, é ainda a visão do que Dimenti significa: um grupo cênico que transcende o meramente formal; eles se constituem em uma paixão conjunta, organizada e *demente*, mas com energia e corpo para todas as adversidades do tempo e do espaço. Cada capítulo, deste trabalho, terá uma citação da peça, o que, para mim, se relaciona com as discussões inseridas.

E, finalmente, a peça de Lorca, que é corpo, corpo como texto, corpo como indivíduo, corpo como cultura, um corpo com suas variantes e cores... Um corpo de pesquisa, uma pesquisa que, como Belisa, personagem principal, tem a ignorância própria de quem começa, em contraposição à aventura de ser outra vez jovem, mas reconhecendo os potenciais acumulados através do tempo de *Perlimplín*..

Na atualidade, o que é que acontece nesse corpo? Corpo-soma (corporemente) que nós somos. Afinal... talvez, o que fique seja um punhal cravado num coração coberto por uma grande capa vermelha, um último suspiro com o peso de uma vida, um universo com vários olhares, interpretado por vários corpos, textos nos quais, às vezes, o melhor permanece nas rubricas: rubricas de Nelson, em Dimenti.

CAPÍTULO I

1 O CORPO NAS ARTES CÊNICAS

*¿Para qué quiero tu alma? -me dice-.
El alma es el patrimonio de los débiles,
de los héroes tullidos y las gentes enfermizas.
Las almas hermosas están en los bordes de la muerte,
reclinadas sobre cabelleras blanquísimas y manos macilentas.
Belisa.
¡No es tu alma lo que yo deseo!,
¡sino tu blanco y mórbido cuerpo estremecido!²*

*Belisa no "Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín,
de Federico García Lorca*



Foto: Maurício Concato

Figura 2 – Espetáculo *Batata!*

Procuro relacionar, neste capítulo, em um trajeto resumido, simples e sintetizado das pesquisas corporais dos grandes ícones das artes cênicas, quais foram suas abordagens, seus resultados e suas conclusões, percorrendo, assim, uma trajetória histórica do corpo cênico desde o século passado até a obra de Pina Bausch. Paralelamente a Bausch, as artes cênicas incluíram cada vez mais trabalhos multidiversificados e interdisciplinares, tornando possível e visível as

² “Para que quero tua alma? – diga-me. A alma é o patrimônio dos débeis, dos heróis tolhidos e dos seres enfermos. As almas formosas encontram-se à beira da morte, inclinadas sobre branquíssimas cabeleiras e macias mãos. Belisa. Não é a tua alma que desejo! E sim teu branco e mórbido corpo estremecido!” (Tradução livre).

relações e informações que os corpos contemporâneos vivenciaram, além de olhar esse corpo como desejo, vontade e instrumento potencial da expressão.

Discuto também a importância de reconhecer os processos criativos, as individualidades e a cultura dos intérpretes-criadores, a qual tem um papel primordial no desenvolvimento da encenação. Neste ponto, tal como a personagem de Lorca – Perlimplín –, meu interesse centra-se no corpo. Em um corpo cênico que atravessa o tempo, a história e a pesquisa até chegar a nossa contemporaneidade, complexa, misturada e globalizante.

Essa incessante procura do *contemporâneo* gera nas artes cênicas uma mescla de elementos (teatro, dança, performance, artes visuais, música, etc.), cujo resultado é um bombardeio – gerado por esses mesmos elementos e por informações outras – que permite sua utilização pelo artista cênico, para si mesmo, na criação atual. É assim com os corpos do Dimenti, que refazem seu atuar nos palcos partindo da história, gerando história na contemporaneidade atual, corpos com histórias dos intérpretes-criadores no Espetáculo Batata! (Figura 2).

1.1 QUESTÕES DO CORPO NAS ARTES CÊNICAS

François Delsarte, estudioso francês que viveu entre os anos de 1811 e 1871, é um dos personagens que oferecem uma descrição detalhada na história do corpo nas artes cênicas. Ele iniciou suas pesquisas como ator. Era um observador minucioso e, por meio dessa afinada observação, conseguiu realizar uma análise detalhada de si mesmo e de outras pessoas nas mais diversas situações. Estabeleceu uma lista de gestos que, segundo ele, correspondem a estados emocionais precisos.

Seu trabalho é bastante complexo, já que relaciona o gesto corporal com um estado emocional, sendo o gesto uma representação física orgânica da emoção humana, sem chegar a trabalhar ou enfatizar os estereótipos corporais.

Azevedo (2004) destaca dois princípios fundamentais, estudados por Delsarte: o Princípio da correspondência e o Princípio da trindade, dos quais discorro, brevemente, a seguir:

- a) Princípio da correspondência: para cada função espiritual corresponde uma

função corporal e a cada função corporal corresponde uma função espiritual; o gesto vincula-se à respiração e desenvolve-se graças aos músculos, tendo como apoio os sentimentos, as emoções e as ideias.

b) Princípio da trindade: essa divisão, sempre em três partes, refere-se ao estudo bastante minucioso de cada uma das partes do corpo e de sua conexão com a expressividade do todo, dentro do princípio da lei de trindade. A seguir, um exemplo de atitudes manifestas por meio dos ombros:

- ombros para frente: caídos, significam abatimento; em sua elevação normal, reflexão; erguidos, indicam súplica;
- ombros normais: caídos, denotam abandono; em sua elevação normal, estado normal; erguidos, comunicam exaltação;
- ombros para trás: caídos, indicam estupidez; em sua elevação normal, orgulho; quando erguidos, desespero.

Ainda segundo Azevedo (2004), Delsarte distingue, também, três formas básicas de movimento:

1. Oposição: duas partes do corpo movem-se ao mesmo tempo em direções opostas. Um gesto assim permite que a expressividade alcance um grau bastante grande. Por exemplo: uma parte avança em direção frontal, enquanto outra parte recua. O corpo participa inteiramente quando há oposição de movimentos, pois cria uma tensão de energias;
2. Paralelismo: duas partes do corpo movem-se, ao mesmo tempo, na mesma direção. Para Delsarte, o fato indica franqueza; são movimentos simétricos, como aqueles da súplica e da oferenda;
3. Sucessão: movimentos que acontecem no corpo todo, percorrendo-o músculo a músculo, articulação por articulação. Segundo Delsarte, algumas sucessões nascem na periferia para, então, atingir o centro do corpo. Porém, o inverso também ocorre; o movimento tem início no tronco e daí irradia-se para os membros (essas sucessões são, realmente, as mais fortes). Esse impulso original, desenvolvido e criado no torso, segue pelos ombros, braços, mãos e dedos, sempre em ondas.

Ainda segundo Azevedo (2004), Delsarte oferece uma ampla descrição dos gestos. Esse estudo tornou-se um dos pilares dos estudos do corpo, no Ocidente.

Atualmente, nas artes cênicas encontram-se muitos desses princípios e formas do movimento, em estudos corporais e em diversas técnicas, tanto no gesto, no movimento e nas encenações. Esse impulso original é o princípio que está presente em exercícios usados no mundo inteiro, tais como quedas com torções, giros e ondulações, uso de alternância voluntária de tensão e de extensão, fluxo e refluxo de energia, etc.

Além disso, Delsarte foi um dos iniciadores nos movimentos expressionistas e nas danças europeias, elaborando um novo significado e trabalho focalizado no centro do corpo, oferecendo mobilidade ao tronco, expressão às extremidades e sentido orgânico aos gestos cotidianos.

Para Delsarte, o corpo todo é mobilizado para a expressão, principalmente o torso, que todos os dançarinos modernos de todas as tendências consideram a fonte e o motor do gesto. A expressão é obtida pela contração e pelo relaxamento dos músculos: *tension-release* serão palavras-chave do método de Martha Graham. A extensão do corpo está ligada ao sentimento de auto-realização; o sentimento de anulação se traduz por um dobrar do corpo; estas posições reforçam os sentimentos que traduzem. Todos os sentimentos têm sua própria tradução corporal. O gesto os reforça e, por sua vez, eles reforçam o gesto. (BOURCIER, 2001, p. 245).

Considerando os aportes de Delsarte para as artes cênicas, não se pode negar que esses princípios, formas e análise do movimento são constantemente usados em nossa contemporaneidade e que são ferramentas dos treinamentos e processos criativos dos grupos atuais.

No âmbito do teatro, do início do século XX, o pesquisador e mestre russo Constantin Stanislavski (1863-938), preocupado com uma atuação mais natural e orgânica, também se concentrou no trabalho de corpo de seus discípulos. Ele acreditava que a ação é o elemento fundamental na cena e que essa ação está localizada no corpo do intérprete, já que o treinamento do aparelho físico sempre foi um dos objetivos de suas explorações, determinando, portanto, que, na hora da interpretação, o corpo cotidiano não pode deixar-se ver – o ator deve ter controle de seus músculos e de sua postura – para ele:

Músculos flácidos, postura má, peito encurvado são coisas que vemos cotidianamente à nossa volta. Demonstram insuficiência de treino e inépcia no uso desse aparato físico [...] Quando pisamos o

palco, muitas deficiências físicas menores chamam logo a atenção. Ali o ator [...] O ator deve mover-se com uma facilidade que aumente a impressão criada em vez de distrair o público dessa impressão. Para fazê-lo, precisará de um corpo saudável, em bom funcionamento, dotado de um controle extraordinário [...] Sem exercício todos os músculos definham e reavivando suas funções, revigorando-os, chegamos a fazer novos movimentos, a experimentar novas sensações, a criar possibilidades sutis de ação e expressão. (STANISLAVSKI, 2001, p. 71).

Nesta tarefa diária de rotinas corporais, um dos eixos do trabalho é o relaxamento da tensão muscular e o cuidado com a postura; Consoante com Azevedo, em sua obra *O papel do corpo no corpo do ator*:

O corpo sente-se livre para submeter-se às ordens do artista. Seus alunos cuidam do relaxamento da musculatura e das articulações por meio da ginástica sueca. A dança clássica é utilizada para a melhoria de postura [...] São praticados exercícios baseados na rítmica, com o objetivo de atingir a organicidade expressiva e o equilíbrio da energia e da forma em gestos e passes. (AZEVEDO, 2004, p. 8).

Para Stanislavski e muitos diretores, o trabalho de formação de um ator é diário e deve ampliar-se para a vida cotidiana, não se restringindo apenas ao palco, pois o teatro é uma arte que envolve toda a vida dos intérpretes. Esse mestre observou que, durante o estado criador, a liberdade do ator manifesta-se pela ausência de tensão muscular.

O relaxamento dos músculos deverá tornar-se coisa normal. Esse hábito deve ser desenvolvido diariamente, constantemente, sistematicamente, tanto em nossos exercícios na escola como em casa. (STANISLAVSKI, 2001, p. 135).

Este fato pode nos levar a conversas sobre arte/vida, deixando visível um possível rastro de um olhar diferenciado na transmutação do corpo nas artes cênicas, por meio do estudo desse corpo e de sua relação no espaço e na cena. No trabalho de Stanislavski, sugere-se uma série de exercícios baseados na respiração e no controle do peso corporal para relaxar os músculos do artista, o que pode ser interpretado como um controle muscular contínuo.

Assim como a consciência muscular, significa poder expressar com as ações físicas os estados internos dos intérpretes, ou seja: “tornar a nossa aparelhagem física mais móvel, flexível, expressiva e até mais sensível” (STANISLAVSKI *apud*

AZEVEDO, 2004, p. 11).

Lembremos que o trabalho corporal cênico no ocidente era reconhecido na *Comedia dell'Arte*, porém, depois disso, muito do teatro ocidental foi dominado por poses, posturas e estereótipos. Foi Stanislavski quem quis mergulhar no mundo das emoções, da psique dos personagens, trabalhando as ações físicas e aprofundando-se na essência deles:

Deixemos que o corpo entre em ação, quando já não for possível contê-lo, quando ele sentir a profunda essência interior das emoções experimentadas, dos objetivos interiores por ele despertados. Então, voluntariamente, surgirá um anseio natural, instintivo, de executar as aspirações da vontade criadora, sob a forma da ação física. (STANISLAVSKI, 1995, p. 115).

Estando o corpo treinado e sensível, pode-se criar uma partitura, uma partitura física, e reproduzi-la. Segundo o mestre, cria-se o natural – esta metodologia estabelece como ponto de criação a partitura das ações físicas. Repetindo essas sequências, os objetivos tornam-se um hábito e, então, o hábito cria uma segunda natureza, que é uma realidade paralela.

E como mais do que uma memória emocional, o diretor russo percebe que o ator carrega uma memória corporal, e chama a atenção para a importância deste encontrar uma correspondência material, corpórea, para os seus aspectos 'interiores', seus sentimentos e emoções. (MEYER, 2001, p. 32). (Grifo do autor).

Poderíamos considerar o mestre russo como o reiniciador de uma consciência corporal no teatro e que foi, justamente, na época de suas pesquisas que surgiram vários artistas cênicos que apoiaram e dividiram seus conhecimentos. Isso deu um novo impulso a novas pesquisas, novas criações e na busca por metodologias que levassem as artes cênicas ao natural, ao interno, ou seja, a sua essência mais pura, o corpo.

Ainda por essa mesma época, ressalta-se, também, a contribuição do músico Émile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950). Ele viveu na Suíça e foi o criador da Ginástica Rítmica ou Eurritmia; preocupado com a educação corporal dos músicos, elaborou uma série de exercícios para apreender e ressignificar a música através do corpo.

A Eurritmia estuda a tensão e o relaxamento (suas funções do movimento) e nota que o grau correto de energia presente nos músculos, torna o gesto mais

significante, além de suprimir os *movimentos parasitas* que, constantemente, aparecem na movimentação. Os *movimentos parasitas* são movimentos não necessários, que surgem quando não se tem um verdadeiro controle do movimento. Com o estudo da euritmia seria possível eliminar esses movimentos não necessários que *sujam* o movimento real, além de proporcionar economia de energia muscular para o intérprete.

Dalcroze acreditava, segundo Azevedo (2004), que o gesto, em si, nada representa, sendo seu principal objetivo captar sentimentos e emoções humanas por meio de sequências precisas, em nível da forma, e corretas no sentido do ritmo. É a partir desse princípio que se desenvolve todo o seu trabalho por meio do estudo do gesto-ritmo, criando, assim, a matéria-prima para a análise do corpo e de suas significâncias.

Para os alunos de Dalcroze (*apud* Azevedo, 2004), o ritmo que comanda os gestos do dançarino constitui a matéria-prima da dança. Ele acredita que, por meio do corpo, esse método pretende atingir a alma, evitando todo e qualquer maneirismo, buscando a simplicidade e a correção postural.

Fazem parte de seus princípios:

1. Domínio corporal – despertar do sentido muscular e da noção de equilíbrio;
2. Trabalho muscular em busca de harmonia corporal. Segurança no movimento;
3. Apreensão de um número de gestos, um vocabulário plástico correspondente a valores sonoros determinados;
4. Vocabulário plástico que se enriquece com uma série de atitudes e gestos convencionais que representam fórmulas rítmicas completas;
5. Sentido do espaço.

Segundo Azevedo (2004), durante o processo de criação, de início não é deixado qualquer espaço para a expressão de sentimento: antes, pretende-se que, para fazer uso da expressão própria, o aluno adquira o domínio técnico necessário.

Ao dar significado a essa emoção que mobiliza o gesto, os movimentos extras, ou seja, os movimentos parasitas, são cortados, já que o processo mental-muscular tem uma conexão treinada a partir da metodologia da escola deixada por Dalcroze. Depreende-se que essa construção do sentido muscular, denominada por

ele de “sexto sentido” (hoje conhecida como *propiocepção*), é consequência, por sua vez, das relações entre a dinâmica dos movimentos e a situação do corpo no espaço (BONFITTO, 2006).

Esse sentido muscular pode ser definido como um dos princípios fundamentais da euritmia, de Dalcroze, que não se desvincula do gesto orgânico, da economia de energia muscular, do treinamento rítmico e de suas relações com o entorno.

Esses princípios desenvolvidos pelos alunos de Dalcroze, de analisar o movimento em função do senso rítmico, estão impressos, re-elaborados e desenvolvidos com maior ênfase por Ted Shawn³ e Ruth Sant-Denis dentro de sua escola, *Denishawn School*, fundada em 1914 em Los Angeles, nos Estados Unidos.

A *Denishawn School* baseia seus estudos na tensão-relaxamento e contração-descontração. A escola vai mais longe em sua análise e observa que a economia de forças musculares não afeta o processo mental, mas suprime os movimentos parasitas e torna o gesto mais eficaz e significativo (BOURCIER, 2001).

Essa escola foi uma das forjadoras desses princípios da dança nos Estados Unidos, sendo seus alunos e pioneiros de renome da dança moderna como Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman.

Uma personagem que surge para dar um novo ar de liberdade a esse corpo é Isadora Duncan (1878-1927) que, em sua curta e trágica vida, deixa-nos, além dos conhecimentos técnicos, uma experiência filosófica do corpo. Nascida nos Estados Unidos, Duncan viajou para a Europa em busca de um sonho: a dança, porém, não uma dança qualquer, mas sim a dança livre, expressiva e em harmonia com a natureza, com o cosmos e conosco mesmos.

Com Isadora, de fato, tem início uma nova era. Impõe-se a dança livre das formas preestabelecidas, livre de configurações criadas artificialmente, Isadora dança a natureza em seu fluxo, e procura inspiração na tradição helênica, recuperando a organicidade do movimento relacionado com os estados interiores. (AZEVEDO, 2004, p. 62).

Mostrou-se, desde a mais tenra idade, inconformada com a rigidez das regras acadêmicas e procurou, corajosamente, um caminho para expressar sua arte,

³ Ted Shawn (1891-1972) e Ruth Sant-Denis (1877-1968), estudiosos da escola de Dalcroze, bailarinos, coreógrafos e professores. Fundadores da primeira escola de dança moderna nos Estados Unidos (*Denishawn School*, 1914) e companhia (1915).

através dos movimentos naturais e instintivos do corpo e do senso nato de expressão. “Pés nus, vestida apenas com uma túnica drapeada, teve a Grécia antiga como fonte principal de inspiração” (CAMINADA, 1999, p. 161). Segundo Bourcier,

Esse ímpeto de procurar a liberdade, a naturalidade e a verdade interna, levaram Isadora a parecer a técnica sem interesse: fazer gestos, andar, correr, saltar, mover seus braços naturalmente belos, reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do homem, perdidos há anos, ‘escutar as pulsações da terra’, obedecer à ‘lei de gravidade, feita de atrações e repulsas, de atrações e resistências’, conseqüentemente, encontrar uma ligação lógica, onde o movimento não pára, mas se transforma em outro, respirar naturalmente, eis seu método. (BOURCIER, 2001, p. 248).

Essa aparente técnica sem interesse, focalizada em sair da sala de dança, para levar o corpo a experiências sensoriais nos mais diversos locais naturais, virou um método, em que para dançar era preciso ligar o *motor* da alma. É dele que irradia a luz que faz vibrar e mover cada parte do corpo, com maior ou menor intensidade.

Em seu trabalho corporal analisou a expansão do movimento a partir do plexo solar, ela experimentou com sucesso uma seqüência de ações em que cada movimento gerava outro, reconheceu o uso da força da gravidade, pois acreditava que o ensino da escultura e da dança poderia caminhar passo a passo, insistindo que nada no corpo deveria desenvolver fisicalidade na dança, já que dança e ginástica vão juntas. (TERRY, 1971, p. 43-44).

A fisicalidade na dança é para mim, uma interpretação das experiências sensoriais com movimentos pré-estabelecidos, variações ginásticas e repetições que iniciam a procura pela liberdade na técnica, mas sempre com um treino acompanhando o corpo.

As danças e a vida de Isadora estiveram marcadas por vários matizes. Seus estudos com outros artistas provenientes do teatro, da literatura, da música e das artes plásticas marcaram sua pesquisa, dando um aporte importante aos movimentos de dança moderna daquele momento. Segundo Mazo (1997, p. 42), Duncan contribuiu com os princípios da dança moderna, em que o movimento é motivado pela emoção e deve ser expresso com o instrumento todo – o corpo humano.

Esse corpo como instrumento foi o objeto de estudo de Rudolf Von Laban (1879 -1958), artista da dança e teórico húngaro que estudou o movimento de várias

formas, por meio da teoria, da notação e das danças corais. Para Laban, todos os movimentos humanos estão indissoluvelmente ligados a um esforço. Esse esforço, na realidade, é o seu ponto de origem e aspecto interior (LABAN, 1978). Laban apresentou um método de análise de ações corporais simples para que o aluno desenvolvesse sua capacidade de observação e realizasse as mais diversas ações. Estudou, entre outras coisas, a direção e os planos dos gestos, sua extensão e caminho no espaço, a energia muscular usada na resistência ao peso e à acentuação do movimento, emprego do tempo e da fluência. A observação, a análise e o treino das ações humanas são promovidos por meio de exercícios progressivos, cabendo-lhes desenvolver o pensamento-movimento para que o ator ou o dançarino consigam, por sua ação consciente, que os personagens e seus valores muitas vezes conflitantes, transpareçam.

O intérprete deve conhecer esses esforços, mas, além disso, deve poder alterá-los, conscientemente, e mudar suas qualidades pela alteração em um dos componentes do movimento: peso, espaço, tempo e fluência. Esses elementos, por sua vez, aliam-se a uma atitude interior consciente ou inconsciente. “A riqueza e a diversidade dos esforços humanos são a própria fonte de sua dramaticidade, a qual pode ser fortalecida através de um treinamento sistemático e objetivo” (AZEVEDO, 2004, p. 65). Laban assevera que

O artista de palco tem que exibir movimentos que caracterizem a conduta e o crescimento de uma personalidade humana, numa variedade de situações em mudança [...] tem ainda que treinar e controlar seus hábitos de movimentação pessoal, procurando atingir na mesma medida, um domínio geral de seu corpo e das cordas vocais. (LABAN, 1978, p.143-144).

A pesquisa de Laban trata do domínio do corpo. A partir das danças corais, a notação de dança ou *Labanotation* e estudos gerais do movimento, o controle dos hábitos e desenvolvimento de seus estudos são utilizados nas artes cênicas pela inserção das diversas técnicas, de estilos e pesquisas atuais.

Os estudos cinéticos de Laban abrem-se para uma teoria geral do movimento – a da dança moderna: seus movimentos centrífugos e centrípetos, seu movimento contínuo em forma de 8, a noção de dinamismo captada pela tomada de consciência do peso que são uma formulação metódica dos princípios utilizados por Doris Humphrey e Martha Graham (BOURCIER, 2001).

O movimento e a economia de energia muscular foi objeto de pesquisa, também, por meio do teatro, pois um dos discípulos de Stanislavski – Vsevolod Meierhold (1894 -1940) – pretendeu separar-se das ideias de seu mestre e, depois de algum tempo, enveredou suas pesquisas por outros caminhos, dando maior ênfase na expressão e economia da energia muscular. Nesse sentido, Azevedo afirma que

O *Studio Meierhold* contava, nos anos de 1916 a 1917, com algumas matérias como dança, música, atletismo ligeiro, esgrima. Recomendava-se a prática do tênis, do lançamento de disco e do velejar; trabalhava-se com a *Commedia dell'Arte*, a convenção consciente do drama hindu e métodos utilizados no teatro ocidental. (AZEVEDO, 2004, p. 15).

Dentro dos processos de exploração, era muito importante o desempenho do trabalho corporal. Para Meierhold, o treino era a chave que possibilitava conhecer esse corpo e distinguir os estímulos precisos, no momento necessário. Considerou, então, que o intérprete deveria saber dançar, cantar e representar, apoiando sua técnica em um exercício plenamente consciente, num domínio total do corpo, na movimentação racional e em um agudo sentido rítmico.

A base do intenso treino corporal reside no princípio de que um movimento exato e correto faz ecoar, automaticamente, o sentimento correspondente a ele; sentimento que surge também, claramente, manifesto. O ator precisa praticar esportes e treinar intensivamente o corpo, capacitando-o a reagir aos estímulos mais imprevistos com inteireza e precisão, sem intervalo de tempo para qualquer tipo de reflexão.

Para que tal domínio técnico pudesse ser alcançado por seus atores, Meierhold desenvolveu o método da Biomecânica, como um sistema de jogo, um guia seguro para o desenvolvimento do intérprete:

O termo 'Biomecânica' nasce somente em 1922. Entre os componentes necessários para o entendimento de sua adoção por parte de Meierhold estão a reflexologia de Pavlov, Brechtereve e William James. O objetivo de tal princípio consistia em levar o ator, dessa forma, a aprender a controlar os próprios meios expressivos independentemente das condições do momento. (BONFITTO, 2006, p. 44). (Grifos do autor).

Meierhold acreditava que para responder aos reflexos de toda a natureza

corporal, o ator devia ser preparado e, assim, responder aos reflexos, reproduzindo com auxílio do movimento e da palavra uma situação proposta do exterior, sem jamais se esquecer de estar representando, conscientemente, o que pretendia atingir.

É preciso conhecer bastante o próprio corpo para saber, exatamente, a quantidade de ar e energia necessários, ao assumir tal postura. O corpo do ator, afinado para agir e reagir ininterruptamente aos variados estímulos, ocupa o espaço do palco e age sobre o espectador, contando com uma arte desenvolvida por meio do treino físico e rigoroso.

Meierhold manifestou a importância de um outro elemento: O 'desenho dos movimentos', pois 'os gestos, as atitudes, os olhares e os silêncios', estabelecem a verdade das relações humanas – as palavras não dizem tudo. (BONFITTO, 2006, p. 41). (Grifos do autor).

Na procura por uma linguagem própria, passando pela escola Denishawn e logo se aprofundando nos estudos de Delsarte, a mestra Martha Graham (1894-1991), de nacionalidade norte-americana, elaborou sua pesquisa e sua técnica inspirando-se nas zonas sombrias do homem a fim de trazê-las à tona, por meio do gesto. Sua pesquisa de movimento visava a revelar algumas emoções e impulsos fundamentais do ser humano. Ela afirma que todo movimento é ocorrência visível de pulsões: é preciso, com urgência, que todo impulso seja forma, gesto e deslocamento em cena. Mudanças bruscas na direção imposta ao gesto, paradas repentinas, desequilíbrios e quedas com rápida recuperação fazem parte de sua arte. O torso é a origem do movimento em seu constante pulsar, inspiração e expiração, contração e relaxamento (AZEVEDO, 2004).

Nesse sentido, faz-se interessante observar as palavras de Bourcier sobre o tema:

Graham coloca o gesto fundamental ao nível do torso. De fato, viver é respirar, dilatar as costelas e depois comprimi-las. Toda sua dança provém do duplo princípio da maré vital: *tension-realese* – as palavras-chave de Graham – contrair os músculos, soltar a energia muscular. Se o torso é o epicentro do movimento, este estende-se a todo o tronco e de forma bem visível no abdômen. (BOURCIER, 2001, p. 279).

Na sua filosofia, “adquirir a técnica da dança tem apenas um fim: treinar o

corpo para responder a qualquer exigência do espírito que tenha a visão do que quer dizer” (AZEVEDO, 2004, p. 74). Uma vez que ela tinha certeza das propriedades arquitetônicas de seu corpo, ela testava as funções desse corpo e aquilo que esse corpo podia fazer em sua própria estrutura. Graus de expansão e contração, gerados pela energia corporal, foram testados (TERRY, 1971).

O ponto de partida para essa nova técnica é a respiração, em seu fluxo e refluxo. A partir do movimento respiratório pode-se perceber o centro motor do movimento. É no tronco que tudo tem início. Seu segundo princípio técnico é o de intensificar tanto os movimentos de contração como de extensão; o terceiro princípio é o da busca da relação com a terra, entrega e luta com a força da gravidade. O quarto princípio é a totalidade e a ascese é o quinto princípio de sua técnica. Para ela, Dança e Teatro são uma só coisa. (AZEVEDO, 2004, p. 75).

O treinamento, para Graham, é duplo, tomando em conta que trabalha a parte corporal/física e corporal/espiritual, reconhecida como a expressão da alma a través da técnica. Vem do estudo e do exercício da técnica, que é a escola na qual se trabalha o fortalecimento da estrutura muscular do corpo. “O corpo é moldado, disciplinado, honrado e, com o tempo, adquire confiança. O movimento torna-se limpo, preciso, eloquente, verdadeiro. O movimento nunca mente (CAMINADA, 1999, p. 224).

Técnica e treinamento não significam jamais um substituto do talento, pois, para esse milagre completo de equilíbrio com a genialidade precisa haver mais plasticidade e tensão, além de liberdade e disciplina, equilibrando-se entre si. “Isso se pode exercitar através da memória muscular do corpo. Treinamento e técnica são significados de força, liberdade e espontaneidade” (COHEN, 1974, p. 136).

Para entender a dança pelo que ela é, faz-se necessário conhecer de onde ela vem e para onde ela vai. Ela vem das profundezas da natureza interior do homem, da inconsciência, de onde reside a memória. Como tal, de onde mora o dançarino. “Ela vai dentro do homem experimentado e do espectador, trazendo lembranças semelhantes” (PALMER, 1981, p. 73).

Essas profundidades da natureza interior do homem foram seu interesse, sempre reconhecendo a importância de trazer lembranças ou identificações com os espectadores, uma identificação das entranhas do indivíduo, desde seus próprios órgãos; como foi grande parte do estudo do artista francês Antonin Artaud (1896-1948). Ele acreditava que o trabalho do ator estava focado num aspecto tão

natural quanto muitas vezes esquecido, quando se trabalha na cena: a respiração.

Artaud relacionava a respiração a todos os saltos da emoção humana, pois, para cada momento há uma respiração adequada que, ao sustentar o corpo do ator, sustenta também a emoção necessária. A questão da respiração é, de fato, primordial: “ela é inversamente proporcional à importância da representação exterior” (ARANTES, 1988, p. 49). O ator produz seu próprio corpo, inventando-o a partir da respiração. Isso significa que ele faz passar os sentimentos pelo espaço do corpo, não como um lugar neutro, mas como materialidade viva e concreta onde ações e paixões reencontram as forças que as originaram.

É com a respiração que o corpo relaxa os músculos e reage mais rápido aos estímulos. Artaud acreditava que essa respiração, em diferentes posturas, poderia modificar estados internos e, assim, dar um domínio da expressão maior. Do mesmo modo, por meio da mudança na tensão muscular ou de determinadas posturas, pode o corpo atingir estados de maior densidade interior, pois esse domínio orgânico resulta em uma expressão plena.

Artaud dá um valor a essa expressão que parte do interno, da materialização física dos sentimentos, ao dizer que “é preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é como um verdadeiro atleta físico. [...] O ator é como um atleta do coração” (ARTAUD, 1999, p. 151).

Sendo o ator um atleta do coração e apaixonando-se pela ideia de sentir que em sua atuação interage todo o corpo desde os órgãos, tem-se a respiração como base e unidade, que oferece potencial à interpretação.

Essa base orgânica das emoções deveria ser cultivada pelo ator, conhecendo-as em seu *habitat* natural, o corpo. Assim como as paixões encontram-se localizadas no concreto de nossos músculos e entranhas, também o palco torna-se o lugar a ser ocupado intensamente por uma linguagem concreta. (AZEVEDO, 2004, p. 22).

Para o pesquisador francês, os músculos e as entranhas do homem intensificam o trabalho de um corpo expressivo e intenso no palco. Assim, ele descobriu que todo o jogo do ator realiza-se em três níveis: o organismo físico, o organismo afetivo e, via de produção de um pelo outro, a respiração.

Dentre os pesquisadores desse organismo físico apaixonados pelo movimento, aparece o ex-aluno e ex-dançarino de Martha Graham, Merce

Cunningham (1919-2009), que optou por fugir dos padrões da dança moderna e criar sua própria dança. Ele procurou a origem do movimento e não se preocupou em contar histórias, pois ele acreditava no valor do movimento por si mesmo. Para Cunningham, a dança começa pelos movimentos do corpo do bailarino e não se baseia em emoções do intérprete ou do coreógrafo: o movimento, em si, é a matéria-prima da dança. Tudo pode servir à arte do movimento: dança clássica, dança moderna, gestos cotidianos (AZEVEDO, 2004). Para ele, a dança torna-se, aparentemente, um movimento natural, sem finalidade específica e o menos estilizada possível (BOURCIER, 2001).

Desde muito cedo em sua trajetória, Cunningham começou a ter um conhecimento da natureza de seu próprio corpo e ao mesmo tempo coloca-se em contato com o natural. Ele confessa que observou o movimento com muita atenção. Aviões, pássaros, animais no zoológico, papéis voando com o vento, pessoas na rua, seus próprios dançarinos em repouso, não para imitar-lhes, mas para descobrir ritmos inesperados e gestos. (JOWITT, 1988, p. 282).

Um elemento importante em suas pesquisas são os jogos do acaso,⁵ e sua função é a total ausência de encadeamento lógico, enredo ou emoção. Esse acaso, muitas vezes, foi utilizado para sortear os dançarinos em cenas antes do espetáculo, também na ordem das cenas durante o espetáculo, esclarecendo que cada um de seus intérpretes conhecia a totalidade das variações e das sequências. Seus bailarinos acabam por desenvolver uma grande concentração no próprio trabalho e em seu ritmo interior, posto que algumas vezes execute exercícios e coreografias no mais absoluto silêncio.

Merce Cunningham buscou (re)encontrar esse corpo, construindo um novo pensamento e uma nova organização de dança. Assumiu-o em sua nova condição de existente, resultado das propriedades evolutivas. O corpo, de certa forma esquecido, já não era mais o mesmo, era outro, pois sempre será outro, está em constante modificação, em todas as esferas: fisiológica, cognitiva, psicológica, social e cultural. (SANTANA, 2002, p. 57).

Cunningham é conhecido como o precursor da dança pós-moderna nos Estados Unidos, re-elaborando e ressignificando o corpo. Além disso, foi um dos

⁵ Um exemplo de jogos do acaso é o I Ching (2400 aC.). O termo I Ching significa Livro das Mutações. O texto foi aumentado durante a dinastia Chou e posteriormente pelos comentaristas da escola de Confúcio. Acredita-se que descreva a situação presente de quem o consulta e prediga o modo em que se resolverá no futuro e se adota ante ela a posição correta. É um livro adivinhatório e também moral, sendo por sua estrutura e simbologia, filosófico e cosmológico.

primeiros coreógrafos a introduzir tecnologia em cena (*Life Forms*, conhecido atualmente *Dance Forms*) – sempre em função do movimento.

Outro apaixonado pelo movimento foi o dançarino e coreógrafo belga Maurice Béjart (1927-2007), criador de várias peças coreográficas que viraram clássicos na dança mundial, como a famosa encenação da *Sagração da Primavera* (1959). Passou por muitos processos difíceis, como ele mesmo afirma:

Antes eu dançava, criei muito sobre meu próprio corpo. Eu, eu, diante do espelho. Um dia enchi o saco. Me sentia fechado. Espremi meu corpo, tirei dele todo o sumo possível. E foi muito: não tenho físico de bailarino clássico, não sou o intérprete perfeito para esse gênero de coisa. Então, fui obrigado a inventar um estilo, algo que conviesse com meu corpo. Melhor, foi meu corpo quem inventou um novo estilo. Nas primeiras coreografias havia eu e alguns bailarinos, não tão bons – mas tanto melhor assim, mil vezes melhor! (BÉJART, 1981, p. 49).

Essa pesquisa de aceitação de seu corpo e de suas possibilidades levou o mestre a criar obras sem comparação, como *O Bolero de Ravel*, onde o interesse na interpretação acompanha a liberdade e sofisticação de seu estilo de dança.

Para ele, o intérprete, assim como faz o ator, há de mergulhar de corpo e alma na obra a ser dançada, transportando-se para esse contexto por inteiro, desvendando-o na imaginação e por todos os meios possíveis. As emoções humanas têm um papel muito importante no trabalho de Béjart, como afirma Azevedo:

Esses intérpretes exercitam-se na barra, como todo bailarino clássico, mas o coreógrafo não se deixa aprisionar por qualquer estilo embora seu ponto de partida seja sempre a dança clássica (seus exercícios, sua rigorosa disciplina). Fazem parte de suas exigências técnicas: (além do clássico), a flexibilidade do tronco, braços e mãos (vinda da dança hindu), o Nô, o Jazz, o Twist e o Sapateado (a dança espanhola). Não há, em suas criações, nenhum tipo de preconceito quanto aos recursos utilizados. (AZEVEDO, 2004, p. 81-82).

É nessa mistura de técnicas, estilos e na capacidade de seus intérpretes de serem plurais que faz muito sucesso em suas representações, como assegura Bourcier (2001). O sincretismo – como amálgama de concepções heterogêneas – também marca a elaboração de sua técnica. Como os modernos, faz com que o gesto coreográfico parta do ato fundamental da respiração e esta função corporal

corresponde, para ele, a uma necessidade de aspirar o desconhecido divino. Nesta dinâmica física e espiritual, também intelectual, encontra o ritmo e um sotaque corporal particular. Além disso, mantém sequências completas de técnicas acadêmicas, na qual reconhece um valor poético intrínseco, contanto que volte à pureza de sua origem clássica.

Os trabalhos e pesquisas de Bédart vieram a influenciar grandes companhias do mundo todo. O coreógrafo Nacho Duato, diretor da Companhia Nacional de Espanha, foi muito próximo a ele, e esse sincretismo reflete-se em seus trabalhos, assim como o trabalho de outros artistas contemporâneos.

À procura de um sincretismo, muitos investigadores contemporâneos buscaram novos significados em atos rituais antigos, como é o caso do pesquisador polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), que trouxe um conceito ancestral do teatro, que é o ritual. Para ele, o teatro é um ritual e, como tal, uma consagração do sagrado.

Um dos interesses de Grotowski é a pesquisa corporal com treinamentos rigorosos, estabelecendo uma conexão consciente entre o corpo, o espaço, os objetos e os companheiros de trabalho. Os exercícios não aspiram ser a mera execução de proezas, mas servem para eliminar resistências e bloqueios emocionais. O virtuosismo corporal não é o objetivo, mas apenas a maneira encontrada de levar à transparência corporal.

O ator deve descobrir as resistências e obstáculos que o prendem na sua forma criativa. Assim, os exercícios adquirem a possibilidade de sobrepujar os impedimentos pessoais [...] através de uma adaptação pessoal dos exercícios, deve-se encontrar solução para a eliminação desses obstáculos, que variam de ator para ator. (GROTOWSKI, 1970, p. 85).

Essa transparência corporal, entendida como a constante liberação de obstáculos nos processos criativos dá ao intérprete a possibilidade de criar sempre nos limites das fronteiras e das suas possibilidades.

A partir do desempenho das rotinas corporais, procurava-se o desenvolvimento de uma anatomia especial para o ator que deve ser desenvolvida. Há áreas no corpo do ator que são fontes de energia e especialmente três delas devem ser trabalhadas: a região lombar, o abdome e a área em torno do plexo solar. Para isso, seus atores trabalhavam com posições do *Hatha-Yoga*, onde se pesquisa

a respiração, o ritmo cardíaco, a relação entre posições e movimentos, etc. Seqüências de saltos e cambalhotas, aliados ou não a quedas, são também desenvolvidas.

A respiração não é trabalhada diretamente. Para que o corpo do ator adquira a possibilidade de transparência é preciso que se exercite metodicamente, a fim de, aos poucos, ir rompendo resistências psicomusculares e resistências psíquicas. A fim de vencer as resistências psicomusculares, utilizam-se os exercícios plásticos, a Yoga (controle, canalização e motivação da energia) e a acrobacia (mobilização, atenção, poder de decisão e coragem). Desde os primeiros exercícios, como os anteriormente citados, faz-se necessário que o intérprete aprenda a criar signos corporais, pois é fundamental que comece, rapidamente, a falar com o corpo todo.

Sendo trabalhado o corpo e essa anatomia, Grotowski acha que o corpo deve adaptar-se a cada movimento, por menor que seja. Todo mundo deve seguir seu próprio caminho. Nenhum exercício estereotipado deve ser imposto. “Se pegamos uma pedra de gelo no chão, todo o corpo deve reagir a este movimento e ao frio. Não só as pontas dos dedos, nem somente a mão, mas todo o corpo deve revelar a frieza deste pequeno pedaço de gelo” (GROTOWSKI, 1970, p.147). Assim como cada corpo é diferente em seu caminho para o desenvolvimento de habilidades, assim também é o trabalho do movimento, o qual tem uma percepção e propagação individual, como Grotowski mesmo assegura:

Os elementos dos exercícios são os mesmos para todos, mas cada um deve executá-los de acordo com a sua própria personalidade. Um observador atento verá facilmente as diferenças, de acordo com as personalidades individuais. (GROTOWSKI, 1970, p. 166).

Os limites e o seu rompimento são uma constante em seu trabalho. Uma amostra disso é que seus exercícios procuravam o esgotamento físico, já que ele parece ajudar o ator a quebrar as resistências da mente, levando-o a representar com mais autenticidade. Quase todos os trabalhos físicos eram realizados em silêncio, pois para a busca do ritmo interno individual de cada um, treinar em silêncio era fundamental. O corpo deve ser o centro das reações. Devemos aprender a reagir a todas as coisas com nosso corpo, até mesmo a uma conversa do dia-a-dia. Devemos gradualmente banir todas as formalidades físicas do nosso comportamento (GROTOWSKI, 1970, p. 138).

Os laboratórios de Grotowski e seu conhecimento chegaram a revolucionar o teatro e, sobretudo, a visão do corpo, o treinamento e a individualidade expressiva dos intérpretes e, tomando sua última frase: “Esse não é um processo fácil, pelo contrário é longo, cansativo e doloroso” (GROTOWSKI, 1970, p. 139), com isso o maestro só parte do compromisso que deve ter o artista para com sua arte que, ao final, é a sua vida inteira.

Um grupo que trabalhou e desenvolveu as ideias de Grotowski é o *Odin Teatret* – grupo de pesquisa cênica, também chamado Teatro-Laboratório de Holstebro – radicado na Dinamarca e fundado em 1964, por Eugenio Barba (1936), um pesquisador apaixonado pelos trabalhos cênicos orientais tais como o Teatro Nô e Kathakali, assim como pelas manifestações da América Latina, aos quais exerceram grande influência em seus laboratórios.

Segundo o diretor do *Odin Teatret*, o ator ocidental não tem um repertório com o qual possa contar, ao contrário do ator oriental, que baseia seu treinamento em regras bastante claras. O grupo vem encontrando e desenvolvendo princípios diversos, por meio dos quais transmitiu a própria experiência teatral.

O corpo do ator deve ser trabalhado com o objetivo de centrá-lo no próprio treinamento, conhecimento e controle do instrumento (como o bailarino em suas aulas diárias) e tem por objetivo a criação de um novo corpo. O mestre Eugenio Barba insiste nessa diferença profunda existente entre o corpo do ator-pessoa e seu corpo profissional, pelo qual impõe sua presença no palco. Ele propõe uma base física e a meta desse treino pré-expressivo, um outro eu, diferente do cotidiano, ampliado e belo em toda sua vitalidade. (AZEVEDO, 2004, p. 45).

No treinamento corporal do grupo estão presentes a biomecânica e as acrobacias, que permitem ao intérprete ultrapassar seus próprios limites, vencendo o medo da queda e da dor. “É visível a influência oriental (princípios de *ioga* e do *tai chi chuan*) nas posturas e deslocamentos em direções precisas que incluem o olhar” (AZEVEDO, 2004, p. 46). É por meio dessas experiências corporais que o ator torna-se flexível e expressivo, já que elas lhes proporcionam um domínio corporal com o qual ele transforma seu corpo em objeto e instrumento de criação.

Como assegura o diretor Barba (1995, p. 244), “Um dos objetivos é o trabalho corporal levando os intérpretes a seus limites, mas com a consciência de que deve ser individual”. Todos os atores faziam juntos os mesmos exercícios,

seguindo um ritmo coletivo comum.

Então percebemos que o ritmo é diferente para cada indivíduo [...] a variação perpétua, embora pequena, revelou a existência de uma onda de relações orgânicas que ajustavam o corpo inteiro. O treinamento só poderia ser individual. E a finalidade do treinamento é tanto a preparação física do ator quanto seu crescimento pessoal acima e além do nível profissional. Ele lhe dá um modo de controlar seu corpo e dirigi-lo com confiança, a fim de adquirir inteligência física. (BARBA; SAVARESSE, 1995, p. 250).

Segundo Richard Schechner,⁴ o treinamento tem cinco funções, ou seja: a de treinar para a interpretação de textos dramáticos; a de saber transmitir um texto de representação; treinar para a preservação do conhecimento secreto; ajudar os atores a adquirirem auto-expressão e, por último, a de formar grupos (BARBA; SAVARESSE, 1995).

Essa auto-expressão pode ser alcançada com as técnicas extra cotidianas do corpo, as quais consistem em procedimentos físicos que aparecem fundamentados na realidade que se conhece, mas que seguem uma lógica que não é imediatamente reconhecível.

Estes procedimentos operam através de um processo de redução e de substituição que faz emergir o essencial das ações e distancia o corpo do ator das técnicas cotidianas, criando uma tensão e uma diferença de potencial através do qual passa energia. (BARBA, 1994, p. 57).

Definitivamente, o trabalho do corpo no Teatro-Laboratório de Holstebro é bastante intenso, o que não quer dizer que o treinamento seja uma forma de ascetismo pessoal, uma dureza hostil em relação a si mesmo, a uma perseguição do corpo.

O treinamento é um teste que coloca à prova as próprias intenções, até onde se está disposto a empenhar toda a própria pessoa naquilo em que se acredita e que se afirma; a possibilidade de superar o divórcio entre intenção e realização. (BARBA, 1991, p. 59).

Essa intenção e realização estão inscritas nos trabalhos de Pina Bausch (1940-2009), descendente da vertente alemã, com origens na filosofia criativa de

⁴ Richard Schechner nasceu em 1934, é professor de Estudos de Performance na *Tisch School of the Arts, New York University*, foi fundador do TPG (*The Performance Group*) no ano de 1967, possuindo trabalhos nas áreas de Performance, Drama e Antropologia.

Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss. Bausch é uma das representantes mundiais da dança mais interessantes e importantes na contemporaneidade. Ela estudou na *Folkwangschule*, em Essen, Alemanha. A sua marcante trajetória dentro do movimento denominado *Tanztheater* e sua pesquisa pessoal levaram-na a criar uma linguagem única e influenciadora de outras linguagens da nossa contemporaneidade, tais como o teatro físico.

Seu trabalho utiliza-se fartamente de elementos teatrais, seja durante o processo de criação, seja no produto final de suas coreografias. Com ela, a estética convencional das companhias de dança cai por terra, a começar pela escolha de seus bailarinos, que possuem os tipos físicos os mais diversos. Realizam-se essas escolhas considerando-se as capacidades de interpretação de cada um, pois esses devem ser tanto bons atores quanto são bailarinos. Seus corpos, densos de energia, tornam-se frágeis e vulneráveis em representações de encontros e desencontros.

“Os corpos nos trabalhos de Pina, poderíamos dizer que são a resposta a uma disciplina árdua (rigor nos exercícios formais e rítmicos) e busca de energia no secreto mundo das paixões e atingem resultados indescritíveis” (AZEVEDO, 2004, p. 86). Podemos nos ver em muitas cenas dos trabalhos de Bausch, por exemplo, como “a repetição revela os longos anos de treinamento corporal dos dançarinos” (FERNANDES, 2000, p. 78).

Nas propostas de Pina, seus dançarinos cantam e falam. Este fato não surpreende a ninguém, já que no ano de 1973, ao assumir a direção no Wuppertal, numa entrevista, disse o que posteriormente seria uma declaração de princípios para todo o gênero: não interessa-lhe como as pessoas se movem, se não o que as move (SCHIMIDT, 2000, p. 7).

Esse princípio de que o importante é o que move os intérpretes leva a um trabalho árduo de pesquisa para suas peças, procurando maior expressividade e organicidade nas interpretações, passando pelos acontecimentos mais surreais possíveis. Bausch explorou a fundo o gesto, a psique, o corpo, e deu impulso para reconstruir uma nova dança ou um novo teatro, já que a partir dela os limites de teatro e dança confundem-se na diversificação e ecoa nas artes do corpo. Enfim, o novo ao velho olhar das artes cênicas, a mistura de elementos cênicos, artísticos e simbólicos.

No percurso do século XX, o corpo, nas artes cênicas, afastando-se das

ideias cartesianas foi recolocado como sujeito das encenações e não como um objeto; seu reconhecimento deu impulso para novas estéticas, novas pesquisas e novos corpos. Essa passagem do corpo pelas diversas metodologias e teorias resultou num conjunto de informações que estão inscritas nos corpos contemporâneos.

Esta passagem do corpo no trajeto das artes cênicas no ocidente deixa claro, ademais, a importância das pesquisas anteriores e como uma a uma vão se alimentando, fortalecendo, discutindo e criando interação com as outras. Dessa maneira a importância do trânsito em aspectos básicos implícitos nos corpos atuais, se complexificam na nossa contemporaneidade.

No caso do Dimenti, observa-se como ponto inicial a pesquisa prática/teórica que gera um corpo, mas não um corpo qualquer, e sim um corpo contemporâneo entrecruzado de informações provenientes de vários nichos na procura de um diálogo entre as artes cênicas.

1.2 DIÁLOGOS DO CORPO CONTEMPORÂNEO NAS ARTES CÊNICAS

1.2.1 Diálogo com o corpo conceitual

Em nossa cotidianidade artística e teórica utilizamos vários termos e, na verdade, muitas vezes o fazemos sem discriminação em seus componentes, sem compreender o seu verdadeiro sentido: o que é moderno? O que é pós-moderno? O que é contemporâneo? Estes conceitos, dentre muitos outros, necessitam ser esclarecidos. Coelho propõe uma leitura interessante desses termos:

Define-os, moderno é termo dêitico, termo que designa alguma coisa mostrando-a sem conceituá-la; que aponta para ela, mas não a define; indica-a, sem simbolizá-la. Moderno é, assim, um índice, tipo de signo que veicula uma significação para alguém a partir de uma realidade concreta em situação e na dependência da experiência prévia que esse alguém possa ter tido em situações análogas [...] O Modernismo é, antes de mais nada – embora esta palavra esteja em desuso – um estilo, uma linguagem, um código, um sistema ou um conjunto de signos com suas normas e unidades de significação [...]

O Modernismo é o fato, a Modernidade é a reflexão sobre o fato, ainda seguindo Lefebvre, é a crítica ou esboço de crítica, menos ou mais desenvolvido; é também a autocrítica quando existe. É a tentativa de conhecimento. Se o modernismo é a certeza e, não raro, a arrogância do produtor, a modernidade é a interrogação, a dúvida e a reflexão. [...] As reflexões feitas sobre moderno, modernismo e modernidade valem, mudam-se referentes e referências, para o pós-moderno, pós-modernismo e a pós-modernidade. (COELHO, 2005, p. 13-19).

Poderíamos constatar essa definição de Coelho com o conceito utilizado por Silva, que afirma:

O pós-modernismo é de fato um movimento único, oriundo de um tempo cujas estruturas de pensamento, sentimento e comportamento divergem radicalmente daquelas do modernismo. Sua caracterização coaduna-se com aspectos sincrônicos determinantes como a globalização, o ininterrupto bombardeio de informações, a fragmentação e velocidade de imagens, a multiplicidade e simultaneidade de percepções e experiências. (SILVA, 2005, p. 76).

Esses conceitos aplicados a um trabalho artístico no Ocidente, são descritos por Brown, Mindlin e Woodford (1997), que discutem como os trabalhos modernos procuram mostrar, comunicar alguma coisa, transcender a vida real. Os trabalhos pós-modernos procuram ser e questionar as texturas e as complexidades da vida real.

Pode parecer reducionista, mas a definição ora utilizada é uma das tantas que se encontram como uma maneira simples de categorizar as obras artísticas dentro desses conceitos. Essa distinção ajuda-nos a esclarecer possíveis conflitos em relação aos conceitos dos diversos movimentos, técnicas ou estilos cênicos em nossa região.

Os possíveis conflitos, dessa natureza, levam os artistas, na América Latina, a querer encaixar os conceitos em concepções de um determinado local e tempo, diferenciados do nosso desenvolvimento. Não poderíamos afirmar que nossos movimentos culturais passaram pela modernidade e pela pós-modernidade, e essas noções deverão ser utilizadas e analisadas dentro da significação de cada contexto sociocultural.

É assim que, atualmente, os termos modernidade e pós-modernidade podem ser encontrados, reconstituídos e ressignificados em nosso dia-a-dia, se entrecruzando na contemporaneidade, que é “aquilo que é do tempo em que

vivemos” (COELHO, 2005, p. 37). Poderíamos, entretanto, falar que em nossa cotidianidade existem fatos modernos que são contemporâneos ou elementos contemporâneos que são modernos: tudo depende do olhar que esteja sobre o *momento* do acontecimento.

A meu olhar, esse acontecimento e, sobretudo, o *momento* em nossa realidade latino-americana é barroco (este termo que será desenvolvido no percurso deste capítulo). A modernidade entrou em nossa sociedade de maneira abrupta e abrasiva. Ao analisamos a realidade socioeconômica dos povos latino-americanos, verifica-se que o momento de modernidade ocidental foi desprovido de um processo de conciliação, tendo, assim, uma adequação deficiente.

Tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente [...] Algumas comparações rotundas. Na França, o índice de alfabetização, que era de 30% no Antigo Regime, sobe a 90% em 1890 [...] É muito diferente no Brasil, como os escritores e artistas podiam ter público específico se em 1890 havia 84% de analfabetos, 75% em 1920, e, ainda em 1940, 57%? [...] Trabalhos sobre outros países latino-americanos mostram um quadro semelhante ou pior. (GARCIA-CANCLINI, 2008, p. 67-68).

Ao observar nossa realidade no momento da inserção da chamada modernidade ocidental, constata-se que nossa América Latina não tinha meios de construção de uma passagem do período colonial ao modernismo, deixando rastros e revestindo um modelo colonial com elementos modernos, que respondiam não a uma realidade mundial, e sim a uma nova ordem de classes dominantes em uma terra com história apagada e esquecida, como é a América Latina. Segundo García-Canclini, “os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar por justificá-la” (2008, p. 69). É assim que se instaura um modernismo em condições desiguais, criando uma modernidade sem modernização, e é por esse motivo – dentre vários outros – que nossos “países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e cruzamento de tradições” (GARCIA-CANCLINI, 2008, p. 73).

A América é terra de mestiçagem, cruzando tradições, principalmente, de nossos colonizadores (Espanha, França, Portugal e Inglaterra), de outros europeus que por aqui aportaram, como os holandeses, alemães e italianos, os nativos americanos, negros, árabes, japoneses, chineses e assim poderíamos somar muitas

outras culturas que trouxeram suas tradições, mesclando-se.

“A cultura moderna é consequência de uma história na qual a modernização operou poucas vezes mediante a substituição do tradicional e do antigo” (GARCIA-CANCLINI, 2008, p. 74). Como reforça Martín-Barbero, essa tradição, na cultura latino-americana agora contemporânea e globalizada, gera centros urbanos heterogêneos e multiculturais, que reinventam o sentimento de *identidade*:

A forma globalizada que hoje assume a modernização choca e exacerba as identidades gerando tendências fundamentalistas frente às quais é necessária uma nova consciência de identidade cultural [...] a aparição de uma trama cultural urbana heterogênea, formada por uma densa multiculturalidade que é heterogeneidade de formas de viver e de pensar, de estruturas e do sentir e do narrar, mais muito fortemente comunicada, ao menos no sentido da exposição de cada cultura a todas as demais. Trata-se de uma multiculturalidade que desafia nossas noções de cultura e de nação, os marcos de referência e compreensão forjados sob a base de identidades nítidas, de raízes fortes e deslindes claros. (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 185).

A modernidade cria um desafio para nossa América que ainda apresenta rastros de um período colonial, momento em que se apagaram as individualidades, homogeneizando grandes territórios e dominando-os a partir da imposição dos colonizadores.

O monolinguismo e a uniterritorialidade, que a primeira modernização reassumiu do período colonial, esconderam a densa multiculturalidade do que é feito o latino-americano e o arbitrário das demarcações que delinearão as fronteiras do nacional. Hoje nossas identidades – incluídas as indígenas – são cada dia mais multilinguísticas e transterritoriais [...] As fronteiras já não são somente apagadas se não são movíveis, pois mobilizam o sentido das identidades culturais – étnicas, raciais, de gênero – tanto como o das ideologias e políticas. (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 186).

Hoje, a América Latina tenta reconstituir-se na troca constante de ideologias, políticas e identidades, em um território maleável, reconhecendo nossa hibridação das diferenças étnicas. Nesse sentido,

O discurso pós-moderno idealiza a *diferença étnica* como mundo intocável, dotado de autenticidade e verdade intrínseca que separa o resto e o encerra sob si mesmo. Por enquanto, outro discurso ‘post’ faz da *hibridação* a categoria que nos permitiria nomear um indolor

desaparecimento dos conflitos que subjazem à *resistência* cultural. (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 189). (Grifos do autor).

É importante reconhecer a força da mestiçagem (princípio que se desenvolverá no percurso do capítulo) como elemento de encontro antropofágico latino-americano, a deferência de uma hibridação que exonera os conflitos que subjazem na hiperinformação que tiveram nossos territórios. A relevância do reconhecimento deste pensamento, esclarece que nossa realidade é muito diferente daquela existente no Canadá e nos Estados Unidos, países que tiveram outro desenvolvimento, sobretudo de políticas, hibridações, identificações e ideologias.

O pensamento mestiço chegou impresso no corpo/cultura sem um verdadeiro reconhecimento de seu momento histórico e consegue nas artes cênicas generalizar os movimentos do modernismo e do pós-modernismo como impulsores do que, agora, chamamos de arte contemporânea.

Retomando o conceito de contemporâneo – pode ser entendido, nas artes cênicas – como a arte de nosso dia-a-dia, a qual pode acontecer no Brasil, na Costa Rica, no Japão ou em qualquer parte do mundo.

A contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que se adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. (AGAMBEN, 2009, p. 59). (Grifos do autor).

E assim como o *contemporâneo* é contemporâneo ou atual a cada época e lugar, onde essas misturas levam a seu reconhecimento da relação, por meio dessa dissociação e desse anacronismo, na história da América Latina, proporcionou-se enquadramentos a processos culturais alheios, de outros padrões e situações que quiseram emoldurar uma forma multiforme, querendo assim analisar conceitos ou épocas somente de um ponto de vista, muitas vezes *eurocentrista* ou *estadunidensecentrista*.

Daí que a ideia de um barroco latino-americano é o conceito que pode representar melhor – de alguma maneira – as camadas e os processos culturais de nossos países, já que enquadrar nossos processos a épocas europeias claramente definidas leva-se a um erro imenso. Nossos países tiveram, e têm um desenvolvimento que não passou pelas tais demarcadas épocas e estilos europeus.

Na apresentação do livro *Barroco*, de Severo Sarduy, José Manuel de

Vasconcelos coloca uma síntese do que é o Barroco:

Com tom dominante, uma paixão pelo pormenor, uma atenção desmesurada aos odores, aos sons mais íntimos, um andar ao acaso, sem fixação, sem centro possível, uma superabundância de imagens, e a criação dum contraponto rítmico para o movimento da realidade que se procura 'reconstruir' [...] no centro da estética barroca está o desequilíbrio, a paixão. O homem 'perdeu o pé', anda à deriva num oceano de incertezas, sem bússola e sem norte [...] O seu quotidiano é um deserto de desassossego dominado pela desmedida importância de todos os pormenores, uma ponte para a transcendência. (SARDUY, 1988, p. 9-15). (Grifos do autor).

Nessa superabundância de imagens, no caótico de nossas periferias e na arte que elaboramos, posso colocar que os conceitos de moderno, pós-moderno e contemporâneo extrapolam os limites da América Latina, considerando inadequados para falar do que acontece em um continente claramente mestiço e barroco em suas camadas.

Levada às artes, essa ideia contém igual número de variantes e misturas que se intercomunicam, se apropriam por meio da antropofagia para entender o alheio, deixando, assim, uma riquíssima maleabilidade do que seriam as artes contemporâneas.

Reconhecendo o nosso Barroco latino-americano, como conceito de análise, chega-se à conclusão de que o contemporâneo poderia se chamar corretamente de *atual* ou de *agora*, para assim vencer o temor de utilizar conceitos que poderiam representar outros locais ou identificações.

Esse pensamento impregna todas as áreas artísticas e sociais. Na dança, esse é um conceito que se poderia denominar de tipo "guarda-chuva" (SIQUEIRA, 2006), que abrange construções coreográficas muito diversificadas, compreendendo lugares variados e culturas diferentes ao redor do mundo, promovendo a mistura e a eliminação de fronteiras entre o movimento e diversos elementos artísticos provenientes da literatura, do cinema, do teatro e das artes plásticas propriamente ditas. Um sincretismo presente no barroco, na criação e nos corpos latino-americanos.

O processo de criação e o que chamei de subpartitura corporal é o foco desta pesquisa que se aprofundará no item seguinte como umas das características a ressaltar desses corpos no diálogo das artes cênicas atuais na América Latina.

1.2.2 Diálogo com o processo de criação e a subpartitura corporal

Nos processos de montagem e pesquisa cênica contemporânea é muito importante ressaltar o papel do processo criativo dos intérpretes e artistas implicados.

O processo artístico pode ser ao mesmo tempo criação e descoberta, liberdade e obediência, tentativa e organização, escolha e coadjuvação, construção e desenvolvimento, composição e crescimento, fabricação e maturação. O que caracteriza o processo artístico é precisamente esta misteriosa e complexa co-possibilidade. (PAREYSON, 2001, p. 192).

Segundo Samuels e Samuels (1975), o processo criativo consiste em quatro estágios: Preparatório, Incubação, Iluminação e Verificação ou Revisão. Eles também afirmam que as pessoas criativas obtêm, frequentemente, as soluções a seus problemas através de imagens simbólicas. Para meu entender, os autores sistematizaram desse jeito os estágios para ajudar a esquematizar o processo criativo; Sendo o Preparatório a fase de dúvidas, de perguntas e conflitos; A Incubação como período de aperfeiçoamento, repetição e sistematização, entendida como processo de caos/ordem; a Iluminação pode ser entendida como os últimos *Insights* antes da Verificação que é o encontro com o outro ou os outros (espectadores, amigos, colegas, etc.) para chegar ao momento reflexivo da Revisão – o qual não é visto como estágio de criação; para mim, há o entendimento de que os processos criativos não são necessariamente lineares nem consecutivos, porém ocorrem interagindo em rede, de modos cíclicos e aleatórios .

Esses processos criativos – pesquisados por diversos autores –, em qualquer de seus estágios ou momentos, são imprescindíveis na criação cênica contemporânea. No caso específico de Pina Bausch, adquirem um aprofundamento nos corpos de seus intérpretes-criadores e na pesquisa da diretora, a qual se baseia na prática de diversas técnicas/estilos de dança e a repetição, tanto a partir dos treinamentos como nos processos criativos e de encenação. Um exemplo da repetição como elemento insistente na obra da coreógrafa é *Café Muller*.

Em sistematizadas técnicas de dança, como o balé clássico e muitas formas de dança moderna, a repetição é parte do treinamento e do processo criativo. Durante anos na vida dos dançarinos, a repetição diária de exercícios e de seqüências de movimentos preestabelecidas, é um método básico para o aprendizado técnico [...] no processo criativo de Bausch, a repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes [...] a repetição é parte estrutural no processo criativo do Wuppertal Dança-Teatro. (FERNANDES, 2000, p. 41-42).

O processo criativo e técnico de cada companhia é único, pela grande variedade de corpos e particularidades. Os dançarinos do *Wuppertal* Dança-Teatro, frequentemente, reconstroem no palco cenas passadas de suas vidas, “desestruturando noções de presença, tempo e espaço que fragmentam e controlam corpos estéticos e sociais” (FERNANDES, 2000, p.123). Essa desestruturação, que aponta Fernandes, dar-se-ia com muitas questões implícitas nos corpos dos intérpretes, e essas teses poderiam influenciar o trabalho do intérprete no processo criativo, materializando-se a partir de múltiplas fontes, técnicas e experiências.

[...] Surgir e se materializar na prática artística, se diferentes referências e um maior leque em termos de processos criativos pudessem ser vivenciados pelos atores. Sobretudo se pensarmos no contexto brasileiro, onde o peso da televisão e suas novelas de baixa qualidade contribuem fortemente para uma percepção achatada em relação as enormes possibilidades ligadas ao trabalho do ator, com sua voz, com sua mente, com seu corpo. (BONFITTO, 1999, p. 42).

Lembrando-se das múltiplas possibilidades das artes atualmente, pode-se rever que os intérpretes-criadores têm muitas vias de acesso a seu inconsciente e consciente, aperfeiçoando técnicas corporais, vocais e espirituais, ampliando seu leque de percepções; porém, atualmente, a televisão é também um meio de inspiração e de pesquisa de artistas corporais incluindo o grupo Dimenti.

Ao parecer somente atento a si, ao meio e ao instante presente, o corpo do intérprete abre-se, simultaneamente, à experiência imediata e a situações pré-estruturadas, como convém ao jogo cênico. “Este estado de atenção não dirigida abre caminho para a vivência do aqui e agora, uma espécie de estado passivo-alerta, que também pode propiciar, e porque não, um caminho para as ações dramáticas justas” (MEYER, 2003, p.133).

Ditas ações dramáticas justas na criação se nutrem das pesquisas

anteriores, já que “uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados” (SALLES, 2007, p. 42). É assim que ao distinguir essa dinâmica, também se reconhece a contínua reciclagem na obra criativa.

A obra criativa em processo é de meu interesse, buscando rastros e fragmentos que me permitam entender os artistas implicados, pois o “estudo do encadeamento de gestos artísticos para se obter uma determinada forma nos aproxima de uma série de operações lógicas, que possibilita a recuperação, assim, de fragmentos do raciocínio do artista” (SALLES, 2001, p. 62).

É a partir dos estudos da *Crítica de Processos* que me coloco, como um arqueólogo do gesto que procura fragmentos, não para delimitar os processos criativos, e sim para reconhecer neles possíveis arquiteturas efêmeras, estruturas flexíveis que no “processo de criação dá-se na relação entre tendência e a mobilidade do percurso que está, necessariamente, inserido no fluxo da continuidade” (SALLES, 2007, p. 63).

A continuidade é entendida somente no processo senão como uma obra em constante inacabamento, pois “a proposta de compreender o ato criador nos leva, certamente a constatação de uma possível morfologia do gesto criador, precisa falar da beleza da precariedade de formas inacabadas e da complexidade de sua metamorfose” (SALLES, 2007, p. 160).

A *Crítica de Processos* colocada por Salles é uma derivação da *Crítica Genética*, que tem sua origem na França, em 1968, por iniciativa de Louis Hay e Almuth Grésillon, que criam um grupo de estudos para a análise do ato criador na literatura, a partir de textos e rascunhos, reconhecendo, assim, o ato criador.

Os Estudos Genéticos nascem de algumas constatações básicas. Na medida em que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, os índices materiais do processo, estamos acompanhando seu trabalho contínuo e, assim, observando que o ato criador é resultado de um processo [...] a *Crítica Genética* analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. (SALLES, 2008, p. 25-28).

No Brasil, o desenvolvimento da *Crítica de Processos* abarca várias áreas artísticas, incluindo as cênicas. A pesquisadora Cecilia Salles produziu várias publicações que expõem a importância do processo criativo. Em um processo de

acompanhamento da Companhia 2, do Balé de São Paulo, no projeto *Todos os 12* (2005), a professora nos possibilita olhar para a dança, movimento e corpo “analisando o papel do crítico sendo ele parte das redes de criação” (SALLES, 2008, p. 81).

Meu interesse nos processos criativos em artes cênicas me faz pensar que as redes de criação estão inseridas nos corpos dos intérpretes-criadores, reconhecendo que um dos aportes maiores são as informações que têm os corpos dos intérpretes. Esse leque, denominado por Bonfitto, de várias situações preestabelecidas, ajudam a uma desestruturação e estruturação desses corpos estéticos sociais na cena contemporânea – para vários estudiosos essas informações são imprescindíveis. Pavis chama-as de subpartitura:

Ela é essa sólida massa branca imersa sobre a qual se apóia o ator para parecer e permanecer em cena, tudo aquilo sobre o que ele baseia sua atuação. Trata-se do conjunto dos fatores situacionais (situação de enunciação) e das competências técnicas e artísticas sobre as quais o ator/atriz se apóia quando realiza sua partitura. (PAVIS, 2005, p. 89).

Desde os mestres Stanislavski, Dalcroze e Duncan, a expressão de um gesto deve ser orgânica, única, verdadeira. Esse apoio interno explorado pelos grandes mestres parece dar suporte ao aparelho expressivo, ou seja, ao corpo. Para Pavis (2005, p. 91), “o ator toma referência e se apóia em uma série de pontos que formam a configuração e a estrutura de sua atuação”. Tais pontos de apoio sustentam sua memória emocional e sinestésica, seu corpo pensante. Para Martha Graham, o corpo deve estar treinado tecnicamente para vir a expressar-se; ela procurava, assim como as técnicas de *Ballet Clássico*, treinar o músculo de tal maneira que, conhecendo o caminho, o corpo reagisse sem ter de pensar nisso, propiciando o surgimento de um *corpo pensante*.

Em teatro, o treinamento prepara o ator, o ensaio prepara a obra e a representação, e esta é apresentada aos espectadores. O treinamento é – no processo de codificação de uma técnica – fundamental, pois é nele que o ator trabalha a si e à arte em si. O fato de o treino não ter vínculo imediato com o resultado permite um trabalho de elaboração e aprimoramento dos instrumentos concretos e objetivos da arte do ator. Por este motivo, de acordo com Burnier (2001), a transferência das técnicas elaboradas para a representação, deu-se somente após

existirem, inicialmente, no âmbito do treinamento.

Entendendo a elaboração de técnicas como todas aquelas regras de interação e apreensão de conhecimento criado por qualquer um de nós (professores, sociedade, cultura, etc.) para a comunicação e estruturação corpóreo/cultural e assim, no caso das artes cênicas, poder transferi-las à cena.

Dentro de um estilo de atuação, adquirido ao longo dos anos de treino e de aculturação (como uns dos processos de aquisição e incorporação de elementos fora da cultura natal), importa observar como o tempo, a cultura e as técnicas corporais sedimentam-se no corpo do ator antes mesmo que ele entre em cena. “A subpartitura busca, é claro, o que está oculto na preparação do ator, o que existe antes de sua expressão visível e fixada na partitura da atuação, mas ela também já se encontra infiltrada e formada pela cultura ambiente” (PAVIS, 2005, p. 91-92).

Vislumbra-se, nessas informações, que a subpartitura, além de elemento importante nos processos criativos, é, também, parte intrínseca na individualidade do sujeito e de sua cultura. A subpartitura possibilita discernir a importância de pesquisar essas informações e sua influência na encenação, observando-se, assim, o poder potencializador que adquire uma peça e seus processos na análise das subpartituras dos intérpretes.

1.3 CORPO NA CULTURA

O corpo possui uma significação cada vez maior dentro das pesquisas acadêmicas, como temos visto, no desenvolvimento das artes cênicas. Nos processos criativos, os pesquisadores não somente procuram um corpo técnico, mas, também, expressivo. Essa expressividade e capacidade de estruturação e desestruturação aumentam quanto mais informações possui o intérprete dentro de si (experiências de vida, técnicas, etc., o que chamamos de subpartitura). A cultura influencia o corpo e suas informações, ou seja, a subpartitura – a massa de conceitos acumulados e expostos nos corpos dos intérpretes, diretamente relacionada a sua cultura ou à cultura em que se desenvolve.

Laban acreditava que a ativa participação nos movimentos corporais gerava um espírito festivo e criava uma espécie de ritual contemporâneo, que ofereceu uma boa

resposta aos movimentos juvenis alemães (PARTSCH-BERGOHN, 1994), ao afirmar que a participação nas danças corais não era uma influência dessa cultura, porém possibilitava a expressão dos jovens por meio dos movimentos massivos. Após a Primeira Guerra Mundial, as gerações na América e na Europa demonstraram que “o clima cultural tinha mudado radicalmente e essas mudanças demandaram expressão nas artes” (PARTSCH-BERGOSOHN, 1994, p. 119).

Logicamente, as grandes mudanças sociais vão modificar o olhar do ser humano para com sua vida, pois a cultura também se modifica. Mas o que é cultura?

Para Geertz, o conceito de cultura é essencialmente semiótico, pois ele acredita, como Max Weber,⁷ “que o homem é um animal atado a teias de significados que ele mesmo teceu” (GEERTZ, 1973, p.15). Pode-se, então, conceber a cultura como a interação dessas teias, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado. Essa ciência interpretativa, que é a cultura, está impregnada de matizes e de pilares fundamentais, como assegura Damasceno:

A cultura é constituída na dinâmica das representações, crenças, signos, técnicas, hábitos, valores e memórias acumuladas por indivíduos e coletivos sociais. Sendo assim, podemos pensar a cultura como produto de diversas práticas, saberes e ações que expressam a diversidade dos modos de vida presentes em uma mesma sociedade. (DAMASCENO, 2007, p. 21).

Com relação a essas definições, torna-se possível definir que cultura é um conjunto de dinâmicas e signos que expressam a pluralidade de uma sociedade e que é uma ciência interpretativa. Esta cultura influencia-se pelos movimentos sociais, movimentos contra-culturais e, atualmente, pela globalização, e o corpo também sente-se influenciado por esses movimentos. Para Greiner, existe uma relação entre corpo e cultura que propõe uma contaminação dos elementos.

Não é a cultura que influencia o corpo ou o corpo que influencia a cultura. Trata-se de uma espécie de contaminação simultânea entre dois sistemas sógnicos onde ambos trocam informações de modo a evoluir em processo, juntos [...] pensar nas relações entre corpo e cultura e até mesmo em multiculturalismo a partir destas reflexões é reconhecer que a preservação de limites é uma ficção. (GREINER, 2005, p. 103-104).

⁷ Max Weber (1864-1920) foi um filósofo, economista, jurista, historiador, politicólogo e sociólogo alemão, considerado um dos criadores do estudo moderno e antipositivista da sociologia.

Poderíamos dizer que existe uma constante troca entre a cultura-corpo-cultura e que suas modificações ocorrem concomitantemente às modificações da sociedade. Voltando para esse corpo na cultura e, sobretudo, o corpo na América Latina contemporânea, podemos retomar a ideia de hibridação para articular nossas diferenças, conforme propõe Bhabha (2007, p. 21): “A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica”.

O momento de transformação na nossa América cria metrópoles multiculturais que gera “entre-lugares”, fronteiras que se movem e se apagam, uma “metrópole ocidental deve confrontar sua história pós-colonial, contada pelo influxo de migrantes e refugiados” (BHABHA, 2007, p. 26), sendo as migrações, os exílios e autoexílios os agentes que reconstituem e transformam nosso imaginário rígido de cultura e identidade, evitando alguns perigos, entre os quais, estão:

Os perigos da fixidez e do fetichismo de identidades no interior da calcificação de culturas coloniais para recomendar que se lancem ‘raízes’ no romanceiro celebratório do passado ou na homogeneização da história presente. (BHABHA, 2007, p. 29).

Durante o período colonial, pretendeu-se calcificar e homogeneizar imaginários, criando fronteiras, mas a cultura não tem limites fixos. Ela possui camadas de informações que vão se modificando, moldando e agregando. A cultura não pode ser vista como fixa e unitária, uma vez que o passado e o presente misturam-se entre o tradicional e o moderno; as redes se complexificam.

O sujeito, na atualidade, recria o conceito de identificação: é sempre o retorno de uma ou varias imagens de identidade(s), que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem. Sempre em relação de conhecimento de outro ou outros, de como o outro me chama, numa atmosfera de incerteza que o envolve, atesta sua existência e o ameaça de desmembramento, sendo o corpo quem carrega e atesta os signos e princípios de reconhecimento de si mesmo em determinada *identidade*, pois:

A Identidade [...] aconteceria no ponto em que algo extrapola o enquadramento da imagem, ele escapa à vista, esvazia o eu como

lugar da identidade e da autonomia e – o que é mais importante – deixa um rastro resistente, uma mancha do sujeito, um signo de resistência. (BHABHA, 2007, p. 83).

O rastro dessa identidade inscrita no corpo pertence a certo grupo social, ideológico, político que conforma suas redes culturais. As culturas de resistência tendem a esse modelo fixo e fetiche de identidade, que possibilita permanecer em um aparente equilíbrio, mas essa identidade vai se transformando no jogo da vida enquanto tem contato com outras culturas ou outros corpos através do tempo e espaço. Sendo assim, esse sujeito, em um processo criativo irá deixar seu rastro na obra de arte, e a obra sempre vai estar em constante contato e inacabamento. “Para a identificação, a identidade nunca é um a *priori*, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade” (BHABHA, 2007, p. 85).

Retomando a ideia do que a modernidade e a contemporaneidade deixam nos povos latino-americanos, é importante reconsiderar a hibridação:

As hibridações [...] nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesão migra do campo para cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. (GARCIA-CANCLINI, 2008, p. 348).

Assim, as hibridações em nossos povos geram uma constante troca. A comunicação permite que a contaminação seja mais rápida, criando a imagem de constantes *multiculturas*, onde o corpo já não é um território conhecido. Ele se complexifica nas noções de cultura-identidade, mas sempre tendo um rastro, uma estrutura em processo que gera uma história: a sua própria história.

Claro está que essa cultura e esse corpo têm uma história, já que existe uma memória, uma memória coletiva para eventos sociais e uma memória corporal pessoal e intransferível. Segundo Fernandez (2004, p. 59), “a memória e a história se recolocam, também, no corpo, seja nos gestos miméticos que nos inscrevem numa tradição, seja nas marcas pessoais e intransferíveis que carregamos em nossos corpos”. Isto é relatado também por Sant’Anna, (2004), que pensa o corpo como um território, um território tanto biológico quanto simbólico, processador de virtualidades infundáveis, campo de forças que não cessa de inquietar e conformar. O

corpo talvez seja o mais belo traço da memória da vida.

Verdadeiro arquivo vivo, inesgotável fonte de desassossego e de prazeres, o corpo de um indivíduo pode revelar diversos traços de sua subjetividade e de sua filosofia, mas, ao mesmo tempo, escondê-los. Pesquisar seus segredos é perceber o quanto separar a obra da natureza daquela realizada pelos homens: na verdade, um corpo é sempre biocultural, tanto em seu nível genético, quanto em sua expressão oral e gestual.

O meu ponto de vista, como pesquisador, coincide com o de Bellini que assegura:

Nosso objeto de estudo não é somente o corpo físico-biológico, nem apenas o corpo psicológico ou sócio-antropológico, mas o corpo do homem como um ser de culturas – um corpo moldado pela ação conjunta de todos os outros corpos que a cultura oferece. O corpo como um sítio arqueológico que permite inúmeras leituras semióticas, um corpo portador do biológico e dos textos da cultura. (BELLINI, 2001, p. 211).

Esse sítio arqueológico deve ser compreendido não como um local fixo e sim como receptáculo de informações que impregnam seu DNA artístico em constante fluxo; um sítio que é o corpo portador de cores e matizes maravilhosos que permitem aos artistas as mais variadas experiências dentro de seus processos criativos. Nesse sentido,

A natureza criativa do homem é elaborada no contexto cultural. Todo indivíduo desenvolve-se numa realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais moldam-se os próprios valores de vida. No indivíduo, confrontam-se, por assim dizer, dois pólos de uma mesma relação: a criatividade, que representa as potencialidades de um ser único, e a criação, que desenvolverá essas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura. (OSTROWER, 1987, p. 5).

Assim como num processo coletivo, em dança é importante pensar, também, nos diálogos intercorporais, e em como eles podem acontecer de maneira não verbal. Mesmo a linguagem verbal, com seus signos e significados, provoca imagens no corpo receptor. A palavra é imagética. “Nos processos coletivos de criação artística os corpos utilizam múltiplos artifícios em sua interação dialógica e para isso os sentidos do corpo – buracos do corpo vazado – são fundamentais.”

(SANCHES, 2006, p. 44).

O diálogo das imagens e da informação cultural impregnada em nossos corpos, a influência dos processos criativos coletivos e o acúmulo de todas estas noções, assim como a utilização de uma ou várias técnicas corporais, afetam e contaminam os corpos. Isso fica claro para Preston-Dunlop e Sanchez-Colberg que asseguram:

A incorporação de uma técnica de dança requer que os dançarinos se identifiquem consigo mesmos e com a cultura da técnica [...] A cultura do Jazz é diferente daquela do estúdio de Cunningham ou do Bolshoi [...] este marco toma em conta as prioridades que requer cada técnica, como a roupa, a atitude do professor, o investimento pessoal em cada movimento, a atitude na interpretação do movimento ou a aquisição exata da forma. Atitudes do som, da sexualidade, do papel da personalidade, tudo isso se incorpora na técnica. (2002, p. 7-8).

E somente assim é que as técnicas podem ser vivenciadas, e não podem separar-se dessas atitudes, pois ficariam sem sentido. Essa incorporação da história de vida dos intérpretes à cena ajuda a evitar a fixação de ideologias e pensamentos e permeia, sim, o corpo de constantes construções, pois “quando a forma de arte se torna estática, e as técnicas são ensinadas isoladamente e estritamente seguidas, tanto o crescimento do indivíduo como da forma sofrem” (SPOLIN, 2004, p. 20).

Nosso corpo tem muitas informações fornecidas pelas técnicas corporais, já que foram criadas num momento determinado e com um objetivo determinado; portanto, elas também refletem uma realidade do momento sociocultural. Por isso, os corpos que passam pelas academias carregam várias informações somadas àquela do cotidiano, ou seja, no uso social do corpo. “É assim que o nosso uso social do corpo é necessariamente o produto de uma cultura: o corpo foi aculturado e colonizado. Ele conhece somente os usos e as perceptivas para os quais foi educado” (BARBA; SAVARESSE, 1995, p. 245). Essa educação, denominada por Barba e Savaresse, leva o corpo a comportar-se de um jeito determinado com base em suas informações. Em uma sociedade desconhecida, leva o estrangeiro a procurar determinados signos comuns e assim compreender e interpretar as informações e os signos socioculturais, para não ter um estranhamento distanciador e subjetivo dessa determinada cultura.

Na pesquisa cênica devemos localizar o contexto do objeto a investigar. É

assim, como dentro das informações predominantes a estudar nas subpartituras dos intérpretes-criadores em um processo de criação – é sua cultura imediata, é importante para o entendimento não somente da movimentação e das sequências, e sim de seu contexto, como exemplifica Sanches, que realizou sua pesquisa sobre corpos determinados, entre eles seu próprio corpo. Considerando que:

A cena contemporânea é criada, apresentada e refletida nos corpos contemporâneos. Num processo criativo como este, realizado numa perspectiva multidisciplinar, envolvendo diferentes coreógrafos com suas múltiplas estéticas, entendo os corpos como complexos construídos num ambiente regido pela diversidade sócio-política e cultural, absorvendo os múltiplos valores deste ambiente. Os corpos nesta pesquisa são identificados nas manifestações e costumes da cultura baiana, o que resulta em criações artísticas onde é possível perceber aspectos claros de uma cultura formada por diferentes etnias. (SANCHES, 2006, p. 54).

A minha pesquisa encontra eco em Sanches no fato de que *Batata!* é uma peça feita por um corpo (Dimenti), porém influenciado diretamente por uma cultura plural e mista, como é a cultura baiana.

Será que agora essa subpartitura ver-se-á afetada por determinada cultura? Segundo o mesmo Pavis (2005), a subpartitura não é simplesmente uma estrutura controlada pelo ator em busca de sua partitura: ela é feita de normas culturais e de modelos de conduta dos atores e dá testemunho da marca de cultura sobre ele.

Após tanto tempo, o corpo, nas artes cênicas, é, finalmente, colocado num lugar importante, contextualizado a partir dos conceitos de modernidade, pós-modernidade e contemporaneidade. Além disso, o corpo está inserido na discussão científica que trata de sociedade e cultura. Cada corpo possui suas histórias, modificado e enriquecido pela cultura e sociedade, de tal forma que, levado à cena, firma-se único e expressivo na sua subpartitura.

O corpo vai se modificando e é no processo criativo que reside meu interesse, já que é aí que encontra “a compreensão das maneiras em que o corpo serve como fundamento para a inscrição de sentido, uma ferramenta para a sua aprovação, e um meio para a sua contínua criação e recriação” (DESMOND, 2006, p. 50-51).

A América Latina barroca estimula o contínuo “caos” de criação e recriação na sua transcendência que permeia o corpo, “a transcendência para que aponta toda a arte barroca implica um outro corpo: ágil, leve, esculpido pela tentação, em

tensão permanente. Um corpo em festa, animado pela paixão” (SADUY, 1988, p. 16). Um corpo que é movimentado pela paixão é um corpo rico e aberto às informações; além da simples hibridação, como assinala Pinheiro, esse corpo está em contínua mestiçagem:

A mestiçagem se constitui como uma trama relacional, conectiva, cujos componentes não remontam saudosa e solitariamente a instancias auroras perdidas, mas sim festejam o gozo sintático dessa tensão relacional que se mantém como ligação móvel em suspensão. (PINHEIRO, 2006, p. 6).

Um corpo mestiço é a herança de uma América Latina barroca e intercultural, em um lugar que revela a alta complexidade na qual convivemos. Uma complexidade que é inerente ao ser humano, “como tudo que é humano, a unidade do pensamento complexo é uma e múltipla e comporta em si a multiplicidade, assim como a multiplicidade comporta a unidade” (MORIN, 2002, p. 7). O corpo, como unidade, corresponde às suas multiplicidades que, unidas a redes de informações, se complexifica cada vez mais nos processos culturais, assim como nos processos criativos.

Múltiplos corpos cênicos, corpos das artes cênicas, da mesma forma como assegura Bonfitto (1999, p. 42) “agora, no contexto teatral, quando sabemos que não é composto de um teatro, mas de muitos teatros”. Consequentemente, não existe uma única asserção a respeito do corpo e do processo criativo do intérprete-criador, mas, sim, diferentes histórias, tendências, rastros, trajetórias e concepções do corpo, porque são múltiplos corpos criando suas corpografias.

CAPÍTULO II

2 DIMENTI

*Amor, amor
que estoy herido.
Herido de amor huido,
herido,
muerto de amor.
Decid a todos que ha sido
el rruiseñor.
Bisturí de cuatro filos,
garganta rota y olvido.
Cógeme la mano, amor,
que vengo muy mal herido,
herido de amor huido,
¡herido!
¡Muerto de amor!⁵*

Perlimplín, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín*,
Ferdérico García Lorca



Foto: João Meireles

Figura 3 – Espetáculo *Batata!*

Pretendo, neste capítulo, realizar um retorno ao passado através da história, da proposta, do corpo e de processos criativos do grupo Dimenti, a partir de

⁵“Amor, amor, estou ferido. Ferido de amor foragido, morto de amor. Diga a todos que foi o rouxinol, bisturi de quatro gumes, garganta desenfreada e descuidada. Toma-me a mão, amor, que chego gravemente ferido, ferido de amor fugido, ferido! Morto de amor.” (Tradução livre).

referências, análises e conversas informais com seus integrantes durante o processo criativo do Espetáculo *Batata!* (Figura 3).

O grupo tem dez anos de existência, o que significa que detém um conjunto de informações que demonstram a maturidade de sua proposta.

Um dado que, como pesquisador, julguei importante é que o Dimenti pode existir tão somente a partir da premissa que situa Lorca em um dos monólogos de Perlimplín, onde o amor move e transforma o cotidiano de nosso personagem; ele já não é mais o mesmo agora, pois o amor é o seu café de manhã, almoço e jantar... Até sentir-se *morto de amor*, metáfora que ouço em sussurros quando penso no Dimenti, tão somente um amor a sua arte, à sua profissão e ao compromisso pelos demais é o que possibilita a um grupo jovem existir e deixar sua marca na história contemporânea das artes cênicas brasileiras.

Partindo do grupo, é possível realizar várias e diferentes pesquisas do que o Dimenti potencializa. Enfoco, porém, o corpo Dimenti a partir de sua obra *O Alienista* (1998) até *O Poste, a Mulher e o Bambu* (2007), que se constitui no preâmbulo de *Batata!* (2008), pois este será o objeto da pesquisa, abordado no capítulo IV desta tese.

2.1 ORIGEM E PROPOSTA

O Dimenti, fundado em Salvador, Bahia, atua como um grupo de pesquisa artística e como produtor cultural, desdobrando-se em ações ligadas à criação artística, ao fomento e à promoção de eventos culturais e pedagógicos de cunho experimental e teórico-crítico. Atualmente é também responsável pela produção de trabalhos de outros grupos do país.

O Dimenti tem desenvolvido uma pesquisa de linguagem desde a sua formação, em 1998. Isso implica em um conjunto de interesses, princípios poéticos e modos de operação reconhecíveis e compartilhados por esse conjunto. Entende-se que

O conjunto nada tem de fixo, já que está em constante processo de desenvolvimento, sendo reconfigurado a todo instante, pois as proposições do grupo buscam ser bastante dinâmicas. Como se trata

de uma pesquisa continuada, muitas questões são retomadas e complexificadas ao longo dos anos de trabalho; isto causa modificações – de ordem conceitual e estrutural – em todas as obras cênicas do grupo que, desde o espetáculo de estréia ‘O Alienista’, está em atividade. Não trabalhamos preocupados com o surgimento de novidades a cada criação, mas sim em repensar constantemente alguns dos nossos focos de pesquisa artística, para formular diferentes questões criativas, muitas vezes, para os mesmos objetos. (ALENCAR, 2007, p. 78).

Desde a montagem de *O Alienista*, espetáculo inspirado no conto homônimo de Machado de Assis, o grupo Dimenti vem consolidando o desenvolvimento de uma linguagem baseada na pesquisa e no formato dos clichês estéticos e da corporeidade do cartum.⁶ O grupo pesquisa, também, “produtos da indústria cultural – telenovelas, programas de auditório, propagandas, musicais da *Broadway*, filmes, produtos de entretenimento infantil” (ALENCAR, 2007, p.79). Partindo desta conversão, nasce um olhar crítico sobre esses produtos da indústria cultural que aponta estereótipos presentes no inconsciente coletivo brasileiro.

Para realizar a conversão de uma mídia não-cênica para o palco, estudamos os elementos que constituem cada formato desses, fazendo o levantamento descritivo e reflexivo sobre o modo como constroem suas narrativas, repertório sonoro, indumentária, corporalidades. Pensar sobre o modo como esses formatos são estruturados nos possibilita compreender a construção discursiva de cada um deles, já que a forma de organização está atrelada a um pensamento. Que concepção de corpo eles propõem articulados aos propósitos da cultura do consumo? (ALENCAR, 2007, p. 79).

A partir dessa cultura de consumo, o corpo é pesquisado por meio dos fundamentos teórico-práticos do grupo, apesar de, em cada trabalho, a criação ser variada, tendo como elementos: a descontinuidade, o *nonsense* e a não linearidade nos discursos. A pesquisa é acumulativa em todos os âmbitos do grupo. Um elemento importante é essa constante transformação das peças, pois elas não findam. A cada apresentação no palco, elas se modificam, gerando outra leitura, já que o elemento espectador oferece outras traduções ao trabalho, propondo, dessa forma, uma interação e uma interpretação amplas, potencializando uma reescrita de

⁶ Cartum (do inglês *cartoon*) diz respeito a desenho animado e não a história em quadrinhos (HQ). Apesar de guardarem relações formais entre si, a investigação do “Dimenti” debruça-se no corpo em movimento apresentado pelo desenho animado. Desde as primeiras obras criadas – “O Alienista” e “Chá de Cogumelo” –, o “Dimenti”, além de investigar a construção narrativa e a corporalidade do desenho animado, faz citações no palco de títulos conhecidos como “A Caverna do Dragão”, “Tazmania” e “Pink e O Cérebro” (ALENCAR, 2007, p. 79).

significados. Modificando constantemente a peça – como acontece com a maioria dos espetáculos – dando assim a vida e o frescor ao refazer na hora, porém algumas obras no tempo são modificadas, consideravelmente e suas primeiras apresentações.

Atualmente, o Dimenti é composto por sete integrantes, os intérpretes colaboradores Fábio Monteiro, Lia Lordelo, Márcio Nonato, Paula LICE e Vanessa Mello. No momento da pesquisa, o artista Daniel Moura, era parte dos integrantes do grupo, por isso a sua análise foi incorporada ao documento. “A direção artística do grupo é assinada por um ‘Multi-artista’: Alencar é também coreógrafo, dançarino, ator e roteirista” (LICE, 2006, p. 22).

A produção é uma marca efetiva do Dimenti. Esse fato é um diferencial no contexto dos grupos independentes, pois a produção é o elemento fundamental do funcionamento dos grupos, como assegura LICE (2006, p. 22), “à organização, empreendedorismo e afirmação da continuidade e longevidade do grupo”. Desde o início, a responsável pela produção é Ellen Mello, comunicóloga e jornalista.

O trabalho da produção tem o diferencial de que é pensada, estudada e colocada desde um ponto de vista da publicidade, misturado com gestão cultural, em que se percebe não somente uma organização para o funcionamento do grupo, como uma ampliação das suas possibilidades em participação e criação de festivais, palestras, seminários, *workshops* de dança, teatro, teatro-dança, performance e videoarte, entre tantos outros. A meu olhar a produção tem uma visão com um pensamento mercadológico/artístico de qualidade incomparável com outros grupos da região soteropolitana. O Dimenti, como grupo, interfere nos figurinos, nos cenários e na maquiagem, o que confere maior consistência e coerência à concepção como um todo.

Em sua maioria, os trabalhos possuem uma origem referencial literária, da qual eles deslocam, relêem e reconstruem o estilo dimentiano, utilizando-se de textos universais e brasileiros. Assim,

Esse referencial é compartilhado por muitos, de um texto milenar, passando por um espetáculo de dança canônico a uma ópera pós-moderna e um formato específico no qual clichês recorrentes sejam postos à reflexão. Tais elementos constituem hoje objetos de pesquisa do grupo, mas não surgiram enquanto proposta sistemática concomitantemente com o início do grupo. (LICE, 2006, p. 22).

Essa proposta utiliza-se de interesses específicos e, de forma peculiar, combina elementos cênicos e teoria, implicando naquilo que a pesquisa do grupo baseia-se, como o mesmo Alencar coloca: “O ‘Dimenti’ trabalha com dois campos temáticos: o desenho animado – sua corporeidade e construções dramatúrgicas – e o clichê, no que tange aos estereótipos de consumo, de gênero, de entendimento do corpo, etc.” (MELLO *et al*, 2006, p. 6). Esses dois pilares sustentam o trabalho teórico, expressivo e cênico do grupo, desenvolvendo uma linguagem diferenciada, que é levada para o corpo dos intérpretes.

A busca por uma linguagem alimenta-se da diversidade de formações dos intérpretes-criadores que se amplia por meio das várias possibilidades nas artes cênicas, assim como na psicologia, nas letras, na comunicação e administração, dentre outras, sendo um ponto de união e discussão que amplia e intercomunica teorias e criação artística.

Desde sua origem o Dimenti possui como metodologia de criação a apropriação de obras, o que implica que delas seja feita uma releitura a partir do olhar dos intérpretes-criadores.

Ao mostrar um Shakespeare, por mais fiel que a gente tente ser ao Shakespeare original, vai ser sempre uma releitura. Shakespeare morreu, certo? Não se pode, nesta altura, ter acesso à sua suposta essência, ao famoso ‘o que o autor quis dizer’. (LICE *apud* MELLO *et al.*, 2006, p. 6).

Nessa linha de pensamento, a apropriação oferece uma vinculação entre as pesquisas do grupo (teóricas/corporais) e o texto escrito, por meio da criação das construções discursivas que são os espetáculos, onde a imagem e as aproximações constituem metáforas aos textos originais – priorizando a encenação como discurso não linear.

Nosso interesse sempre foi discutir coisas, realizar fetiches, não necessariamente contar histórias que trouxessem conforto no entendimento [...] Têm coisas muito bem feitas no mundo da narrativa linear, com ‘mensagens’ mais claras. Só não dá pra gente se mover tanto em relação à platéia no que diz respeito ao nosso projeto criativo. (ALENCAR *et al.*, 2006, p. 8).

A estrutura não linear é utilizada tanto na criação como na encenação dos espetáculos do grupo, uma estrutura utilizada em nossa contemporaneidade, onde,

ainda, às vezes, são utilizados rótulos para categorizar-lhes Lordelo *apud* Mello; Alencar (2006) traz o questionamento quanto ao fato de sermos ou não sermos não-lineares, fragmentados, descomprometidos com uma lógica começo-meio-fim, quase *nonsense*, e afirma-nos que a arte contemporânea é avessa a rótulos, a categorizações e a linearizações.

O importante é que o produto do Dimenti, nesta contemporaneidade, neste fluxo de informações e na possibilidade de interconexões, é o que faz sua distinção.

No Dimenti tudo é dinâmico, como se pode corroborar por meio dos escritos do livro *Juras de Guardanapo*, de Mello e Alencar (2006), em cujas folhas avulsas e sem numeração, encontram-se comentários, impressões e análises de vários artistas que apreciam o trabalho do grupo, conforme demonstrado nos fragmentos a seguir:

Nada é fixo, nada é definitivo, apenas o prazer de pesquisar e arriscar sempre, fazendo do teatro uma arte viva. (GUERREIRO *apud* MELLO; ALENCAR, 2006).

O grupo desmente. O grupo desmonta. O grupo joga tudo para o alto e depois, com espantosa criatividade e intenso profissionalismo, o grupo reconstrói a seu modo o que antes era do modo do mundo. (BARRAL *apud* MELLO; ALENCAR, 2006).

São pessoas e grupos, que surpreende(m), entusiasma(m), incomoda(m), emociona(m) [...] pela competência, pela perseverança, pela busca de uma autonomia individual e profissional. (RANGEL *apud* MELLO; ALENCAR, 2006).

O grupo possui um vínculo intrínseco nas artes cênicas contemporâneas, e é por isso que, contraditoriamente, surgem diversas perguntas e questões formais sobre suas encenações, como, por exemplo, se elas se constituem em teatro ou dança.

Não importa se dança, teatro ou *performance*. Fazem Arte. Da melhor qualidade [...] Arte que instiga, provoca rir (como é difícil fazer rir!), faz pensar, fragmenta e reagrupa universos aparentemente impossíveis de serem contextualizados num mesmo espetáculo (SILVA *apud* MELLO; ALENCAR, 2006).

Esta característica de ultrapassar fronteiras e territórios entre teatro, dança e performance é uma marca do Dimenti, que se apóia no heterogêneo e nas

interconexões das artes de seu contexto sociocultural. Isso é assegurado por Trigo, ao dizer que “a estética do ‘Dimenti’ é plural e refinada e seu trabalho é contemporâneo e bem baiano” (TRIGO *apud* MELLO; ALENCAR, 2006). Essas características são reconhecíveis no contexto sociocultural dimentiano: a Bahia. Essas características de nossa contemporaneidade, próprias da mestiçagem e de uma reinvenção dos códigos, são objeto das pesquisas do grupo.

A busca, conscientemente, mais que a mera convivência, a hibridez de diversos discursos, técnicas, e formatos artísticos, principalmente os do teatro, da dança e da música, onde a linguagem resultante não se resume a uma transgenia gratuita, ou eternamente metalingüística: o apelo a essa ‘totalidade da obra’, veiculada pela virtuosidade dos intérpretes invade os sentidos do espectador em forma de pré e pós-linguagem; embora traga obliquamente, como ônus, a instabilidade poética – o cadafalso semântico e a reinvenção do escândalo em dose palatável. (ROCHA *apud* MELLO; ALENCAR, 2006).

Compartilho com Rocha a ideia da dose palatável que invade os sentidos em momentos a partir dos espetáculos do Dimenti, e como assegurei anteriormente, essa convivência e mestiçagem nos corpos, nos discursos e na pesquisa são fundamentais na consolidação e manutenção do grupo.

As artes cênicas contemporâneas instigam essa mistura de linguagens e o Dimenti, além disso, enfoca outro elemento interessante: a subversão em diversas peças. Pode-se citar, por exemplo, a versão dimentiana do “Lago dos Cisnes”, *Chuí*:

A composição lança mão de elementos fiéis à obra de Petipa, como citações, para de fato dar forma a uma tradução altamente orientada pela pesquisa de linguagem buscada pelo grupo, com alto teor de sub-versão. Não se fecha numa necessidade de ser consequência direta da referência, mas sim, de alimentar a potência do grupo, na geração de um caldo criativo, sustentado pela heterogeneidade dos corpos e das informações que transitam por eles e os estruturam enquanto criadores e intérpretes. (SANTANA *apud* MELLO; ALENCAR, 2006).

Essa pluralidade de corpos a que se refere Santana é o foco desta pesquisa, um corpo que se alimenta de diversas informações técnicas, culturais, psicológicas e afetivas, um fluxo. Esse *tudo*, para o Dimenti, tem uma importância transmutadora, já que “é uma das experiências humanas mais profundamente transformadoras. Mesmo num grupo que duvida de ordens essenciais e profundas. Não tem como ser

a mesma, não tem como não se expor” (LICE *apud* MELLO; ALENCAR, 2006). Esta transformação do cotidiano dimentiano é que afeta as gêneses das criações numa afetividade criadora. Segundo LICE:

Flexibilidade é a vizinha amiga que se senta junto para ver um filme. Se não der por aqui, vamos por ali. Mas vamos tentar, antes de tudo. Foi assim com todas as resistências. Então: competências assumidas, corpos singulares, disponibilidade e respeito às individualidades. (LICE *apud* MELLO; ALENCAR, 2006).

Segundo Werneck, o Dimenti é

Estimulante do sistema nervoso central e periférico; antidepressivo; desinibidor seletivo da verbotonina cênica; sério/risotoenérgico; propostalamina cíclica; usado para o tratamento da depressão, bulimia nervosa, transtorno obsessivo-compulsivo (TOC) e transtornos disfóricos (trêsPM) pré-pleno-mestruais. Dimenti contém risodrato de semnocismo: é um analéptico de largo espectro. Deve ser administrado por via de todos os sentidos catalogados. (WERNECK *apud* MELLO; ALENCAR, 2006).

É assumindo os corpos, suas histórias e singularidades que o grupo sustenta sua criação, a partir dos pilares teórico-práticos do cartum, do clichê, do riso, da descontinuidade, do dinamismo, e da subversão – definitivamente, o grupo é isso.

2. 2 O PAPEL DO CORPO NO DIMENTI

O corpo, no Dimenti, são muitos corpos, em cada experiência cênica, *workshop* e palestra vai acrescentando, açulando na inter-relação e multiplicidade de seus integrantes e colaboradores.

Para o Dimenti, o corpo é fundamental, sendo pesquisado por meio dos pilares que eles mesmos propõem (clichê e *cartum*).

O *cartum* borra vida e morte quase como uma obsessão. O que pode o corpo? Perguntam esses bichinhos-simulacro que ludicamente escancaram um corpo imensamente grotesco [...] Vive para morrer, uma morte múltipla e repetitiva, pouco absoluta e nada sagrada.

Morte ritualizada em sua banalização. Não se sabe onde está a cabeça e a cauda desse corpo desconstruído por uma dinamite. (ALENCAR, 2007, p. 95).

A apropriação dimentiana do C+C, foi um dois aspectos incorporados na idealização e pesquisa do corpo no grupo, e sinalizam capacidades extraordinárias, ou um amplo leque corporal que leva a discursos de comicidade e construção de um corpo específico e fácil de reconhecer, na sua fragmentação e movimentação quebradiça. Tais elementos e uma pesquisa depurada no tempo levaram Alencar à elaboração do conceito de *Corpo Borrado*.

Neste jogo de vida e morte, o corpo pode se reconstituir sem sofrer dor em uma constante renovação. A “morte e renovação remetem ao pensamento grotesco e à concepção carnavalesca de mundo, sendo ambos, aspectos inseparáveis do conjunto vital que não infundem temor” (ALENCAR, 2007, p. 97).

Para mim, foi fácil absorver a ideia de vida-morte no *cartum*, partindo da minha experiência nas artes cênicas, onde a criação da personagem está totalmente relacionada com a ideia vida/morte. Constantemente, a personagem morre e como o fênix reaparece, mas agora com novos resplendores, com a experiência do anterior. No *cartum* essa ideia de acumulação, muitas vezes, não funciona, pois para o Coiote (desenho animado da Warner Brothers) ficar eternamente na perseguição do Papa-léguas, precisa do esquecimento/renovação.

A análise está colocada de maneira expositiva na dissertação de Alencar, em que ele explica o porquê da escolha e da importância do C+C no entendimento do corpo e da pesquisa do grupo.

No Dimenti, os corpos dos intérpretes-criadores estudam a composição dos desenhos animados para chegar à concepção de outro corpo, um corpo cartunesco, com um risco físico constante que é transformador de fronteiras corporais.

O corpo cartunesco possui vários aspectos e um deles, utilizado recorrentemente, diz respeito às variações repentinas de estado corpóreo, realizadas pelo corte seco. Não existe uma fluidez entre as ações, e elas são uma constante colagem de mutações esporádicas. O corpo, no Dimenti, é movido por interrupções/modificações bruscas, as quais requerem uma urgência no atendimento das intenções e dos objetivos cênicos, em um ambiente que está em permanente processo de descontinuidades e estranhamento.

Em cena, observam-se corpos realizando ações simultâneas, muitas vezes incoerentes, discrepantes, contraditórias ou desconectadas, que ajudam a clarear a ideia de *borrar* fronteiras. E é justamente nesta procura de borrar fronteiras que nasce o conceito de *Corpo Borrado*, surgido para dar nome ao trabalho do grupo, como expõe Alencar:

A expressão 'corpo borrado' surgiu recentemente na tentativa de nomear, numa metáfora-síntese, a organização criativa, ética e operacional do grupo ao longo dos anos de trabalho. Esse termo não procura abarcar ou fixar a pesquisa artística do grupo, mas atende a uma demanda momentânea do grupo, podendo ser revisto posteriormente. De modo contíguo a esse estudo, um corpo borrado não reivindica uma identidade unificada num eu coerente, mas se transforma continuamente. Na busca de entender melhor o que eu mesmo venho produzindo, num processo de realizar e de se ver realizar, esse corpo borrado corresponde: 1) a um conjunto de procedimentos compositivos presentes na pesquisa artística do grupo; 2) a um tipo de corporalidade investigada nas minhas criações em dança; 3) aos acordos éticos presentes na configuração da equipe de trabalho do 'Dimenti' – metodologia de criação e de produção – e suas implicações afetivas. (ALENCAR, 2007, p. 104).

Esse corpo borrado não é fixo: é dinâmico, permeável e ultrapassa o conceito de fronteira:

A idéia de borrar demarcações traz à tona a sólida idéia de território, mas não para reforçá-la e sim para dinamizar um processo de identificações que problematizam tradicionais oposições binárias [...] A criação desse espaço fronteiro, intersticial se irmana à discussão sobre identidade cultural e hibridismo, procurando justamente descartar certas perspectivas essencializadoras sobre identidade enquanto um constructo fixo. (ALENCAR, 2007, p. 105).

A ideia de borrão vem se desenvolvendo por meio dos trabalhos do grupo, mas foi a partir do Ateliê de Coreógrafos Brasileiros, ano IV (2005), com a criação de *A Lupa*, que Alencar iniciou a exploração das movimentações que criam uma tensão e correspondem à identificação cartunesca nos corpos dos intérpretes. “Esses corpos transitam entre “o acidente e a construção, a impostação e o relaxamento, entre o ‘estado de cena’ e o ‘estado de coxia’” (ALENCAR, 2007, p. 107). A atitude desses corpos é de uma displicência construída, gerando uma simultaneidade de ações desconexas no corpo. Um corpo repleto de torções em situações desconexas.

Observamos tais situações na cena, onde a manipulação e articulação dos

corpos geram a ideia do *nó*; com eles e neles, tendo assim, como resultado formas grotescas do corpo em situações pouco habituais, como o caso do corpo no espetáculo *O Poste, A Mulher e o Bambu*.

Dentro dessa simultaneidade e das constantes variações nos estados corporais, não há uma conexão fluida, a passagem é repentina, em umnexo-causal abrupto, o que o grupo chama de jogo de *interruptor*.

Assim, o corpo é utilizado, no *Dimenti*, como um corpo borrado, que demarca as estratégias do grupo, conforme assegura Alencar:

A idéia de um corpo borrado ainda encerra um pressuposto ético que diz respeito ao modo como organizo os meus processos pedagógicos de criação e ao trabalho colaborativo no *Dimenti*. No grupo, não existe um único programa de preparação artística para as criações. São realizadas leituras, conversas, coleta de referenciais imagéticos (vídeos, músicas, fotos e outros), produções literárias que possam atender a cada questão específica com a qual nos deparamos. Muitas vezes, os encontros e ensaios se resumem a longas conversas e avaliações sobre alguma questão do grupo ou sobre nosso entorno cultural. (ALENCAR, 2007, p. 110).

Esse entorno de trabalho propõe diretrizes corporais cujo foco é o desenvolvimento de competências que partem da necessidade do grupo diante dos problemas e das questões as quais têm princípios para subvertê-las dentro de sua proposta.

A noção proposta por [Alencar] não se refere apenas a um jeito de dançar único ou a uma qualidade de movimento específica, mas, principalmente, ao modo de organizar a narrativa da obra. Nesse aspecto, os procedimentos criativos utilizados por ele, a partir de princípios como: contraste, estranhamento, descontinuidade, *nonsense* e colagem. (ALENCAR *apud* MOLINA, 2007, p. 65).

Esses princípios estão no corpo e são identificados perante os processos criativos do grupo, uma vez que para o *Dimenti*, “o corpo em perene estado de transformação é um ponto que articula os conceitos de corpo grotesco, de carnavalização e de negação surrealista do princípio de identidade” (ALENCAR, 2007, p. 71).

Reconhecendo o trajeto do corpo, feito no capítulo I, é possível traçar alguns rastros que, como pesquisador, relacionei à visão do corpo no grupo. A repetição das ações físicas, nas sequências de movimentos/textos, cria uma organicidade

fragmentária, notória nas frases do videodança *Sensações Contrárias*. Essa repetição, de alguma maneira, está presente nos traços de estudos teatrais em Stanislavski. A hibridação dos treinamentos e dos processos criativos corporais, aplicada por Meierhold e Grotowski, é evidenciada no sincretismo barroco das apropriações de *signos tradicionais* e atuais dos clichês brasileiros nas suas obras. De igual maneira, Artaud experimentou através da respiração e do xamanismo, um corpo-ritual incorporado na constante procura de experiências corporais nos seus processos criativos.

2.3 PROCESSOS CRIATIVOS NO UNIVERSO DIMENTI

Os processos de criação, no Dimenti, constituem-se em um *caldo* de múltiplos ingredientes. Como os próprios integrantes explicam, trata-se de uma soma de percepções e apropriações. Estas apropriações partem sempre do referencial de cada participante do grupo, numa atitude colaborativa, aproveitando a diversidade de experiências e informações geradas pelos intérpretes-criadores com uma conexão com os elementos compositivos do trabalho, utilizando a pluralidade como ferramenta e baseando-se nos critérios teórico-práticos do grupo.

Muitas dessas informações poderiam parecer contraditórias, porém, no grupo, o não linear e/ou *nonsense* são uma marca legítima. Consoante Silva,

Nada é óbvio nos espetáculos do Dimenti e, no entanto, tudo é plenamente identificável, o que poderíamos ousar a rotular de uma dialética que inaugura uma poética absolutamente única. Ações simultâneas, fartas doses de referências interdisciplinares, reinvenção de estereótipos culturais, pluralidade de discursos e significados, paródia e ironia, finíssimo humor, estão todos lá no palco, para serem prazerosamente digeridos (SILVA *apud* MELLO; ALENCAR, 2006).

O processo para chegar ao *nonsense* e à criação de uma poética particular parte de elementos, pesquisas e oficinas, onde o corpo é um dos focos de atenção, entre eles é reconhecido o conceito de *corpólogo*:

Uma partitura corporal que busca transpor cada palavra de uma frase qualquer para um gestual corporal, de forma literal ou abstrata, com ou sem uso de legenda verbal. Nos experimentos, problematizamos

a possibilidade de se criar uma equivalência unívoca entre texto e corpo. (ALENCAR, 2007, p. 100).

Esse conceito é bem utilizado nas oficinas, nos processos criativos e nas apresentações do grupo como elemento potencializador do movimento e criador de novas leituras e significações.

No sentido amplo do Dimenti como produto estético, este é cheio de pluralidades de discursos e de significados, tanto a partir das encenações como nos processos criativos. Utilizam-se de mecanismos estruturados, durante anos, em sua pesquisa.

Mecanismos como repetição automática, citação paródica, variação abrupta de estado corpóreo, contraste, simultaneidade de ações corporais desconexas e justaposição atendem ao objetivo de criar fissuras nos estereótipos sobre os quais refletimos em cada formato investigado e na inversão carnavalizada de cânones que fazemos [...] As discontinuidades ainda são resolvidas na composição quando reunimos por meio da colagem universos e referências aparentemente incoerentes entre si, gerando o estranhamento que impede a fixação de uma visão normatizadora no trato das questões envolvidas. (ALENCAR, 2007, p.106).

As questões envolvidas e os acontecimentos narrativos dos trabalhos são colocados de formas não causais, com saltos em associação de ideias e a partir de livres conexões; essas conexões referentes a fios, na verdade, “são fios que amarram, que atam e que muitas vezes dão nó (quer algo mais dimentiano que isso?)” (GARCIA *apud* MELLO; ALENCAR, 2006). Dentro desses fios, a carga teórica encontrada, na práxis, não significa quaisquer elementos distanciados, pois, segundo Alencar (MELLO; ALENCAR, 2006, p. 29), “a gente viu que essa coisa que a gente chamava de teoria e que estava supostamente apartada dessa coisa chamada prática, não maculava e não era uma figura opressora, ela dava sentido e potencializava a criação em si”. Essa potencialização aumentava com a leitura de signos e com a releitura dos mesmos, dentro de seus textos e de seus espetáculos, onde o jogo é primordial para criar, “o ponto final é o limite do texto”. “O autor tem até o final para delirar, para dizer-nos aquilo que ele quer – uma espécie de espaço delimitado para criar” (NONATO *apud* MELLO; ALENCAR, 2006).

Esses espaços delimitados são borrados pela encenação com o caráter não-linear e cada integrante costura possibilidades neste processo colaborativo de

criação. A edição final caracteriza-se pela pertinência, uma vez que, ao final, este “caldo” recorda um banquete real. Alguns cortes serão necessários e o grupo sugerirá aquilo que poderá ser aproveitado. Molina (2006, p.64), que acompanhou o trabalho de Alencar em *A Mulher Gorila*⁷, assegura que “o olhar crítico do coreógrafo foi extremamente importante para que se chegasse ao propósito final do projeto”. E assim, o próprio Alencar diz “Tudo vale, depois conta uma boa orientação e uma boa edição” (ALENCAR *apud* MOLINA, 2006, p. 63).

A partir desta premissa, a composição e a encenação do Dimenti apresentam uma dialética marcada, denominada “corpo borrado”, que leva implícito mecanismos de comicidade a partir da pesquisa C+C⁸, uma comicidade que tem como objetivo provocar reflexões críticas. Esta estrutura de cena está diretamente relacionada ao processo criativo e a uma preparação corporal estabelecida pelo grupo: o corpo que se prepara à medida que cria.

O formato *dimentiano* não pretende homogeneizar os corpos, mas, sim, realizar constantemente leituras dos discursos aplicados e pesquisados ao longo dos anos, pois esse “borrão” no corpo propõe um desconforto corporal, com um relaxamento e uma tonicidade muscular necessária, onde seja possível realizar torções, nós, executar outras ações físicas e vocais simultâneas, procurando um corpo grotesco, desconexo e absurdo, um *nonsense* ou uma versão humano-cartunesca, assim defendida por Alencar.

Sua busca envolve certa configuração de movimento que se apresenta num corpo relaxado e “civil”, com uma tonicidade necessária apenas enquanto sustentação mínima para garantir uma geografia corporal que procura confundir as noções de dentro e fora, cena e coxia, acidente e construção. (MOLINA, 2006, p. 65).

Este corpo heterogêneo, mas disposto e totalmente cartunesco de todos os integrantes, cômico e subversivo, borrando fronteiras e ampliando territórios coloca, no contexto brasileiro, uma ressignificação do que é um grupo na contemporaneidade. Eles enfrentam o trabalho cênico de uma maneira séria e comprometida, numa construção que, do meu ponto de vista concorda com a formação do grupo, dos multiartistas e multifuncionais dentro da proposta.

⁷ Trabalho coreográfico sob a direção de Alencar, no VI Ateliê de Coreógrafos Brasileiros, Salvador, 2006.

⁸ Cartum + Clichê

Na verdade a gente precisa, com a colaboração, levar em consideração e localizar a competência de cada um. Não vamos passar por cima disso, não passar por cima dos limites de ninguém. No Dimenti, aos poucos, fomos encontrando juntos os ajustes, foi muito difícil uma época fazê-los sair dessa inércia acomodada de ter sempre uma produtora (MELLO *apud* MELLO *et al.*, 2006, p. 17).

Esta inércia a que se refere Mello dilui-se quando o grupo fecha o compromisso consigo mesmo, pois o “compromisso é justamente a palavra que nos rege, enquanto grupo. Aliás, o mais estranho ainda é que fazer parte de um grupo, hoje em dia, também soa meio contraditório” (LORDELO *apud* MELLO; ALENCAR, 2006), um compromisso levado a um reconhecimento da importância da produção como elemento primordial nos grupos contemporâneos, ou seja, “Quando eu sou educador, eu sou tão diretor quanto *performer*. E quando eu sou diretor, eu sou educador. Assim como produção e criação artística são coisas interdependentes” (ALENCAR *apud* MELLO *et al.*, 2006, p. 21). Esta interdependência oferece uma base sólida para a criação, a qual parte de um sentido de mestiçagem de corpos, referências e procedimentos.

Essa mestiçagem de referências e procedimentos – eis, enfim, uma imagem reconhecidamente nordestina – embala nossos processos de criação. Trabalhar em grupo ao longo dos anos tem uma vantagem que só depois de um tempo pode ser entendida [...] como procedimento fundamental no aprendizado e construção de uma poética e afetividade. (ALENCAR, 2006, p. 66).

Reformulando a situação, é justamente desta mestiçagem que sou parte como latino-americano; nestes corpos baianos, porque o Dimenti assegura que “somos baianos, novos baianos e enquanto houver receita de moqueca e clichê, haverá Dimenti” (ALENCAR *apud* MELLO; ALENCAR, 2006). O fato de essas pesquisas sobre o corpo e processos criativos em artes cênicas contemporâneas serem realizadas na Bahia tem muito a ver com o potencial criativo e corporal dessa mestiçagem baiana e, sobretudo, penso que só poderia esperar desse grupo, novos processos originais, mesclados com dedicação e o jeito dimentiano em que “juntos é mais fácil”.⁹

O grupo Dimenti, desde o início de sua pesquisa, esteve interessado no *cartum* e no clichê. O clichê, como elemento para releituras de estereótipos, baseia-

⁹ “Juntos é mais fácil” frase característica do grupo Dimenti. Frase que defende a proposta do grupo, uma lógica que motiva a opção de não trabalhar sozinho e de criar uma coerência de colaboração. Todo mundo é responsável por uma parte de um todo chamado Dimenti, assim as tarefas pesam menos. Não sempre tranquilo e harmonioso, mas para o grupo é um lugar democrático e produtivo.

se nesse novo olhar dos jovens para uma cultura brasileira impregnada de múltiplas significações. O trabalho a partir do clichê está presente desde a origem do grupo até *Batata!*, mas o trabalho do *cartum* foi evoluindo até uma nova concepção, ou seja, no início, o *cartum* estava presente na forma e na encenação, até que ele foi se diluindo.

Percebo que a peça chave para um salto qualitativo na movimentação, conceitualização e concreção de princípios do grupo é *Chuí*, onde o grupo consegue desvincular-se do *cartum* como elemento de pesquisa e chega próximo a um desenvolvimento do corpo borrado e borrão atualmente definido. Para chegar a essa corporeidade, essas interrupções e ao borrão, como elemento definido e permeável por múltiplas variáveis, este trabalho vê-se ainda mais esclarecido em *O Poste, A Mulher e O Bambu* e em *Sensações Contrárias*.

A maturação da proposta parte da evolução dos processos criativos, que estão plenos da vontade de pesquisar, tanto na prática como na teoria. No Dimenti, os ensaios incluem a leitura de textos a serem trabalhados, textos de teóricos, textos filosóficos e psicológicos; assistir a vídeos, filmes; reformular espetáculos; trabalhar no figurino, cenário e na produção; além do necessário diálogo entre amigos.

A partir do meu olhar como pesquisador, acredito que não está errada minha percepção, ao afirmar que, definitivamente, o amor está no meio disso tudo. Um amor e uma paixão que conduz um grupo de jovens criadores a atingir a maturidade de sua proposta e pesquisa cênica, durante dez anos, nos palcos brasileiros.

Amor e morte. Morte que, a exemplo do *cartum*, são levianas. No capítulo seguinte são abordados, novamente, *nossos queridos desenhos animados*, em que os desenhos são esses corpos dimentianos, e a morte é o simbolismo de um novo renascer, rápido e sempre evoluído para criar novas possibilidades, para teorizar e, melhor ainda, fazer bons espetáculos.

2.4 CRIAÇÕES DO DIMENTI

Diversas pesquisas surgiram dentro e fora do núcleo principal *dimentiano*, nesta década de existência do grupo, uma vez que a proposta foi ampliada a vários horizontes do espaço cênico baiano. Nesta investigação, entretanto, serão

analisados, especificamente, os seguintes trabalhos: *O Alienista* (1998), *Chá de Cogumelo* (1999), *A Novela do Murro* (2001), *Tombe* (2002), *Pool Ball* (2002), *Chúa* (2004), *O Poste, A Mulher e o Bambu* (2007) e o videodança *Sensações Contrárias* (2007).

2.4.1 *O Alienista* (1998)



Foto: Júlio Acevedo

Figura 4 – Espetáculo *O Alienista*

O Alienista é uma célebre obra literária do escritor brasileiro Machado de Assis.¹⁰ Ela é considerada um conto mais longo, em função de sua estrutura narrativa.

Publicado em 1882, quando aparece incorporado ao volume *Papéis Avulsos*, a obra havia sido publicada, previamente, em *A Estação* (Rio de Janeiro). É a base para o gênero de conto brasileiro que viria a seguir, assim como peça fundamental do Realismo. Para muitos, é considerado o primeiro romance brasileiro do movimento realista.

¹⁰ Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) foi um romancista, contista, poeta e teatrólogo brasileiro, considerado um dos dois mais importantes nomes da literatura brasileira.

O espetáculo *O Alienista* (Figura 4) marcou o início da produção do Dimenti. Foi feita uma releitura da obra de Machado de Assis, configurando e elaborando o início de sua estética, a partir de uma leitura particular do conceito de loucura e as diversas vertentes das relações humanas.

A cena inicia-se com a figura de um músico sentado, segurando seu violão, e uma mulher falando, ou melhor, explicando para o público que aquilo que vai acontecer é uma versão livre do conto *O Alienista*, do autor brasileiro Machado de Assis. Os demais intérpretes (3 homens e 1 mulher) entram em um ambiente festivo, todos vestindo um avental branco que sugere camisas-de-força, como as utilizadas nos sanatórios para doentes mentais.

A ideia interativa do músico, na cena, cria um ambiente caseiro, onde os intérpretes brincam com uma cena quase vazia, com poucos elementos, sendo o corpo e a reutilização-apropriação do texto de Machado de Assis o fio de condução da história.

Eles organizam-se para realizar uma coreografia simples e cantar juntos. A canção é infantil, os movimentos vão se modificando: gestos bruscos e movimentos indefinidos. A canção defende uma dúvida existencial e essa dúvida influencia um dos personagens: “Eu sou uma pedra ou uma árvore?”. Esta interrogação acompanhará como um fio que conduz algumas conexões através da peça.

Logo em seguida, alguns personagens apresentam-se – personagens importantes dentro do texto original – como sendo Simão e sua mulher. Simão é um cientista que se casa com uma mulher apaixonada pelo luxo e pela comodidade. Mostrando a inconformidade da mulher em não ter filhos, o conto volta-se para a discussão sobre a instalação de um sanatório mental na cidade, do qual Simão será o proprietário e dirigente.

Os intérpretes brincam durante o desenrolar da peça, com desenhos animados reconhecíveis para a plateia; é a corporeidade manifestando-se na procura pela descontinuidade por meio de movimentos não desenhados, giros, quedas, trocas inesperadas de movimentos, além das ações dos personagens. Claramente, como que para apagar determinadas situações, os personagens utilizam o *Tsshbum*, onomatopeia de som de fósforos, querendo explodir um ao outro, encerrando sua participação.

Outro ponto importante é a utilização da música popular brasileira como referencial para a plateia. A canção pode ser utilizada em sua forma original ou o

grupo utiliza a melodia com letras recriadas. O músico é intérprete, ele participa da cena, interage e posiciona-se como outro intérprete-criador.

A loucura é o fio condutor da peça. Ela tanto pode ser oriunda do texto original como do texto criado pelo grupo, que realizou a releitura, estabelecendo, em sua movimentação e encenação, um território próprio. A livre adaptação do texto, não linear, é interrompida pelas *ligações do autor* (telefonemas do mesmo autor, entendendo que ele está morto) que insiste com os intérpretes para retornarem ao texto original. Podemos conhecer alguns dos loucos da casa, e outros que estão fora dela.

O uso de recursos da mídia como elemento de criação não se limita ao *cartum*. Utilizam-se, também, as situações de *Talk Shows*, oferecendo uma aproximação entre as situações literárias e o espectador, acostumado a esse tipo de produto televisivo, apresentando o problema entre Simão e sua mulher no programa *Amigas do Peito*, com a participação do público, resultando na reconciliação dos personagens, graças a uma viagem para o Rio de Janeiro ganha por Evarista. O protagonista fala da loucura como seu objeto de estudo. Evarista retorna de sua viagem e os loucos veem em Simão um déspota.

A loucura é tratada do ponto de vista da TV (*talks shows*, desenhos animados, Música Popular Brasileira (MPB), etc.). Durante o espetáculo, a esperada essência do autor, na obra de Machado de Assis, deixa-se aparecer, questionando: Quem está louco? Sou uma árvore? Ou uma pedra? O poder do dinheiro? O poder da ciência?, que se configuram em questionamentos carregados da impotência humana e da solidão.

A história sofre uma reviravolta com a aparição do arquiinimigo de Simão, Porfírio, que durante uma luta entre Dragões (*cartum* de jovens perdidos num universo paralelo, com poderes especiais, dirigidos pelo mestre dos magos contra as forças do mal e à procura de um caminho de volta para sua casa) e Canjicas, Porfírio consegue ganhar, quando os guerreiros mudam-se um a um do bando do Dragão para o dos Canjicas.

O corpo vê-se impregnado de elementos da pesquisa corporal do grupo, o C+C, deixando, em várias ocasiões, transluzir algumas figuras, a exemplo da utilização do desenho *Caverna do Dragão*, história animada famosíssima no Brasil.

Neste momento, como espectador, me senti um pouco alheio por não conhecer o desenho, sendo, na minha percepção, um sonho de um encontro infantil

de *bandos*, que, na minha leitura, é uma continuidade com a loucura dos habitantes da casa verde.

Ninguém escapa de entrar na casa verde. Itaguaí é o universo de Simão, até mesmo Crispim – o boticário, amigo de Simão – é acertado na loucura de seu colega, ao entrar na casa verde em cujo interior Simão é quem parece precisar de atenção médica, querendo providenciar os constantes luxuosos e malucos pedidos de Evarista.

Agora, é anormal ser normal, e até o mesmo Simão foi atingido (brincadeira de palavra para a personagem sair da cena).

Os personagens que nunca saíram da cena confundem-se entre os sãos e os loucos, quem está dentro ou fora dessa casa, e a dúvida continua: “Eu sou uma árvore ou uma pedra?” – ao final, o que importa é que a “casa é verde, *tsshbum*”.

Na proposta do Dimenti, a fragmentação do texto enriquece a leitura do espectador, no sentido de que as questões da loucura levantadas por Machado de Assis são desenvolvidas no *nonsense* da dramaturgia dos atores, já que os personagens são delineados por vários intérpretes, conferindo-lhes características de problemas psicológicos. Essa dramaturgia gera uma estética do espaço, sendo um espaço quase vazio, preenchido pelos personagens, gerando o dentro e fora da casa, sempre se movimentando, inter-relacionados com eles e com o músico que gera uma tensão na cena.

A utilização explícita de movimentações e de referencial aos desenhos animados, assim como o elemento da MPB, cria uma identificação com o público, gerando uma empatia direta e o reconhecimento da essência da obra literal.

O nascimento do Dimenti como grupo foi marcado por *O Alienista*. O ano de criação da peça oferece um claro referencial da juventude dos intérpretes, que iniciaram um projeto a partir da premissa de fazer teatro juntos, colocando suas questões a partir de um imaginário juvenil. Dentro de *O Alienista*, percebe-se uma frescura de emoções, a vontade de criar brincando e uma capacidade lúdica de colocar-se na cena.

Certo é que as peças têm uma recriação em cada montagem. O vídeo analisado foi gravado no ano de 2006, sendo este um ponto importante a ser abordado, pois é uma análise deste momento específico da peça, que já foi re-elaborada em vários processos através dos anos.

Considero que o espetáculo *O Alienista* é um campo de exploração da

gênese do grupo, de seus interesses e futuros fios de pesquisa. O *cartum* e o clichê estão presentes, assim como o *nonsense* e a não linearidade dramática. A apropriação dos textos e re-elaboração, a partir de seu universo, é um valor interessante, já que vai ser um rastro nos trabalhos futuros do grupo.

A visão fragmentária da cena, as constantes quebras nos diálogos e nos corpos ajudam a reforçar a ideia da loucura. O elemento de fragmentação iniciante, em *O Alienista*, propõe um motivo de retorno cíclico no tema da obra de Machado de Assis.

Nesse âmbito, o Dimenti coloca a questão de sua apropriação sem temor a represálias, pois a imagem de fidelidade ao original é desconstruída na obra total sem perder o fio do escritor, sendo *originais* na sua apropriação.

Parece que os integrantes da cena possuem regras internas, uma lógica que é decifrada aos poucos, certa sistematização de ações e códigos, em uma estrutura cênica. Será que é normal? E o que é normal? No debate de quem elege a liberdade, ou não, do outro, dos outros e de mim, o importante parece ser que: a casa é verde!

2.4.2 *Chá de Cogumelo* (1999)

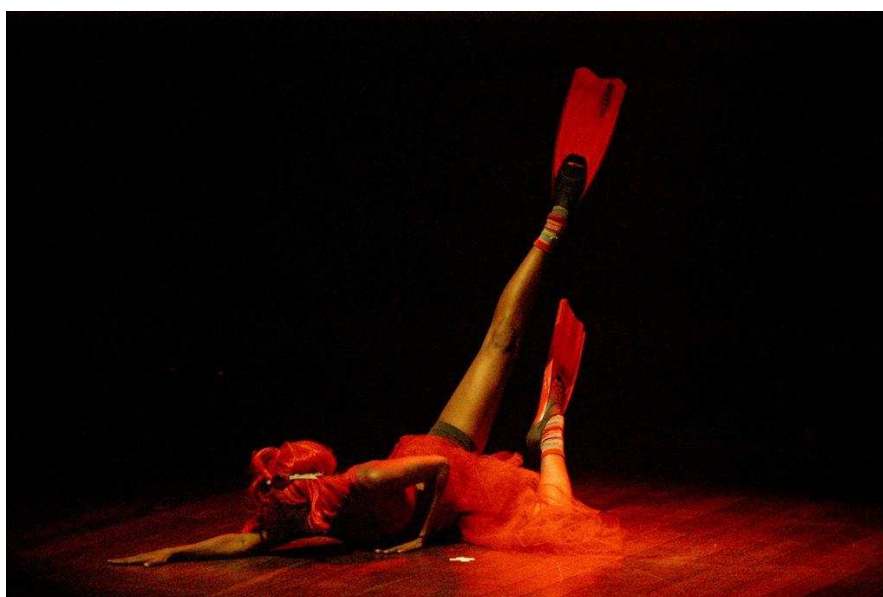


Foto: Júlio Acevedo

Figura 5 – Espetáculo *Chá de Cogumelo*

O espetáculo *Chá de Cogumelo* reúne várias releituras de contos de fadas, que se tornaram universais, como *Cinderela*, *Chapeuzinho Vermelho*, *João e Maria*, *João e o Pé de Feijão*, *Rapunzel*, *A Bela Adormecida* e *Branca de Neve*.

A *Cinderela* é um conto de fadas popular, constituindo-se um conto clássico fundamentado no elemento-mito de uma opressão injusta e de uma recompensa triunfante. Milhares de variantes são conhecidas em todo o mundo. A personagem do título é uma jovem mulher que vive em circunstâncias adversas e que, de repente, tem uma mudança notável de fortuna. A palavra *cinderela* tem, por analogia, o significado de um inesperado sucesso ou reconhecimento após um período de esquecimento e abandono. A história popular de Cinderela continua tendo influência na cultura popular internacional.

Em *Chapeuzinho Vermelho*, a mãe pede à menina que atravessasse a floresta para visitar a avó e levar-lhe um pote de manteiga com um pouco de bolo ou uma cesta de doces. No caminho, Chapeuzinho Vermelho encontra-se com o lobo, que era mau e feio. Esse conto é uma fonte inesgotável de questionamentos literários, desde citações na psicanálise, da paródia e da paráfrase, até o mundo das histórias em quadrinhos (HQs).

João e Maria relata a aventura dos irmãos, filhos de um pobre lenhador que, de acordo com a esposa, decide largá-los na floresta porque a família não tem mais condições de mantê-los. Na procura do caminho de volta, as crianças encontram uma casa coberta de guloseimas e, com fome, começam a comer os doces. São recolhidos por uma bruxa que não tinha boas intenções com relação às crianças. Mesmo dando de comer a elas, a bruxa queria matá-los, porém, espertas, as crianças é que acabam enganando a bruxa. Finalmente, João e Maria escapam e encontram o caminho de volta para casa, levando consigo tudo o que de melhor tinha na casa da bruxa.

Essa história é hibridizada pelo Dimenti, em *Chá de Cogumelo* (Figura 5), com a história de *João e o Pé de Feijão*, na qual se conta que um menino chamado João vai ao mercado, a mando de sua mãe, com o objetivo de vender uma vaca. Quando João chega ao mercado, um estranho lhe propõe cinco feijões mágicos em troca da vaca. João aceita a barganha e retorna para casa com os feijões no bolso. A mãe fica furiosa por ele não ter seguido suas instruções de vender a vaca e joga os feijões pela janela. Enquanto João dorme, os feijões germinam e dão origem a um gigante pé de feijão. João, ao acordar, escala o pé de feijão e chega a uma terra

acima das nuvens. Esse lugar é habitado por um gigante que se alimenta de seres humanos.

João é protegido pela esposa do gigante e consegue fugir dali depois de roubar uma sacola de moedas de ouro. João retorna no dia seguinte e rouba a galinha dos ovos de ouro do gigante e, mais uma vez, consegue escapar ileso. No terceiro dia, João volta à terra do gigante para roubar uma harpa de ouro. Dessa vez, o gigante persegue João, mas João consegue descer o pé de feijão mais rapidamente e o corta com um machado.

Outro conto utilizado é *Rapunzel*. Desta vez, o Dimenti refere-se diretamente à versão de Walt Disney.¹¹ Rapunzel é criada em uma imensa torre, prisioneira do mundo, por uma bruxa malvada. O cabelo da menina nunca é cortado e é conservado como uma gigantesca trança. Um dia, um príncipe, ao passar pelo local, ouve Rapunzel cantando e decide salvá-la das garras da bruxa. Ao enfrentar a vilã, é castigado com uma cegueira total. Mas, no final da história, sua visão é recuperada pelas lágrimas da amada, e os dois casam-se e conseguem o esperado final feliz.

A *Bela Adormecida* é uma princesa que, ao nascer, foi abençoada com três dons; porém, recebeu, também, a maldição de que aos 16 anos de idade cairia num sono eterno. A maldição concretizou-se, e não só a princesa, mas todos, no castelo, ficaram adormecidos até a chegada de um príncipe encantado que beijaria a princesa e quebraria a maldição.

O outro conto reconhecido é a história da princesa *Branca de Neve*, que vivia em um lindo castelo com seu pai, que se tornou viúvo. O rei voltou a casar com uma mulher feiticeira que desde o primeiro dia tratou muito mal a menina. A rainha possuía um espelho mágico e todos os dias lhe perguntava quem era a mulher mais bela do reino. Certo dia, ao receber a resposta do espelho que a mulher mais bonita do reino era Branca de Neve, a rainha não se conteve: expulsou a menina. Na floresta, ela encontrou uma casinha no centro do bosque, cujos donos eram os sete anões. Ao serem informados dos problemas da princesa, eles resolveram tomar conta dela e a deixaram-na ficar em sua casa.

A malvada rainha decidiu, então, acabar pessoalmente com a vida da

¹¹ Walter Elias Disney (1901-1966) foi um cineasta, produtor estadunidense de desenhos animados e animador. Ele também foi o criador do parque temático sediado nos Estados Unidos chamado Disneylândia, além de ser o fundador da corporação de entretenimento, conhecida como Walt Disney Company.

princesinha. Envenenou uma maçã e foi até a casinha dos anões, oferecendo-a à menina. Quando os anõezinhos regressaram, pensaram que Branca de Neve tivesse morrido. De repente, passou o príncipe do reino vizinho que há muito tempo a procurava e deu-lhe um beijo de amor. Este beijo quebrou o feitiço e, assim, o príncipe pediu à Branca de Neve que se casasse com ele.

Foi a partir dessas histórias que o Dimenti criou o espetáculo *Chá de Cogumelo*, entrelaçando, de maneira criativa e crítica, as histórias infantis. A ação cênica inicia-se com duas mulheres, vestidas como se vivessem na Idade Média, estando uma delas de preto e chorando, inconsolavelmente. O espaço demonstra ser semelhante a um quadrilátero de boxe, com faixas de segurança, tendo ao fundo um letreiro de luz com a palavra Floresta.

O músico, sempre colocado à esquerda do espectador, reconfigura sua participação de maneira mais ativa cenicamente. Sua ajuda na utilização de outros instrumentos pelos intérpretes-criadores torna o ambiente carregado de imagens sonoras, típicas de uma floresta.

A ação transcorre com a insistência de uma moça em ir ao baile do reino. A mãe, após relutar algum tempo, aceita o pedido da moça, com a condição de que tomem um chá juntas. A moça aceita e a mãe traz-lhe um pouco de chá, ela o bebe e se contorce, caindo no chão e murmurando “chá de cogumelo...”, morre, deixando uma sapatilha em cena. A menina é chamada de Cinderela.

Repentinamente, como em um desfile militar, entram os outros intérpretes, sendo que um deles, o músico, que tem características de sapo, dirige-se a um dos lados do cenário, acompanhando musicalmente as cenas. Nesse momento, entra em cena a já conhecida Chapeuzinho Vermelho, esclarecendo os motivos que levaram sua mãe, *hippie* e comunista, a dar-lhe esse nome. Ela é uma menina, mas com características de adulto, que já não quer mais visitar a vovozinha, pois ela mesma se acha infeliz e apaixonada pela natação.

No caminho para a casa da vovó, Chapeuzinho Vermelho encontra o Lobo, com características de demônio da Tanzânia (Desenho Animado da Warner Brothers, conhecido pelo apelido de *Taz*), Chapeuzinho oferece-lhe fumo e bebidas para poder *brincar* com o lobo, e eis que, repentinamente, ela descobre nele o veículo perfeito para sua liberação e realização de seus fetiches. Leva o lobo para comer a vovó, personagem que tem um rótulo no peito escrito “vovó”.

O Lobo come a Vovó e pega o rótulo, colocando-o em seu próprio peito.

Começa a típica cena de Chapeuzinho, querendo que o lobo a *coma*, mas o lobo-intérprete reclama sobre a versão não infantil do conto. Neste momento, Chapeuzinho sai da cena e entram dois personagens que colocam no lobo-intérprete uma fantasia de vaca.

Os personagens são reconhecidos como Maria e Joãozinho. Perdidos na floresta, Maria parece sofrer de bipolaridade, alternando fases de menina e outras de cientista louca (lembrando o desenho *Pink e Cérebro*, da Warner Bros.). Na tentativa de descobrir o caminho de volta, descobrem que a vaca produz ovos de ouro. Nossa Maria tenta fabricar um aparelho na versão *MacGiver*¹² com os elementos que estão próximos dela. Ela sai para fabricar seu experimento e surge a Fada Lice (personagem que lembra uma policial lésbica), que faz a troca da vaca, do ursinho de pelúcia e do colete de Joãozinho por três feijões mágicos. Ao chegar, Maria briga com o irmão por causa da troca ingênua que ele fez. Em seguida, ele coloca os feijões na terra e, de repente, nasce uma planta imensa que ultrapassa as nuvens. Eles sobem e encontram uma casa feita de guloseimas, onde mora uma baiana macumbeira. Maria, em sua engenhosidade, troca comida por seu irmão e, nesse momento, a vaca aparece e salva Joãozinho. A baiana propõe libertar Joãozinho se ele souber dizer o nome da vaca, e ele faz uma dedução, mas no meio de seu argumento é interrompido por um musical de Walt Disney, sobre a bela Rapunzel.

Relata-se, então, nessa versão musical, a história de *Rapunzel*, cuja mãe era adepta do uso de cogumelos e, durante uma alucinação, mata o seu marido. Estando grávida de Rapunzel, a mãe invade o espaço de uma bruxa, com a qual entra em conflito. Após a discussão, surge a Fada Lice, que oferece uma solução à mulher, propondo-lhe a troca do bebê pelos cogumelos da bruxa e recebendo os corvos desta como juro da transação realizada.

Ao final, Rapunzel mata a mãe, ao nascer, e logo mata também a bruxa. Ela observa o músico-sapo e leva-o para o meio da cena; espia dentro da sua calça e “não achando nada” de seu interesse, desfere um golpe nele, que cai. Em seguida, aparece ao lado dele a Bela Adormecida. Aos poucos, entram os intérpretes com a malevolência de tropa policial num domingo de manhã, tentando acordar a moça, o

¹² MacGyver, série televisiva conhecida no Brasil como Profissão: Perigo, foi exibida na década de 1980. O título original da série tem o nome do protagonista, um agente secreto que não usava armas e resolvia os seus problemas graças a conhecimentos científicos, engenhocas e ao seu bem-amado canivete.

que não conseguem. Tentam com o príncipe-músico-sapo, mas ela não responde até que chega a Fada Lice e soluciona o problema. Bela Adormecida acorda e vai direto recuperar o tempo perdido com seu príncipe; mas, ao que parece, ele sofre de ejaculação precoce, o que a aborrece.

O príncipe fica envergonhado na frente da tropa. Eles saem e deixam de novo o príncipe deitado no meio da cena. Entre os ruídos da floresta, entra uma menina, recordando a pequena Branca de Neve, contando uma história trágica. Em seguida, encontra o príncipe e o acorda com um beijo. A jovem Branca de Neve oferece a ele uma maçã. Este elemento lembra, imediatamente, ao público, o veneno contido na maçã, e o príncipe cai de novo.

Nesse momento, eis que surge a madrasta com sotaque espanhol – a madrasta má. Elas discutem sobre a beleza de cada uma, até que aparece o espelho. O espelho é um personagem moderno e colorido que brinca com Branca de Neve. A madrasta invejosa pede-lhe um conselho, e o espelho lhe diz para matar Branca de Neve com um veneno poderosíssimo e na moda, um sanduíche “peça-pelo-número” de Cogumelo. Um caçador oferece-o à jovem Branca de Neve, tira o príncipe da cena e ela desaparece no mato. A menina sai à procura da casa dos 7 anões e sai de cena.

De repente, aparecem, uma a uma, as personagens Maria, Chapeuzinho Vermelho, Rapunzel, Branca de Neve e a Madrasta, todas fantasiadas de anão. Cada uma foi chamada com um convite pessoal e, pedindo para serem discretas, nesse momento aparece a Fada Lice, agora com outra aparência, pois ela, na verdade, é o espírito da floresta – ela é Gaia.

Gaia procura entre as participantes sua nova substituta. Através da sapatilha de Cinderela, uma a uma, todas tentam calçá-la, até que chega a vez da madrasta. Repentinamente, o intérprete da madrasta deixa ver que ele mesmo foi o lobo, a vaca e um dos corvos, e, justamente, por isso, ele-ela é a nova substituta. Gaia entrega a coroa para a madrasta, realizando, assim, o sonho da madrasta em tornar-se a mais bela e ter poder – a madrasta chora como uma *miss* que ganha o concurso de Miss Universo.

Nessa peça, o Dimenti estabelece uma união das histórias e entrelaça os contos de fadas que desde crianças escutamos e assistimos na TV. As críticas são claras e os paradigmas e clichês desses contos são utilizados para novas leituras e interpretações. A crítica a padrões identitários é clara. Nessa versão, a mulher é

ressignificada, com um caráter definido e uma postura para com a vida muito diferente da versão clássica de uma mulher submetida ao destino e às magias, que encontra sua felicidade que se traduzia, necessariamente, em um príncipe, belo, guerreiro e rico.

Mexer na ideia de uma única identidade soteropolitana folclorizada e fixada é algo reconhecido na peça, quando Maria pede para que a baiana baixe o grito etnocêntrico, permitindo, dessa maneira, transcender da cor da pele como meio político, e sim, reconhecer a importância da mestiçagem e da dissolução das fronteiras, como ela mesma fala: o fato de não reconhecer no arco-íris o limite do azul e do violeta.

Para o Dimenti, a releitura desses contos toma um viés crítico, onde os estereótipos dos contos de fadas pertencem a uma época antiga. Esses estereótipos estão presentes nos meios de comunicação de forma massiva. Assim, no *Chá de Cogumelo*, os clichês são subvertidos, por exemplo, no poder dado à madrasta má, personificada por um homem, o que dá abertura aos limites de uma sociedade heteronormativa. Outros exemplos focam o olhar dado à *maldade*, quando em *Chapeuzinho Vermelho* é o lobo subvertido a todo tipo de suplícios, a bruxa é assassinada por Rapunzel e a madrasta de Cinderela torna-se escrava.

O entrelaçado das histórias traz uma riqueza na estrutura da construção da dramaturgia a partir da fragmentação e re-elaboração de cenas, como por exemplo, a aparição das mulheres dos contos passados num encontro secreto dos sete anões de Branca de Neves, que funcionam como pretexto para (re)encontrar um possível final para o espetáculo.

A corporeidade é baseada no *cartum* e, claramente, podem-se reconhecer as apropriações deles – o chá de cogumelo é um pretexto para uma leitura alucinógena dos contos, das fadas e dessa floresta militarizada e confusa.

Um ponto de análise no percurso do grupo é a comicidade no tratamento subversivo de temas infantis, uma necessidade que se afirma, ao nomear o espetáculo Teatro Infantil. Querer atingir a felicidade de uma criança, a partir do ponto de vista dela mesma, ou o fato de se autoneamar infeliz constituiu um tipo de tratamento subversivo das peças que transformará em um rastro e uma preocupação do grupo, que se identifica, mais adiante, em *Chuá*.

A felicidade é concebida nos desenhos animados, na transposição dos contos de fadas e das versões apropriadas por *Disney*. Daqui, a facilidade de

algumas crianças/adultos de criar mundos fantásticos onde se encontra rapidamente a desejada felicidade. É ali, onde poderia aparecer uma pequena esperança de paz, felicidade e amor eternos das atuais crianças invadidas de nosso dia-a-dia de consumo, de sexo e de drogas, como meios de consumo massivo e acesso rápido à felicidade contemporânea.

A visão dos papéis sociais é outra questão colocada na peça. Em minha concepção, o papel da madrasta é, justamente, o de desmitificar o imaginário de má. Especificamente no *Chá de Cogumelo*, o ator que interpretava a madrasta era também o lobo mau; porém, ao se conhecer o animal interno (limites, desejos, paixões, etc.), poderemos sociabilizar melhor, porque “Juntos, é mais fácil”.

2.4.3 A *Novela do Murro* (2001)



Foto: Júlio Acevedo

Figura 6 – Espetáculo *A Novela do Murro*

O espetáculo *A Novela do Murro*, contitui um trabalho do Dimenti que foi inspirado em *Dom Casmurro*, uma obra clássica de Machado de Assis. A história se passa no Rio de Janeiro do Segundo Império e conta a trajetória de Bentinho e Capitu. É um romance psicológico, narrado em primeira pessoa por Bentinho, o que permite questionamentos sem elucidação até o final, já que a história conta apenas com a perspectiva subjetiva do personagem.

O romance *Dom Casmurro*, além de estar entre as grandes obras da Literatura Brasileira, é considerado a obra-prima de Machado de Assis.

A Novela do Murro (Figura 6), é um espetáculo que começa com uma luz a qual revela um ambiente criado com misturas de tubos de PVC e persianas que dão forma a uma sala de estar dentro de uma TV gigante, onde uma fila de atrizes pretende atuar na apresentação da nova novela das 8, e um ator-diretor indica o momento de cada uma entrar em cena. A primeira atriz tenta falar o texto, mas não consegue e sai chorando por entre a plateia. A próxima apresenta-se, forte e decidida, mas como o diretor não demonstra aprovação, ela sai de cena. Apresenta-se uma modelo-atriz que faz passarela, mas que também sai. A candidata seguinte é uma jovem dançarina que tenta convencer o diretor sobre sua capacidade e linguagem corporal, sem sucesso. Em seguida, um homem travestido tenta fazer a audição, mas nem sequer a inicia, pois é cortado pelo diretor, seco e intransigente. Por último, aparece uma moça que faz a representação fragmentada do texto e o diretor expressa-se pela primeira vez: – “Bom!”. Solicita-lhe, a seguir, que o faça de outro jeito, e ela dança um sapateado americano com facilidade.

Mudando de ambiente, por meio da luz e da música, um a um entram os intérpretes com uma partitura corporal fazendo elogios sobre uma mulher (Capitu). Eles fazem uma fila para a brincadeira do ovo na colher; o ovo vai passando por cada um, até que ele cai. O Ovo, como sujeito; sujeito débil e fácil de levar, tanto Bento como Ezequiel são representados na essência deles. A vida frágil de Bento, suas emoções e sua constante indefinição são, para mim, representadas no Ovo, que pode ser um início para novos conflitos, mas o Ovo não se modifica, permanece. O Bento continua com sua casca, que virará casco, deixando impermeável a pele e o coração.

O intérprete-músico coloca-se no proscênio da esquerda. A incorporação do músico na ação é uma constante nas primeiras obras do grupo (o músico é onipresente na cena). Entra um grupo de mulheres que acompanha o parto de uma outra (caracterizada por um homem), cantando e incentivando o parto e, entre dores e orações, a mulher promete seu filho varão para a igreja. Assim, são oferecidos os antecedentes da novela e a origem do *pathos*, que acompanhará o desenvolvimento da peça.

As três moças do início interpretam uma Capitu, em suas múltiplas leituras. Uma delas mostra, numa cena juvenil, o amor jovem e apaixonado por Bento, o

amor que se despede com promessas e beijos (Pausa para um comercial). Muitas promessas... Ao sair, a atriz tem um momento íntimo com o jovem Bento, como homem que é, mas a promessa da mãe é cumprida e o jovem sai de sua casa para o seminário.

Mulheres fazendo audição para um espetáculo, qualidades e capacidades... Três Capitu, ou três faces dela mesma. Para o Dimenti, isso parece ser um fato que deve ser revisto na dimensão da versão de *Dom Casmurro*. Não são a indefinição, as dúvidas, a desconfiança ou a depressão de Bento que criam o drama; é, sim, uma mulher que muda a vida e a história.

Como uma apresentação da novela das 8, os intérpretes acompanham com uma frase corporal o músico, mostrando cenas do capítulo, em que é representado o drama de dois jovens (Bento e Capitu), um amor impossível, criando o fio condutor da peça. As persianas funcionam como esconderijos. “Aos 15 anos tudo é infinito”, diz a mãe do jovem Bento, que aparece acompanhada pela empregada conversando sobre a festa de aniversário dele e do não convite para os Páduas (família de Capitu).

As frases mais utilizadas durante a encenação parecem referir-se a uma constante procura da felicidade, uma procura na qual as promessas são cumpridas, apesar do romance juvenil de amor impossível dos personagens, já que aos 15 anos tudo é infinito; depois dessa idade, o infinito parece virar a constante, vários finais de relações, relações em que a pergunta é sempre a mesma: você será feliz?

Novamente os participantes da novela fazem sua apresentação com a trilha sonora, mostrando as cenas do próximo capítulo. Bento, no seminário, cultiva uma amizade com Escobar, outro seminarista. As notícias vão de um lado para outro, do seminário para a casa e, em meio a tudo isso, Capitu vive seu desespero de adolescente entre choros e telefonemas angustiados, com seu próprio tema musical, a música *Carry On*.¹³

Em férias, o jovem Bento, com seu amigo Escobar, chega à procura de Capitu, em um esperado reencontro momentâneo. Porém, Capitu interessa-se pelo jovem e lindo Escobar. A partir daí, Bento começa a ver de outro jeito essa amizade. Voltam para o seminário.

¹³ *Carry On* é um tema musical e videoclipe feito pelo Dimenti, apesar de não ser mostrado na cena, ele existe, e pode se assistir no DVD de *A Novela do Murro*. O Clipe funciona como elemento de apoio dos amores desenfreados e juvenis das moças adolescente. O videoclipe não escapa do clichê, marca de identidade do grupo, explorando, no vídeo, múltiplas faces dos relacionamentos telenovelísticos.

De alguma maneira, a peça do autor oprime e coloca a mulher em uma posição de impotência diante do destino traçado por ela mesma, talvez sem que ela perceba. O Dimenti redimensiona a mulher e deixa espaço a diversas interpretações da relação Bento-Escobar, criando um ambiente homoerótico nos encontros dos amigos.

A mãe de Bento morre, entre falas: “Tu serás feliz meu filho... Serás feliz”. Agora não existe mais a promessa. A morte da mãe e de outro personagem (José Dias) relaciona-se (na versão *dimentiana*) com uma briga interna entre os atores, e foi assim que a gerência do canal de TV provocou as ditas mortes dentro da novela – para se livrar dos atores e não dos personagens. Por outro lado, a atriz (personagem de Justina, empregada da casa), nesse momento, agradece a escolha e as ligações dos telespectadores para o canal, pois – graças a isso – o rumo de seu personagem mudou e, assim, ela poderá continuar por mais tempo na novela, pois será contratada para novos capítulos da telenovela. Em uma mudança corpóreo-musical já reconhecida, apresentam-se cenas do próximo capítulo.

A nova possibilidade, oferecida à empregada, muda totalmente sua participação, pois agora ela é má, mulher invejosa e apaixonada por Bento (a história precisa de um antagonista). Ela se aproveita da situação para criar intrigas na relação Capitu-Escobar, chegando ao ponto de insinuar a semelhança física de Ezequiel (filho de Capitu e Bento) com seu amigo Escobar.

Utilizando o texto clássico de Otelo (ópera que as personagens assistem), a vingança do homem ciumento vê-se comprometida com a história. Em um momento em que as relações entre o casal estão muito delicadas, a notícia da morte de Escobar, a semelhança física de seu filho com seu amigo e a incógnita das constantes dúvidas induzem Bento a querer envenenar a seu próprio filho (representado por um ovo, o ovo do início da peça). O intento não logrou sucesso e Capitu enfrenta Bento, que expõe suas dúvidas de um jeito mesquinho e raivoso, tentando bater nela. Capitu viaja para a Suíça, a empregada assume seu posto, Bento passa por diferentes estágios por causa de seus remorsos e desejos de estar com seu amor adolescente. Ele mesmo disse: “Que a terra lhes seja leve!!!”.

A novela não tem final feliz. Com o passar do tempo, fica-se sabendo da morte de Capitu e de Ezequiel. A empregada aproveita-se da situação para forçar o seu casamento com Bento, porém... O telespectador merece um final feliz e é como fantasma que retorna a jovem Capitu, representada pelas três moças, as três Capitu,

que ficam com Bento, e assim todos serão felizes para sempre.

A iniciativa do Dimenti em colocar de forma diferenciada a tradição literária brasileira chega a sua expressão maior com a *Novela do Murro*. É interessante a forma de colagem das histórias, em que a novela, como texto, vê-se relacionada com o *marketing* massivo, oferecido pela TV, ou seja, a telenovela. A telenovela tem sua estrutura emprestada, assim, pelo Dimenti, que a retoma e faz sua a novela de Machado de Assis, reconstruindo e reconfigurando os significados para uma audiência cada vez mais participante dos finais felizes que o povo brasileiro deseja para si mesmo.

O uso do cenário, representando uma grande caixa de TV, é utilizado em todas as suas possibilidades e cada cantinho da cena se transforma em outro lugar. O figurino, assim como a utilização de elementos teatrais, inspirara-se na construção civil e simula a construção de identidades e de estereótipos por meio das telenovelas.

Os personagens são claros e a utilização do espaço possibilita, desde o início, o acompanhamento da história, tanto que em um momento o espectador pode ter afinidade ou não com algum deles, confundindo o ator com o personagem, como acontece no mundo fora da ficção.

O formato utilizado pelo grupo para a leitura da peça de Machado de Assis foi bastante apropriado, justificado com a leitura desse amor impossível dentro de uma caixa de TV, interferida por publicidades dos patrocinadores. É muito feliz a opção de mostrar os clichês e as estereotípias presentes, misturadas com um humor finíssimo e entrelaçadas pela capacidade criativa dos intérpretes.

A TV e publicidade, como meios de massificação e homogeneização, criam clichês e reforçam os estereótipos. Os simulacros de publicidade conhecidas na TV brasileira são, de alguma maneira, reconhecidos, mas a mudança que o *público* telespectador dá a Justina (Voz dos oprimidos) aviva o dia-a-dia de um povo invadido pelo mercado *telenoveleiro*, cheio de estrelas (atores globais) e do “final feliz” que o povo merece!!!

Uma questão interessante a ressaltar é o momento em que um dos atores pede para falar de sua indisposição com uma partitura colocada pelo diretor (Osório: “Eu odeio esta cena”). Esse momento desconstrói o imaginário de continuidade e da imposição de *algo por alguém*, dando importância ao intérprete e recolocando a questão da autoria *versus* direção *versus* intérprete-criador.

2.4.4 *Tombé* (2002)



Foto: Mariana David

Figura 7 – Espetáculo *Tombé*

Tombé, no balé clássico, é um termo utilizado para indicar que o corpo cai para frente ou para trás na perna de movimento, num *demi-plié* (joelho semi-flexionado).

A peça do Dimenti é uma leitura dos mitos, rituais e clichês da dança, partindo de conhecidas estratégias de criação e formação nesse universo. Logo no início da cena, três bailarinos exibem-se em processo de aquecimento; seus figurinos são malhas colantes de diversas cores; sobre essas malhas os bailarinos vestem casacos plásticos que lembram os anos de 1980. À direita, adiante, há um moço que instala o aparelho de som, além de vários *souvenirs* do grupo, como se estivesse num pequeno *stand* – justificando sua presença nesse local.

Tombé (Figura 7) é baseado em fatos reais (conforme assegura uma *lenda* exibida no vídeo do espetáculo). A entrada do diretor acontece em meio a um ambiente ritualístico, culminando com a música de sons agudos que serve de fundo para o início das variações corporais dos dançarinos. É, então, que um deles destaca-se do conjunto e, num monólogo, proclama: “Eu não sabia que a vida se reduzia a isso!”

Gritos marcam o final da primeira coreografia, na qual cada um se apresenta e fala de sua trajetória, sendo o diretor elogiado pelos bailarinos. Ele explica sua

proposta coreográfica de unir as artes – dança, teatro e artes plásticas –, criando a coreografia chamada de “braço direito”, por ser, ao mesmo tempo, impulso e início, entretanto, um dos bailarinos mostra-se descontente, contesta e expõe aos outros o que não está claro nem para ele e nem para o público. O diretor debate sua observação, justificando a proposta inicial. O bailarino, então, valoriza a explicação dada e continua a nova coreografia.

O diretor oferece à bailarina uma garrafa de água. Ela coloca-a em um foco de luz e inicia um solo dizendo: “a minha esquerda”, falando da perna que pode elevar mais. Os demais observam esse solo acompanhado por uma música e, ao mesmo tempo, há um desenvolvimento de diversas posições e demonstração de emoções, até chegar a um salto que parece provocar-lhe uma contusão muscular.

Ao final, o elenco apresenta-se ao público e ao seu grupo, mencionando o prazer de fazer parte dele e as vantagens resultantes dessa participação, já que são ministradas aulas variadas, como a de dança moderna, pilates, jazz, capoeira, danças de salão, dança contemporânea, teatro, balé clássico e até matemáticas, todas elas exemplificadas com sequências de movimentos.

O diretor entrega um globo a um dos bailarinos, que o enche de ar e o coloca em um foco de luz, iniciando a mesma variação da dançarina, dizendo: “a minha direita” (em relação a sua perna), terminando o movimento da mesma forma que a anterior (por uma lesão), enquanto o ator, com um cigarro na mão, explica sobre o elemento ar, sendo apoiado pelos colegas.

Muda-se a luz, e o ator personifica uma típica professora de dança, estereotipada e alienada, como uma lembrança dos tempos de formação do jovem diretor. Ela pede para preencher os espaços vazios, não passar em frente à professora, procurar uma energia coletiva e, de imediato, lança uma proposta nítida do seu *animal interior*, o qual vai se mostrando por meio de movimentos. Em sua essência, ela oferece indicações para cada um deles, com adjetivos qualificativos: “vibrante, forte, muito bom!” Dirigindo-se para o diretor, para quem pede “menos teatro”. Ele parece um tanto incomodado com a situação, pois ela lhe pede para interagir, procurar um som gutural. Algum tempo depois, numa roda, pede para falar sobre as observações dos animais de seus colegas.

A seguir, um dos bailarinos entrega uma caixa de fósforos ao diretor, que acende um deles e o coloca no foco de luz; começa a mesma variação, porém, dizendo: “tanto faz” (em relação à perna de elevação). Durante sua apresentação

todos os demais colocam perucas, e o ator, uma máscara. O diretor não termina: sente-se ofendido pelo ator, que ri e fala ser tudo aquilo uma palhaçada, a começar pelas perucas. Nesse momento, o diretor diz que não existe dança sem o cabelo grande, e o ator responde que agora o contemporâneo é ser careca. O diretor deixa a conversa e o ator pede a todos que façam uma roda de discussões para falar sobre sua participação e colocar suas questões. Inicia-se uma discussão sobre conceitos, técnicas e relações de poder dentro do grupo; os bailarinos começam a brigar, chegando a se agredir fisicamente.

O diretor pega uma cadeira, senta-se no meio da cena e começa a falar sobre os dançarinos, sua atual falta de paciência, sua fama, e conta algumas piadas sobre pessoas que queriam dançar e a quem ele diz: “A dança não te ama!”. Tudo isso em meio a um discurso conhecido pelas pessoas que vivem imersas no mundo da dança. De repente, surge, novamente, a professora, pedindo para preencher os espaços e AGORA, todos vão observar uma pedra (refere-se ao ajudante que coloca a música). Pede a todos para tossirem sobre ela e, a partir disso, criarem movimentos. Solicita que cada um represente um tipo de pedra.

O ajudante inicia a variação já conhecida com a ajuda dos bailarinos, que marcam, junto com ele, o movimento, levando-os a entregar ao ator um pouco de terra, que a coloca num foco de luz. Ele inicia o solo dizendo: “a minha direita” e, ao final, terminam numa catarse de energia coletiva. Esgotados, permanecem deitados no chão enquanto o diretor fala da terra e de como conseguiram fechar o círculo. Em seguida, eles se cumprimentam. A dançarina chora; eles tentam consolá-la, sem sucesso. Ela atira uma garrafa neles e grita: “Eu não sabia que a vida se reduzia a isso!”. – Em uma diagonal final, cada um faz uma pose no chão, com a perna esquerda em *developpé*, e AGORA... “Me arruma um emprego???”.

Black Out.

Ao assistir *Tombé* é impossível não rir a cada sequência. O mundo da tradição da dança estereotipada e *traumatizante* está presente. Ao início do vídeo, eles esclarecem que esse trabalho é criado a partir de fatos reais, fatos que qualquer pessoa que passou por uma academia de dança reconhece. Dentre essas, a excessiva necessidade da aquisição de técnicas corporais, a idealização de um mestre, professores em suas aulas apontando os pontos fortes e as dificuldades dos estudantes.

A estética de um espaço quase vazio lembra os típicos estúdios de dança;

os elementos cênicos são bem distribuídos e usados comedidamente. O figurino é idêntico àqueles usados nas aulas, com macacões de diversas cores e casacos de plástico.

A história é, sob meu ponto de vista, interessante, pois revela, sobretudo, a impossibilidade de alguns tipos de dança possuírem uma dramaturgia legível pelo público. Isso fica claro, desde a primeira coreografia que fala da mão direita, já que isso é somente reconhecível pelo coreógrafo. O restante da peça utiliza-se de uma mesma variação com a ideia dos quatro elementos (água, terra, ar e fogo) – tema já trilhado na dança – embora com diferentes bailarinos e música. É importante ressaltar que a dança contemporânea não é fácil de ser absorvida ou interpretada. Parece-me ser este, justamente, o ponto de partida nesse espetáculo: criticar essa dificuldade. *Tombé* parece-me ser um espetáculo hermético, pois a maioria das situações e piadas só serão compreendidas por dançarinos, coreógrafos, professores e pessoas ligadas a esse universo.

Todavia, dentro da proposta do Dimenti, também são colocadas questões sobre a educação, as quais podem ser amplamente reconhecidas por qualquer pessoa nos tantos processos traumáticos de aquisição de conhecimento. Aqui é onde identifiquei um ponto de discussão interessante para o espectador leigo em dança, como reflexão como tema para diversas discussões.

Sendo assim, para mim, como público de dança, é uma aventura reconhecer o valor do grupo em falar sobre tantos processos traumáticos de nossas formações e de expor estereótipos próprias da dança para nos reconhecermos nelas e reformularmos questões na pedagogia, criação e recepção da informação por parte do espectador.

A grande pergunta sobre o que é dança contemporânea parece a incógnita sobre que se pode ou não fazer em dança contemporânea, vem da utilização dos termos e, justamente, do constante confronto do moderno *versus* o contemporâneo. A dança moderna é reconhecida por estar inserida numa época específica. Historicamente, ela é datada e sistematizada, mas depois disso tudo se colocou numa mesma esfera chamada contemporâneo.

Hoje, se requer uma retomada das questões mais tradicionais, por meio de um olhar diferenciado e aberto. Na discussão sobre o que é moderno e contemporâneo, existem diversas opiniões, e a dificuldade de conceituação é sintomática, no entanto, não há necessidade de verdades absolutas, mas sim de

verdades múltiplas e diversas, refletindo nosso tempo.

Paralelizando essa situação em relação ao diálogo com o corpo conceitual, abordado no Capítulo I, poderíamos debater que realmente a discussão de entender termos de Moderno, Pós-Moderno e Contemporâneo serão eternas feridas numa região, em que o discurso parte de outro local, do local da mestiçagem e do barroco. Colocar essas incógnitas no meio artístico parece-me de necessidade primária para poder entender em nossas diversidades cênicas e expressivas.

Minha dúvida, ao final do espetáculo é, justamente, que, ao solicitar uma definição de *dança contemporânea* ao público, parece haver o entendimento, em um subtexto, de que o que o grupo faz é dança contemporânea, colocando no baú do moderno muitos outros espetáculos que agem na contemporaneidade e trabalham-na com dança contemporânea. Talvez os limites e as fronteiras da crítica cênica aplicados no espetáculo não se deixaram permear pela sensibilidade pós-colonial ou neo-barroca de nossas capitais latino-americanas, que carregam produtos híbridos e mestiçados, como são as correntes dos estilos da dança contemporânea ou *post-dança*, como foi chamada em um festival na Costa Rica.

A base do espetáculo parece ser a de questionar a dança, especificamente, nos seus processos de aprendizagem. Para tal, o grupo recria uma série de estereótipos da dança que possuem um peso imenso nas suas competências técnicas.

Ao ilustrar, na cena, o *modus operandi* de algumas companhias de dança e pedagogias de escolas, reforça-se, a meu ver, um dualismo desnecessário na contemporaneidade, ou, dito de outra maneira, o *mal-entendido* da contemporaneidade que dualiza e questiona com o tradicional, quebrando totalmente sua relação com o moderno.

Acho que, no momento da encenação, o grupo tinha muitas coisas a falar sobre seus processos de aprendizagem, seu olhar sobre a imagem do diretor, as funções na dança, a partir de competências e sobre o que é ou não dança contemporânea, porém, para um público pequeno, já que o espetáculo tem a sutileza de virar uma piada interna, em que poucos conhecem os subtextos e signos. Não é possível saber qual seria o parecer de um espectador que não detenha tais informações. Por isso, acredito que a peça funciona para um público de dança no reforço de uma dualidade de opostos. A frase que abre e fecha o espetáculo resolve a questão “Eu não sabia que a vida se resumia a isso?”

2.4.5. *Pool Ball* (2002)



Foto: Adelmo Santos

Figura 8 – Espetáculo *Pool Ball*

Uma piscina de bolas é a metáfora que se refere à versão de *Hamlet* (1603), do escritor inglês William Shakespeare.¹⁴ A peça conta o sofrimento de Hamlet ao descobrir que o tio matou seu pai e casou-se com a mãe para obter o trono da Dinamarca, ameaçado pelo reino da Noruega. Nela, estão alguns dos diálogos e frases mais célebres de Shakespeare, como: "Ser ou não ser, eis a questão", "Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que sonha a sua filosofia", "Há algo de podre no Reino da Dinamarca" e "O resto é silêncio". A tragédia tem início com os pesares do jovem príncipe, aparições do fantasma de seu pai até um sangrento final, graças à vingança e à honra.

Com trilha sonora de DJ, amor e traição na Dinamarca, inicia-se a versão *dimentiana*, de Hamlet: *Pool Ball* (Figura 8). Nessa versão musical, a peça coloca uma tradicional Companhia de Dança em um verdadeiro *show* coreográfico, com movimentos bem marcados, solos e uníssonos, onde os intérpretes cantam "vamos viver, vamos celebrar a vida, vamos ser felizes...". Assim celebram as bodas de Cláudio (irmão do rei Hamlet – recentemente assassinado – e novo diretor da companhia de dança da Dinamarca) com Gertrudes (viúva do rei falecido e mãe do

¹⁴ William Shakespeare (1564-1616) foi um dramaturgo inglês, amplamente considerado o maior dramaturgo da língua inglesa e dos mais influentes no mundo ocidental.

jovem Hamlet). A estratégia coreográfica é muito bem trabalhada e mistura-se com um cenário colorido, plástico, com alusões diretas a jogos aquáticos. O DJ acompanha as coreografias com mixagens originais.

Na entrada do jovem Hamlet cria-se uma tensão, pois ele ainda sente a dor pela morte do pai. O Hamlet bailarino é acompanhado de outro Hamlet, um *alter ego* inglês que, como uma sombra, reforça as emoções do primeiro. O rei e a corte insistem na frase “dançando a gente esquece tudo”, referindo-se ao assassinato do rei, porém, isso somente aumenta os sentimentos de inconformismo do jovem, que acusa a própria mãe de traição, por aceitar casar-se com seu tio, tão pouco tempo após a morte do pai.

A corte sai, e na cena permanecem apenas Hamlet e Ofélia. Entre olhares e palavras furtivas, os jovens cortejam-se. O irmão dela, Laertes, insiste e lhe suplica que ambos devem esquecer essa relação, pois Hamlet não será bom para ela. O casal, porém, encerra seu episódio com um beijo apaixonado. Ela sonha, fazendo acrobacias em um tecido. O jovem Hamlet encontra o fantasma de seu pai, que pede vingança e fala sobre o envenenamento. O fantasma sai e aparece Horácio, amigo de estudos do jovem, e Hamlet diz que “existem mais coisas entre céu e terra”, referindo-se à suspeita de que seu tio foi o assassino. Hamlet procura sua mãe para falar sobre seus sentimentos, mas ela lhe responde que era o melhor a fazer e que ela não sabe por que ele mudou tanto.

Entram em cena as amigas de infância do jovem, tentando animá-lo, e todos saem após uma coreografia de *Tap* (estilo estadunidense de dança que se utiliza de sapateado). Surge, então, Cláudio, agora dando aula de balé. O diretor dirige-se a Laertes, lhe diz que ele é convidado apenas por causa de sua irmã, já que ela é boa, mas ele não. Laertes quer voltar para a França. Aparece Hamlet, que mostra, tecnicamente, porque ele é o melhor bailarino da companhia.

Ao saírem todos, fica em cena apenas Ofélia, que aparece num “solo anorético”, indicando uma das coisas que a jovem precisa fazer para manter-se magra e bonita como a primeira bailarina da companhia. Do outro lado, surge Gertrudes, comentando sobre seu problema de relacionamento com Cláudio e do motivo pelo qual ela preferiu este papel como intérprete. Para terminar o 1º ato, Ofélia e Hamlet interpretam um *pas de deux* romântico.

Ao abrir-se o telão, o público assiste à coreografia intitulada *Um homem que matou seu próprio irmão*, trabalho que Hamlet faz para tentar desmascarar seu tio. O

propósito surtiu efeito, pois Cláudio ficou estressado com o espetáculo e mandou interrompê-lo. Hamlet despede-se de sua mãe e o jovem viaja para a Inglaterra. Ofélia, desesperada, dança. Sobe a tela até cair na piscina e morrer.

Entra em cena todo o elenco: Cláudio, Gertrudes, Hamlet, Horácio e a Companhia inteira. Aparece, também, Laertes com uma arma, querendo vingança; *black-out* e som de disparos. Quando voltam as luzes, todos estão no chão. Hamlet está gravemente ferido e faz a Horácio seu último pedido; Horácio, porém, dispara a última bala da arma e suicida-se. Final com risos malignos, lembrando a música *Thriller*, de Michael Jackson. Com a morte de Horácio, ninguém conta a história e a música inicial se mantém em minha mente: “Vamos viver, vamos celebrar a vida, vamos ser felizes”.

A estética de *Pool Ball* é atraente, provocando uma atração imediata devido aos elementos cênicos, cenário e figurino, em que prevalecem elementos aquáticos feitos de plástico. Essa estética, inspirada no elemento água, sempre presente na peça de Shakespeare e objeto da morte de Ofélia, gerou uma metáfora com o nome do espetáculo, que me localiza, imediatamente, em uma piscina de bolinhas, uma fonte de brinquedos e inspiração infantil.

O estabelecimento técnico da encenação se dá desde a entrada de um DJ, que mobiliza as cenas com suas informações musicais. O canto e a dança são impecáveis, objetivo conseguido pela totalidade do grupo, pois é fácil reconhecer a fonte de inspiração nos grandes musicais de Nova York. Dita estética é elemento motor e elaborador de questões pesquisadas anteriormente pelo grupo (C+C), onde a corporeidade *cartum*, dessa vez, vê-se diminuída pelo trabalho técnico corporal da tradição dos musicais. O clichê é reconhecido, a meu parecer, na estética da peça e em algumas intervenções dos intérpretes.

A apropriação da peça original tem uma marca que é reconhecida como Dimenti, ao fragmentar alguns textos e reconsiderar alguns destaques de elementos críticos, a exemplo da bulimia de Ofélia e dos transtornos emocionais do jovem Hamlet. Ao trabalhar com essa fragmentação e o surgimento de críticas ao trabalho do Dimenti, considerei oportuno o estilo do musical, pois ele já é, por si mesmo, um portador de clichês e estereótipos da dança, assim como um clássico da literatura universal. Com esses enfoques, criou-se uma releitura bastante interessante, sobretudo, com relação ao tratamento da vingança e dos conflitos das companhias de dança. Nesse ponto, estabeleci uma conexão com *Tombé*, pois, talvez, o grupo

estivesse vivenciando um momento de querer se reconhecer fora dos padrões da dança tradicional, gerando uma crítica aos trabalhos acadêmicos.

A morte de todos os membros da companhia, diferentemente do que ocorre na peça original, resultou, a meu ver, em um conflito da continuidade e do final dos clássicos literários.

A história de amor e traição vê-se encenada com uma delicadeza pouco vista e um excelente trabalho vocal a cargo do M.A. Patrick Campbell. A presença do músico em cena traz uma retomada dos inícios do grupo e seu interesse na interação com outros artistas cênicos.

Qual pode ser o motivo de se trabalhar com um texto de Shakespeare? Para o Dimenti, essa é uma possibilidade de colocar suas questões por meio de um acompanhamento do fio da dramaturgia. Uma reinvenção do que seria uma companhia de dança *tradicional*, retomando, a meu ver, o rastro do trabalho de *Tombé*, abordando questões que talvez ficassem para ser resolvidas, porém, desta vez, tratadas com uma fina sutileza.

Dentro das coreografias e dos cantos permite-se reinstalar e sublinhar, na cena, estereótipos da dança. A necessidade de uma boa técnica, manifestada por frases como: “Você é um péssimo bailarino” e “A dança não te ama”, ou ainda a idealização de um corpo perfeito, como é a obsessão pelo peso que se reflete na bulimia, o grupo reconsidera o papel das companhias de dança e do que a dança pode significar para algumas pessoas.

Apesar de *Pool Ball* ter um estabelecimento técnico e plástico impressionante, achei o espetáculo distante das pesquisas anteriores e dos ingredientes anteriores o que se constitui no diferencial do grupo. Talvez naquele momento o grupo tenha sentido a necessidade de fazer a inversão material e técnica de *Pool Ball* para criar um produto estético atraente para um outro público e estimular o desejo de consumir a estética C+C, já pesquisada nos trabalhos anteriores. *Pool Ball* é, a meu ver, um espetáculo em que ultrapassa uma pesquisa continuada em busca de um produto mais elaborado esteticamente. Digo isso sem desmerecer o produto, pois o musical já aponta sua eficácia, fascinação pelo desenvolvimento dos intérpretes-criadores e de sua equipe de produção.

2.4.6 *Chuá* (2004)



Foto: Júlio Acevedo

Figura 9 – Espetáculo *Chuá*

“*Chuá /Swal*” é uma onomatopéia, figura de linguagem (GONÇALVES *apud* MELLO, 2006), que poderíamos considerar como um som relacionado à água e é, também, o nome de um espetáculo infanto-juvenil do grupo Dimenti, o qual está baseado no balé *O Lago dos Cisnes*.

O famoso espetáculo *O Lago dos Cisnes* é um balé dramático em quatro atos, com música do compositor russo Tchaikovsky.¹⁵ Sua estréia realizou-se no Teatro Bolshoi, em Moscou, no dia 20 de fevereiro de 1877, porém foi um fracasso. Tal fato não se deveu à música, e sim à má interpretação da orquestra e dos bailarinos, assim como à coreografia e cenografia.

O balé foi refeito pelo coreógrafo Marius Petipa,¹⁶ no ano de 1895, e essa versão, sim, obteve grande sucesso.

Existem várias versões a partir da coreografia original. Uma delas é a versão em desenho animado da empresa *Mattel Inc.*¹⁷ e *Disney Company*, que geraram questionamentos para sua criação.

A análise de *Chuá* (Figura 9) não se constitui em uma tarefa fácil, tendo em

¹⁵ Piotr Llitch Tchaikovsky (1840-1893) foi um compositor romântico russo, sua música tornou-se conhecida e admirada por seu caráter, distintamente, russo, bem como por suas ricas harmonias e vivas melodias.

¹⁶ Marius Ivanovich Petipa (1818-1910) foi um bailarino, professor e coreógrafo russo, nascido na França. É considerado por muitos o *pai do balé clássico* e um dos dois mais influentes coreógrafos que já existiram.

¹⁷ *Mattel Inc.* é uma companhia estadunidense de brinquedos e é a maior fabricante do mundo. Entre seus produtos estão as bonecas *Barbie*.

vista a peça ser uma cachoeira de informações, nas quais o espectador deve deixar-se levar, e não tentar analisar a partir das construções tradicionais. Por isso, para mim foi, também, uma meta e um quebra-cabeças que, com dificuldade, tentei analisar. Com o intuito de melhor descrevê-la, seguidamente, apresento uma série de descrições do que acontece em cena. A descrição aqui apresentada não pretende analisar a peça, mas, apenas, situar o leitor no mundo fantástico das crianças, a exemplo do que faz o grupo Dimenti em sua encenação.

De início, pretendo selecionar uma frase curta da peça e nela me focalizar, tentando, dessa forma, oferecer ao leitor uma breve pincelada do que poderia se constituir em uma análise de um espetáculo infantil:

“Mulher de branco! Frágil... Delicada... Com movimentos ligeiros e repentinos”.

A pena caiu!

“[...] Era uma vez uma linda princesa, que sofreu um terrível encanto...”, conta uma mulher que usa próteses ortopédicas. A luz é dirigida para um alvo (branco e vermelho) como em um grande quebra-cabeças, e, no meio da cena, encontra-se um intérprete, vestindo uma fralda de bebê. Outro intérprete pega um pintinho de brinquedo, dá-lhe corda e ele se move no espaço. Uma rede é colocada no centro do cenário e suspende uma grande quantidade de bolinhas, como ovos, formando um ovo maior. O intérprete, vestido com a fralda, inicia uma brincadeira com um globo. A mulher de branco entra no palco, olha o globo, explode... Um tiro... Uma outra mulher descreve... As terríveis transformações da mulher: princesa encantada, metade cisne, metade mulher, suas vantagens e sofrimentos. Dois olhos sobre ela (entram vários intérpretes). A dor de ser um cisne é descrita pelo jovem; cada um dos intérpretes apresenta-se como um tipo de pássaro (eu sou um pavão... eu sou um beija-flor...) – “Isto é um espetáculo infantil”. A mulher-cisne entra numa espécie de gaiola feita de saquinhos de água, cada um com uma bolinha dentro, e coloca um nebulizador. Ela permanecerá lá até o final do espetáculo.

Os intérpretes executam sequências de balé clássico, alusivos a *O Lago dos Cisnes*, com interrupções corporais e vocais repentinas, mortes instantâneas e sem maior interesse para o restante do corpo de baile. Parecem mortes naturais, respirações boca a boca... Era uma vez uma princesa... Isso é um espetáculo infantil... No exterior é uma brincadeira de criança... Numa esquina, realmente, aparece um lugar muito semelhante a esse.

Surge uma piscina de plástico, que é colocada no meio da cena, abaixo do grande ovo suspenso. Um dos intérpretes libera as bolinhas, que caem como uma cachoeira branca dentro da piscina. Novamente, música de balé clássico. A mulher-cisne quer dançar, mas não pode sair de onde está. Um príncipe é necessário... Ele deve atirar-se... Seria um lago? Não... É o dique do Tororó (fazendo alusão a um dique existente na cidade de Salvador/BA)... Música infantil, receitas de cozinha, manipulação do corpo do outro, explorações e balé compõem um caldo de possibilidades... Carnaval... Instruções... Utilização do corpo do outro... Música de Roberto Carlos... É tão lindo... Parece um grande caos... A mulher-cisne está de cabeça para baixo e continua atrapalhada na sua condição... Desesperada.

De repente, vêm explicações sobre termos utilizados no balé clássico. Casar pode significar agora paquerar... Perguntas... Falas e, de repente, a magia... Aqui, cada um dos intérpretes conta uma versão de *O Lago dos Cisnes*, de forma simultânea (Versão ecológica, Erros de continuidade, Farinha pirão primeiro, brasileiríssima, Clarice Lispector e Culinária).

Um grito pede silêncio... Pulos na piscina, brincadeira de dançar... A mulher-cisne. Sai o corpo de baile, continua e, pouco a pouco, ficam todos imóveis, com um pé em *passé* paralelo, parecendo vários flamingos; som de pássaros, uma floresta... A mulher tenta relacionar-se com os demais pássaros, mas não consegue... Ela sobe nas costas de um deles e caí na piscina... Um novo caos, entre falas e interrupções. Tentam ressuscitá-la, colocando a máscara de oxigênio. Cada um se apresenta como no início e, em seguida, sai. Um intérprete pede um pouquinho de Coca-Cola a outro, e este responde que acabou, que é o fim. Saem todos, ficando somente a mulher-cisne ao lado da piscina, usando a máscara de oxigênio.

A sequência a se analisar é a cena final, a partir da saída de Odette de sua prisão de água: os colegas-pássaros passeiam na cena em grupo correndo juntos e falando a frase do espetáculo “eu sou ...”, já identificada em nossas brincadeiras infantis. A jovem Odette, cisne-princesa que durante todo o espetáculo ficou na sua cadeia de água, desprende-se de seu respirador para tentar unir-se na brincadeira da qual ela é espectadora.

Ela consegue sair da piscina com uma bolinha, mantida no pescoço pelo queixo. Essa condição resulta em uma grande limitação nos movimentos, à qual se associa uma movimentação quebradiça, fragmentada e difícil, com a jovem constantemente tentando ficar em pé, sem conseguir, em uma dança de constantes

quedas (todos eles elementos da proposta do borrão).

Nesse momento, os demais intérpretes continuam sem dar atenção a ela e, um a um, mantêm-se imóveis como flamingos na reconhecida posição de “fazer o 4” (um pé suporte e o outro em *passé* paralelo).

Odette dirige-se ao canto do palco, onde se encontra um aparelho de som, coloca um LP com sons noturnos da floresta, continua movimentando-se de maneira quebradiça, aproxima-se em alguns intérpretes, tentando depositar seu peso neles; porém, um a um rejeitam-na, levando partes desse grande quebra-cabeças em forma de alvo. É perceptível, em Odette, a dificuldade em respirar, através de sons que a intérprete emite, e a dificuldade de movimento. Um dos colegas a conduz próximo à piscina; ele, inclinado na piscina e com a cabeça quase dentro dela, repete “Eu sou uma avestruz”. A princesa sobe nas costas do colega e, de costas para a piscina, deixa-se cair nela.

O colega *avestruz* tenta ressuscitá-la com respiração boca a boca sem sucesso. Outra colega aproxima-se e consegue reanimá-la. A seguir, os intérpretes colocam novamente o nebulizador em Odette (que agora deita na piscina de bolas); ela, com dificuldade, volta a respirar, e, então, um a um os intérpretes vão saindo da cena. Ela fica sozinha na piscina. *Black Out*.

Ao assistir *Chuá* foi impossível não me reconhecer como criança, porém, não como as crianças que brincaram durante o espetáculo, e sim aquela que fica num cantinho. Minha memória infantil ficou marcada por ter permanecido durante um longo tempo de cama, com problemas respiratórios (asma) e, assim, não ter participado, muitas vezes, das brincadeiras comuns entre crianças da minha idade. Por isso, meu olhar colou-se em Odette, na sua impossibilidade de sair dela mesma, por reconhecer sua imensa vontade de sair de sua cadeira e brincar, mas, impossibilitada de fazê-lo, tinha que continuar imóvel no canto, com seu corpo frágil e difícil de entender.

A dança de Odette é uma mostra da pesquisa do grupo. Ela é simples em aparência, com os grandes episódios técnicos dentro da peça, mas é riquíssima em elementos do borrão. Considero um acerto a dramaturgia da dança e sua colocação no final do espetáculo. Mais ainda, deixando-a sozinha em sua incapacidade de mudar seu corpo, corpo de princesa-cisne que dói.

Na totalidade do espetáculo *Chuá*, uma versão infantil do clássico *O Lago dos Cisnes*, percebe-se o compromisso de ser um espetáculo infantil, no qual o

grupo investe uma pesquisa exaustiva. O que é um espetáculo infantil? Será que são apenas os típicos padrões *adulto-centristas* que conhecemos? A esta questão, o Dimenti desenvolve criativamente o imaginário de uma criança, ao deleitar-se com *Chuá*, porque, definitivamente – como se pode discernir da minha tentativa de análise – não é possível se definir um algo na peça, ela é *multileituras*.

Em seu contexto, temos o imaginário infantil, um quarto desarrumado, coisas espalhadas aqui e ali, uma galeria de seres humanos com capacidades miméticas (“sou uma avestruz”, “sou um papagaio”...) que são o referencial de poder de mutação das crianças, uma menina com problemas respiratórios, olhando de longe a ação e um reconhecimento de rasgos culturais soteropolitanos (carnaval, referências alimentares e sotaque).

O referencial teórico é reconhecível no cenário do espetáculo: um lago de cisnes, uma princesa, um príncipe e muitos animaizinhos da floresta, criando estratégias de jogo que são o fio que articula o acúmulo do *nonsense* da experiência *dimentiana*. A criação não tem referência, especificamente, na peça original e, sim, num produto híbrido, como a versão de Barbie, da Mattel, que é um referencial direto e atual do clássico.

O potencial crítico na performance dos intérpretes-criadores é possível na articulação de uma dramaturgia e pesquisa da cena infantil, a partir das imagens e do referencial do mundo das crianças. No olhar do adulto, constatei certa dificuldade, no início, da plateia se entregar à proposta, em função de ela não ter o poder e o conhecimento do que acontece na cena. Ao final, entretanto, a articulação resulta dirigida a um *banho* de ideias que potencializam, no espectador, leituras do que foi exposto cenicamente.

O figurino, com elementos de fisioterapia como próteses e aparelhos, mais do que provocador de uma sensação de limitação é, para mim, uma referência às brincadeiras de médico, onde as crianças utilizam-se de elementos do mundo adulto para idealizar o que poderão ser no futuro. O cenário é perfeitamente reconhecível como o quarto de criança e seu universo de jogos. Uma piscina de bolas é a utopia feita realidade de qualquer criança, e não é gratuita dentro da dramaturgia, pois é justamente neste lugar que a menina com problemas respiratórios, após grande dificuldade, chega e fica em um final sem final.

O trabalho do corpo nesta peça possibilita uma grande reconstrução, pois o Dimenti recupera a pesquisa dos trabalhos iniciais para retomar o C+C. O

espetáculo propõe o borrão, que explicitamente está no corpo dos intérpretes; nós e quedas são ingredientes da manipulação corpórea e aqui se mostra um corpo do *performer* pronto e articulado pela teoria e práxis do grupo.

Era uma vez um balé, um clássico onde os braços viraram asas e as pessoas viraram aves, todo tipo de aves. O Dimenti cria uma identificação com os arquétipos das aves reconsiderando o corpo e deixando de lado a representação, colocando novas leituras e novos olhares das interpretações dos criadores, reforçando a pesquisa de um *nonsense*, mas, talvez, de um grande sentido para as crianças.

O trabalho consegue, por meio da apropriação, reinventar a universalidade do clássico, transformando o lago em qualquer local, que pode ser até no Dique do Tororó. Aproximando o espectador de seu próprio *habitat*, as gotas da água viram bolinhas brancas, bolinhas de brinquedo das piscinas infantis.

Nessa mesma piscina, local onde a morte é uma passagem para outra brincadeira, retomando a relação vida/morte e morte como renovação do princípio *Cartoon* do grupo, que de alguma maneira é incorporada, conscientemente, em outros trabalhos. No caso de *Chuá*, coloca-se, explicitamente, como a natureza da vida finita num mundo de magia e transmutação.

A questão a ser discutida, novamente, pelo grupo, é a dança; dança como hegemonia, poder e discriminação. Nem todo mundo é amado pela dança (situação colocada já desde *Tombé* e *Pool Ball*). No clássico, a bailarina principal deve dançar até morrer; aqui, porém, ela não pode, sua doença (asma) não lhe permite sair de seu próprio mundo, um mundo de dor, por virar cada dia cisne, por não ser *normal*, numa situação de impotência ante um destino supremo e celestial.

É como retomar a prisão da mulher e seus papéis nos balés. Pode-se entender as diferenças que existem na individualidade dos intérpretes e nas pessoas, no cotidiano, traçando um caminho para questionar, nas crianças, a construção de estereótipos e clichês repetidos desmedidamente, nos meios de comunicação.

Porque o cisne não pode querer outro cisne? Porque ela espera um príncipe? O poder de uma pessoa *especial* é o mundo, um outro que resolve minha existência de dor. Talvez o assunto do espetáculo vá mais além dessas questões e constitui-se de questionamentos sobre ser ou não um espetáculo para criança.

A questão, para mim, na peça fragmentária e *nonsense* do grupo, é

estabelecida no questionamento da dança como meio de reprodução de padrões e reconhecer nela, a sua vez, o poder modificador e abrangente. Por exemplo, o “era uma vez” vira “são tantas vezes”, representando a magia do poder do artista de reinventar os dias, as horas e as histórias.

Para uma análise profunda desse trabalho é pertinente remeter à dissertação de Alencar, que expõe o processo e a encenação, a partir das teorias performáticas, articulando a pesquisa do grupo. Nesse caso, refiro-me ao fato de que, em minha concepção, *Chuí* marca no grupo Dimenti o início do trabalho do corpo borrado, da sua significação e aparição cênica.

2.4.7 *O Poste, a Mulher e o Bambu* (2007)



Foto: Ricardo Prado

Figura 10 – Espetáculo *O Poste, a Mulher e o Bambu*

O Poste, a Mulher e o Bambu é uma peça em que a confissão e o controle são misturados entre Nelson Rodrigues¹⁸ e o azeite de dendê. “O Dimenti confessa sem culpa na banalidade da Bahia folclorizada” (DIMENTI, 2008).

Essa confissão e esse controle remetem ao universo de Nelson Rodrigues e

¹⁸ Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980) foi um importante dramaturgo, jornalista e escritor brasileiro.

dos intérpretes-criadores, ou seja, às mais diversas confissões, desde as chamadas pequenas às grandes; da luta contra o controle social, familiar, cultural e político presentes no Espetáculo *O Poste, a Mulher e o Bambu* (Figura 10).

Um ventilador com fitas do Senhor do Bonfim, uma voz de mulher entre sussurros, dor, angústia: “Você não sabe nada!”. Uma luz abre a cena, um homem tímido entra nela, com sigilo; surge uma moça, que se movimenta exaustivamente em várias direções, intensidades e tempos; sua língua é parte dessa dança desarticulada que contamina o homem.

Outro homem coloca luvas de plástico em uma atitude desafiadora; ele percebe a luz acima dele; começa – em aparência – a bronzear diferentes parte do corpo; uma música; ele tenta levar a luz a partes inóspitas do corpo, começa a tirar a roupa; continua em torções de dança de nó; fica de cueca, mas “tudo menos os sapatos”, grita uma mulher.

Um cigarro, uma turma cantando *Bandeira Branca*. A moça do início parece ter de se articular em várias funções de uma vez, lembrando o trabalho de C+C pesquisado pelo grupo.

A cerveja entra na cena e vira um elemento cotidiano na peça. Uma mulher pega um microfone e interage com o público, na intitulada: “Hora de Interação”. Duas mulheres mostram um cardápio de indicações corporais desafiadoras; o homem tímido se oferece para ser “um corpo disposto a tudo”. As indicações foram tomadas de obras de Nelson Rodrigues, e são reproduzidas pelo homem. A cena é interrompida por uma das mulheres que grita, desesperada: “Quero alguém que me cuspa na cara”. Silêncio-escuro.

Saem da cena e ela fica com uma torre de livros, pegando alguns deles e lendo algumas frases-parágrafos de obras de Nelson Rodrigues. Um homem senta numa cadeira, em frente ao ventilador; ele fuma um cigarro e bebe cerveja. Ao mesmo tempo começa na ação inicial do outro homem: “pegar sol em partes inóspitas do corpo”, cai no chão e passa a se movimentar na *multiação* que apresentou a moça no início, em um momento, fica de cabeça para baixo, baixa a calça e fica esperando.

Surge em cena o homem tímido com um globo, que enche de ar. O homem levanta-se do chão e coloca o globo embaixo de sua camisa; aparece uma mulher e estoura o globo em um abraço forte. Começam a dançar em *multiação*; no meio da dança, começam a se tocar desesperadamente em diversas partes do corpo.

Música: *No pretendo ser tu dueño.*

Reaparece a turma, e todos fazem uma minivariação, juntos. Um homem e uma mulher reinauguram entre eles a dança de nó, “Papai paga”, “Papai dá dinheiro”, diz a mulher.

Outra mulher tira a moça do lado do homem e inicia, com a outra mulher, uma dança de (des)excitação corporal em locais corporais pouco ou nada fetichizados; nesse momento, a turma sai, deixando-as a sós. Uma das mulheres vai até a cadeira, colocada na frente do ventilador e fala de seu problema de “acidez vaginal”, enquanto bebe cerveja e é iluminada por um homem com um foco de luz manual.

Reaparecem todos bebendo cerveja. Um homem vestido de mulher entra em cena e esmaga uma lata com sua bunda e permanece ali, no meio da cena. Deixa uns palitos ao seu lado e cada um dos colegas aproxima-se, coloca óculos escuros, pega um palito e penetra com ele (cênicamente) seu sexo.

Quando o último coloca o palito, ele levanta e apanha uma maçã (oculta, até o momento, para o público) do meio de suas pernas, na qual estão todos os palitos incrustados. Ele come; surge uma bola de luz de boate a turma entra e canta uma música de maneira desafinada; a seguir, vão saindo e se reconhece o hino do Clube Esportivo Bahia. *Black Out.*

Nesse ponto, começa, de maneira cênica, a pesquisa do universo de Nelson Rodrigues, com os estereótipos exagerados de dupla moral. Elementos clássicos da obra rodriguiana, como cerveja, cigarro, família, sexo e fetiches, são explorados nas interações dos intérpretes-criadores nos diversos quadros da peça.

Ademais, há uma maturação dos estudos corporais de C+C, corpo nó e multi-ação que são objeto de pesquisa do grupo. Um corpo, na sua presença mítica profano-sacro e pela (in)operatividade do medo, do secreto e do familiar é ressignificado na cena.

O Poste, A Mulher e O Bambu chega a transcender a piada, e coloca-se como motor cênico do que será apresentado em *Sensações Contrárias* e, finalmente, em *Batata!*. O universo baiano, onde se inscrevem os criadores, é descontextualizado para um desmembramento e reconhecimento de Nelson Rodrigues, na sociedade atual, o que impulsionou a pesquisa corporal e estética do grupo na celebração de seus 10 anos de trabalho.

2.4.8 *Sensações Contrárias* (2007)



Foto: João Meirelles

Figura 11 – Videodança *Sensações Contrárias*

O trabalho *Sensações Contrárias* apresenta-se em um formato diferenciado, constituindo-se em videodança, baseado no universo de Nelson Rodrigues, porém, inspirado no cotidiano do recôncavo baiano. Os corpos perdem o controle e deixam escapular ações imprevisas por meio de aparentes falhas, acidentes e descontinuidades no videodança *Sensações Contrárias* (Figura 11).

Um som, quase ruído, chega ao meu ouvido. Abre-se a imagem, ou melhor, dizendo, abrem-se, a partir de agora, uma enxurrada de imagens: uma menina em traje de banho com asas de borboleta e patins brinca no meio da casa, uma casa velha, com esconderijos; uma mulher fuma, bebe vinho, usa um chapéu de banho, atira vinho no chão, talvez parte de um ritual a seu orixá, um cachorro vira-latas carrega sua corrente e uma campainha de proteção no pescoço; som de respirações... Um homem negro faz massagem em um homem velho; corpos e cores misturam-se; uma mulher lava os cabelos e, de repente, aparece uma criança em uma piscina de plástico – ela brinca com seu corpo e com as articulações.

A menina passa, silenciosa e discretamente; o cachorro sai de um banheiro, onde um homem lava seu sexo; uma mulher, no chão, tenta se manter *correta*, entre trêmulas contrações e desconstruções corporais. A menina continua seu passeio pela casa; corpos caem de suas estabilidades contorcendo-se na cadeira, no sofá,

no banheiro, na mesa, entre livros, na entrada da casa, no quintal, entre a poeira...

Corpos que se complicam em suas construções tradicionais; a estabilidade da cotidianidade é estremecida: não sendo possível suportar, os corpos desestabilizam-se.

Música de banda, imagem campestre. Vislumbra-se, agora, um outro lugar: uma praça, um conjunto musical, homens negros sem camisa tocando música de banda. A praça está deserta, apenas um jovem assiste à apresentação da banda e, sentado num banco, tenta se manter ereto; porém, acontece a mesma coisa: o corpo é instável, não consegue se manter e as contorções continuam, apesar da estabilidade tradicional aparente no exterior... No interior de si, as sensações são contrárias.

A análise desse trabalho – mais que pela estética, a qual se mantém desde *O Poste*, *A Mulher e O Bambu* (que remete a universos internos, vidas privadas e acontecimentos secretos) – tem seu enfoque no tratamento do corpo, já que nesse trabalho, pela ausência do texto, a imagem desse corpo tem um papel primordial. Um corpo fragmentado, abrupto e interrompido mostra a passagem pelas fronteiras do que é e do que aparenta ser; o corpo tenta se manter, mas a instabilidade é mais poderosa.

No início, os corpos aparentam certa comodidade, que vai se apagando e desestabilizando, ao passar das cenas. O chão é o sustento dos corpos retorcidos, corpos que aparecem com os limites transparentes, corpos borrados. A partir de meu olhar, é aqui que o diretor do grupo consegue colocar a sua pesquisa na *práxis*, reforçando trabalhos como *O Poste*. Neles, vemos esses corpos, mas pelo formato de curta metragem, parecem ficar na retina do espectador, em pouco tempo, múltiplas cenas, múltiplos corpos e a eliminação do consciente e inconsciente; do fora e do dentro.

Na análise do espetáculo, identifiquei uma progressão interessante no avançar do trabalho, um desenvolvimento espiralado que provoca várias emoções, e um final contagiante, tanto que o estável me pareceu incômodo, eu preferia o instável e sua sensação de constante movimento

CAPÍTULO III

3 CORPOGRAFIAS

DUENDE 1.º *¿Cómo te va por lo oscurillo?*
 DUENDE 2.º *Ni bien ni mal, compadrillo.*
 DUENDE 1.º *Ya estamos.*
 DUENDE 2.º *Y qué te parece. Siempre es bonito tapar las faltas ajenas.*
 DUENDE 1.º *Y que luego el público se encargue de destaparlas.*
 DUENDE 2.º *Porque si las cosas no se cubren con toda clase de preocupaciones...*
 DUENDE 1.º *No se descubren nunca.*
 DUENDE 2.º *Y sin este tapar y destapar...*
 DUENDE 1.º *¡Qué sería de las pobres gentes!*
 DUENDE 2.º *(Mirando la cortina.) ¡Que no quede ni una rendija!*
 DUENDE 1.º *Que las rendijas de ahora son oscuridad mañana. (Ríen.)*
 DUENDE 2.º *Cuando las cosas están claras...*
 DUENDE 1.º *El hombre se figura que no tiene necesidad de descubrirlas.*
 DUENDE 2.º *Y se van a las cosas turbias para descubrir en ellas secretos que ya sabía.*
 DUENDE 1.º *Pero para eso estamos nosotros aquí. ¡Los duendes!*¹⁹

Duendes, Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín

¹⁹ DUENDE 1.º *Como vais pelo escurinho?*
 DUENDE 2.º *Nem bem nem mal, compadre.*
 DUENDE 1.º *Aqui estamos...*
 DUENDE 2.º *E o que achas? Sempre é bonito esconder as faltas alheias.*
 DUENDE 1.º *E como é rápido que o público se encarregue de descobri-las.*
 DUENDE 2.º *Porque se as coisas não estão recobertas com toda espécie de preocupações...*
 DUENDE 1.º *Não se descubrem nunca.*
 DUENDE 2.º *E sem este esconder e descobrir...*

DUENDE 1.º *O que seria da pobre gente!*
 DUENDE 2.º *(Olhando a cortina.) Que não fique nenhuma fenda!*
 DUENDE 1.º *Pois as fendas de agora serão a escuridão de amanhã. (Risos)*
 DUENDE 2.º *Quando as coisas estão claras...*
 DUENDE 1.º *O homem pensa que não tem necessidade de descobri-las.*
 DUENDE 2.º *E se dirigem para as coisas turvas para nelas descobrir segredos que já conhecia.*
 DUENDE 1.º *Mas é por isso que aqui estamos nós. Os duendes!*
 (Tradução livre).



Foto: João Meireles

Figura 12 – Espetáculo *Batata!*

Pretendo descobrir fatos, eventos que se tornarão elementos de análise para esta pesquisa, assim como os duendes da noite de bodas de Perlimplín. Demonstrarei, especificamente, como distinguir os elementos por meio dos corpos do Dimenti, pois esse deparar-se com as informações que os corpos têm e que utilizam como ferramentas para a criação é, segundo a subpartitura de Pavis, um caminho a se descobrir.

Discutir esses elementos (curiosidades lúdico-corporais, história corporal, informações técnicas e culturais, base desse corpo *bioarqueológico*) será um meio revelador desses corpos em suas individualidades, dentro do processo do grupo. Esses corpos possuem uma abertura para certas estruturas pesquisadas por eles mesmos através do tempo, significando o corpo cartunesco que Alencar propõe na sua pesquisa.

A triangulação entre o meu olhar, os olhares dos colegas e de cada um deles sobre si mesmos, me permitirão deixar isso aparente, uma pesquisa qualitativa dos olhares, onde espero encontrar diversos detalhes e caminhos.

Anseio ser um duende, indagar, por meio de minha curiosidade, o porquê e o para que de todas essas informações; que contribuições, elementos e estruturas disponibilizam para nossas artes cênicas contemporâneas. Para isso, e com isso, desejo vislumbrar os interesses próprios dentro da proposta dimentiana, querendo comprovar a importância das informações e aquisições prévias à criação que ajudam ao intérprete no processo criativo, ou seja, a subpartitura por trás dos corpos do grupo no Espetáculo *Batata!* (Figura 12).

3.1 CORPOGRAFIAS, GÊNESIS

O termo *corpografias* foi fruto da minha participação no primeiro Seminários de Pesquisa em Andamento (SPA), que é uma disciplina do programa de pós-graduação. Ao debater com meus colegas a ideia de um tipo de biografia dos corpos que pretendia fazer com os integrantes do grupo Dimenti, surgiu a sugestão de que essas biografias corporais passassem a se denominar *corpografias*, versando à análise do corpo como uma caligrafia corporal de arquiteturas efêmeras inacabadas, sintetizando, nessa palavra, meu entendimento do olhar o corpo que expõe Michel Foucault, especificamente, ao falar dos *corpos dóceis*. Com esse termo, busco unificar, de forma sistematizada, minhas pretensões de analisar e descrever a biografia dos corpos no Dimenti.

Para iniciar essa discussão, quero esclarecer que dentro dessas *corpografias* encontram-se três diferentes pontos do olhar sobre os corpos de cada um deles: a) o olhar pessoal de cada integrante (considerando as suas aquisições e construções corporais); b) o olhar dos colegas do grupo (como agentes presentes nos processos transformadores e criativos; e c) o olhar do pesquisador (trabalhando sobre sua própria experiência como intérprete, criador e professor de corpo). A ideia é que entrecruzando esses olhares e os assuntos dessa construção corpórea, já mencionados, como a cultura local e as identidades, a trajetória do grupo e suas pesquisas, seja permitida uma análise complexa dos corpos do Dimenti, partindo deles mesmos. Essa questão de olhar dentre eles, como já é colocada por Geertz (1989, p. 15): “Se você quer compreender o que é a ciência, você deve olhar, em primeiro lugar, não para suas teorias ou as suas descobertas, e certamente não para o que seus apologistas dizem sobre ela; você deve ver o que os praticantes da ciência fazem.”

Desse modo, para mim, o olhar dos corpos dos integrantes do Dimenti em seus ensaios, criações, laboratórios, oficinas e apresentações foi de grande importância, como também conhecer seus olhares sobre eles mesmos, criando várias histórias de vida que se encontram em uma história de vida, chamada Dimenti.

Reconhecer o valor desses corpos individuais, suas construções, criações e

influências foi de importância fundamental no entendimento das dinâmicas, dos processos, das pesquisas e do pensamento do grupo.

3.2 JORGE ALENCAR



Foto: João Meireles

Figura 13 – Jorge Alencar, em *Batata!*

Algo tão sistematizado no aprendizado das artes (técnicas, oficinas, rituais, etc.), não houve durante a infância de Alencar (Figura 13). Ele considera que seu aprendizado corporal foi efetivo nas experiências de outras ordens pelas quais passou (contatos com desenhos animados, programas de televisão, propagandas, musicais, filmes, entre outros), e que a relação com tais experiências, com certeza, tem contribuído, explicitamente, na sua forma de criar.

Ainda na infância ele brincava de interpretar peças teatrais, mimetizações desses jogos com amigos e familiares, além de coreografias em festas de família. Isso poderia explicar, de alguma forma, a liberdade na elaboração de jogos criativos, pois teve, na época, uma aquisição e um fortalecimento de seu caráter.

O processo de aquisição de elementos mais sistematizados tem início na

adolescência do artista e, apesar de conter relações estreitas com os jogos anteriormente citados, por volta dos 14 anos, iniciou os projetos de teatro e dança na escola onde estudava (Teresa de Lisieux), durante o primeiro e o segundo graus (Ensino Fundamental e Médio). Isso acontecia por meio dos trabalhos didáticos das disciplinas usuais da escola, sobretudo, da área das ciências humanas, como português, história, geografia e redação. Há uma evidente vantagem nesse tipo de ensino por meio das artes cênicas referidas na aquisição de outros elementos cognitivos, além da expressividade, pois esse artista assegura ter desenvolvido, nessa época, uma clara habilidade com a escrita.

Em relação a muitas outras situações pedagógicas fora do âmbito acadêmico que, nesse contexto, serviam como estímulo para que fossem tecidas projeções artísticas por meio de criações como vídeos, peças e trabalhos de dança, que aportaram ao jovem Alencar um leque de possibilidades por meio da aquisição dessas experiências. Nesse período, já dirigia e roteirizava trabalhos de outras turmas da escola, dirigia performances e coreografias de alunos de outros colégios de Salvador em projetos como gincanas, feiras das nações e *shows* de redação.

Um encontro importante para o jovem criador aconteceu aos 14 anos, quando começou a trabalhar com o diretor e coreógrafo mineiro Osvaldo Rosa, que era professor da escola onde estudava e que também dirigia um grupo do qual Alencar fazia parte como intérprete-criador. Esse grupo, que se chamava, à época, *Tablado*, transformar-se-ia, com o tempo, em *Foco Usina de Artes Cênicas*. O trabalho dentro desses grupos mantinha uma rotina própria dos moldes profissionais de teatro, com ensaios regulares, espetáculos de repertório e participação em festivais, tendo, inclusive, conquistado espaço na imprensa baiana e prêmios em Salvador.

Nesse grupo, as obras estabeleciam poéticas próximas do teatro físico e da dança contemporânea das décadas de 1980 e 1990. Desse período, destaca-se, ainda, o contato com o diretor Fernando Guerreiro e com o multiartista alemão Harald Weiss, com seu *Teatro de Imagens Musicais*. Nessa lista, os diretores Cláudio Simões, Hebe Alves e Paulo Dourado também detonaram um contágio muito claro em seu trajeto como artista.

Quando adolescente, assistia a muitos espetáculos de teatro e dança, em média três trabalhos por semana, e continuava assistindo tanto ao cinema quanto à televisão (telenovelas, programas de auditório e humorísticos), que são fontes

poderosas de criação de exercício crítico.

Aos 17 anos, prestou vestibular para o curso de Comunicação Social, sendo aprovado para três habilidades diferentes desse curso, em três diferentes instituições: Faculdades de Salvador (FACS) – em de Relações Públicas; Universidade Católica de Salvador (UCSAL) – em Publicidade e Propaganda; e Universidade Federal da Bahia (UFBA) – em Jornalismo. cursou os dois últimos, simultaneamente, mas somente graduou-se na UCSAL.

Ingressando na Universidade, começou a fazer aulas de dança mais sistematizadas em espaços como a Escola de Dança da UFBA e em academias de balé como a Ebateca (balé clássico, jazz e dança moderna) e Escola Contemporânea de Balé (técnica de Graham).

O Dimenti foi criado em 1998, quando Alencar estava com 19 anos. Na UCSAL, conheceu Ellen Mello – futura produtora do Dimenti. Ainda no Tereza de Lisieux, conheceu Márcio Nonato, Martina Barreto, Paula Lice e Fábio Osório Monteiro. Lia Lordelo e Matheus Rocha, ele conheceu numa oficina com Fernando Guerreiro. Daniel Moura e Vanessa Mello, na Escola de Dança da UFBA.

A partir daí, sua concentração voltou-se para o Dimenti, trabalhando como diretor artístico, intérprete e produtor na criação de trabalhos artísticos e projetos pedagógicos onde foi possível entender e sistematizar didaticamente as opções estéticas do grupo. Ainda assim, continuou, paralelamente, em trabalhos como educador, bailarino, ator e diretor em projetos que não estavam ligados ao grupo.

Alencar assegura que sempre teve facilidades corporais no que diz respeito à aspectos como flexibilidade e força, mas também a fatores mais ligados à disponibilidade criativa. Passou por experiências corporais muito variadas, inclusive o balé, e até mesmo desfiles de moda.

Para os colegas de Alencar, ele possui um corpo muito informado e criativo desde cedo, pelos diferentes *corpus* que o têm atravessado. É um corpo com as marcas de sua negociação interna/externa, entre o que lhe formou e as reflexões e práticas contemporâneas que seus interesses atuais lhe infligem.

Entre o fragmento e a meia ponta, Alencar demonstra que quem dança, na verdade, raciocina. Ele dispensa maiores comentários: bailarino nato, envolveu-se com a dança contemporânea, reviu valores e inaugurou o movimento quebradiço na Bahia: chama de corpo borrado, um misto de movimentação-cotidiana-bêbada e técnica para não se machucar, pois envolve quedas e espasmos e cabe em todos os

corpos que se dispuserem a experimentar.

Uma das grandes vantagens de se trabalhar com Alencar, como diretor, é a abertura à negociação nos corpos, nos desejos e necessidades das pessoas do grupo. Na condição de diretor, tem abraçado cada vez mais a ideia de que o corpo é atravessado por informações novas a todo momento e que, por isso, qualquer processo de criação é, também, um processo colaborativo. Para o grupo, Alencar é um pai, uma megafigura, um pesquisador, um pensador, um exemplo, um ídolo e um gênio.

Certamente esse é o integrante que dá assinatura ao Dimenti. Sua habilidade em conduzir processos criativos faz com que as dificuldades de cada integrante do grupo sejam minimizadas. Ele possui um raciocínio e uma percepção rápidos, facilidade nas resoluções de improvisações, com uma fantástica visão periférica da cena.

A partir do olhar como pesquisador e dentro das anotações feitas perante os ensaios e depoimentos, o corpo de Alencar é um corpo técnico, um *corpo dança* que tem informações das mais variadas técnicas e estilos, um corpo treinado que abrange, ou seja, alcança seu espaço.

Algumas outras de minhas anotações têm a ver com um corpo pensante, de onde partem os princípios da pesquisa dele mesmo: é um corpo-cérebro que pensa, que questiona e fundamenta seus movimentos. É, também, um corpo organizador caótico (para ele, é muito fácil bagunçar e, da mesma forma, organizar rapidamente), e a pertinência e a perspicácia em suas escolhas são fenomenais.

Ele é movimento+texto+interação; na cena, aquece com textos, movimentos tomados da tradição da dança, mobilização das articulações, caminha pelo espaço cênico e diferentes alongamentos. Jorge possui uma ampla trajetória na dança e no teatro e é um talento pela sensibilidade, sentido de humor, trabalho técnico teatral afinado, com uma voz forte e vibrante. Além disso, o trabalho e a pesquisa são valorizados, sabe o que quer e por onde chegar, é muito produtivo, alcançando o termo proposto pelo grupo de um multiartista, denominação que nele se encaixa muito bem.

3.3 PAULA ALICE BORGES (PAULA LICE)



Foto: João Meireles

Figura 14 – Paula Lice, em *Batata!*

As atividades físicas de Paula Alice Borges (Figura 14), até os seus nove anos de idade, resumiram-se ao trabalho com educação física na escola, às atividades escolares e brincadeiras corriqueiras, de uma criança, que demandam disponibilidades físicas.

Aos dez anos, começou a praticar *jazz* em uma academia próxima a sua casa, experiência que não se prolongou por muito tempo. Aos onze anos, começou a fazer teatro na escola com um professor-diretor que trabalhava com teatro físico. Os espetáculos que fez na escola estavam entre a dança e o teatro. Aos 17, ingressou no Dimenti e, desde então, essa demanda de trabalho com teatro e dança, segundo ela, só cresce.

Ela faz parte do Dimenti há dez anos e vem desenvolvendo habilidades nas áreas de dança e de teatro por meio dos interesses do grupo. Já teve experiências com aulas de dança flamenca, balé, *jazz*, dança contemporânea, técnica de quedas e, recentemente, dança do ventre. Ela também desenvolve muito bem o trabalho de sapateado americano, técnica que seguiu por mais de dois anos.

A criação e a manutenção dos espetáculos do grupo também exigem um trabalho corporal específico. Além do trabalho no grupo, ainda que de forma irregular, pratica musculação em academias e aulas de natação. No primeiro semestre de 2008, participou de um espetáculo de dança contemporânea, intitulado *Cookie* do grupo *Vagapara* (BA), que agregava o *contact improvisation* a um trabalho dramático gerado em tempo real.

Para Borges, a técnica que lhe dá mais prazer, que beneficiou seu corpo e com a qual se aplicou como treinamento é o sapateado americano que, entretanto, não tem praticado atualmente. Ela sente falta de exercícios regulares, mas o tempo disponível atual não a deixa manter uma rotina.

Ela alega dores na coluna e nos joelhos pela falta de exercícios, mas admite estar buscando saídas para resolver essas situações que poderão afetá-la na criação e em cena, sobretudo, naqueles espetáculos que demandam improvisação em tempo real. Jamais sentiu-se tão à vontade para experimentar com o corpo em algumas proposições cênicas quanto agora.

O Dimenti sabe que Borges é apaixonada por musicais e que dança sapateado americano. Aqui é reconhecida por dominar essa técnica de dança mais do que todos os demais no grupo, pois desde *A Novela do Murro*, o seu contato com o sapateado americano tem sido atualizado com certa regularidade, e sua atuação em projetos de dança no grupo – como em *Chué*, *Sensações* e *O Poste* – além de criações não ligadas ao grupo, como *Cookie* (projeto de dança contemporânea), tem sido estreitada. Desse modo, Borges tem dado uma atenção maior a sua fisicalidade como intérprete, percebendo-se, aí, uma disponibilidade maior nela para a criação em dança contemporânea.

Inicialmente, ela sentia certa resistência em desenvolver atividades coreográficas no grupo, principalmente aquelas que envolviam uma criação elaborada fisicamente e esse aprendizado de técnicas já é um procedimento bem pouco usado no Dimenti. Ela, porém, encontrava sempre formas criativas de *escapar* do técnico. Apesar de sentir dificuldades na assimilação de partituras corporais, até mesmo no espetáculo *Cookie*, ela conseguiu desmistificá-la um pouco.

Não é de seu interesse investigar as próprias possibilidades e qualidades corporais embora, hoje, responda sem maiores queixas aos trabalhos do Dimenti. Isso se deve ao fato de uma mudança de pressupostos corporais, realizados nos últimos trabalhos, o que poderia ser encarado como um não investimento no corpo,

talvez por preconceito, ou porque ela é mais racional e tem um grande senso de autocrítica.

Borges tem uma formação inicial como atriz e vem expandindo sua atuação em projetos de dança e, além disso, como dramaturga, ela tem facilidade criativa nas improvisações de texto. É fácil reconhecer seu talento poético e dramático, o qual vem sendo cada vez mais utilizado nos processos de criação, e pode ser que isso esteja se tornando muito importante na sua formação e trajetória.

Seu desenvolvimento como pesquisadora, por meio de cursos de graduação e pós-graduação, vem ampliando seu tipo de contribuição como artista, ao apresentar uma colaboração mais teórica e crítica, repercutindo, diretamente, em seus investimentos na dramaturgia, a exemplo de *Batata!*.

Com esse olhar externo sobre Borges, levantei várias questões, tais como: um corpo cômodo? Que não procura um *mais* além dele? Um corpo formal no sentido do correto? Um corpo que se esgota, fisicamente, e se apóia no gesto? Ela é observadora, calculadora, analítica e concentrada.

Isso me leva a pensar num corpo mais intelectual, racional, focalizado no texto, na fala e na análise, que o transforma num corpo para dentro, contudo, apesar disso, antes dos espetáculos, ela aquece seu corpo, trabalha as articulações corporais, corre em cena, brinca e propõe jogos cênicos. Trabalha com as cordas vocais, procurando a projeção e a memória e suas ações físicas, confirmando que sua preocupação, fora do Dimenti, deixa-a mais relaxada e facilita a improvisação e a criação cênica.

Essa questão sugere certa facilidade de exploração corporal num espaço mais livre, sem questionamentos técnicos, onde Borges, como criadora, pode explorar seu corpo. Um exemplo é sua participação em *Cookie*, em que consegue olhar uma intérprete desprovida de preocupações racionais e envolvida no jogo, uma situação diferente da sua atuação, no Dimenti, em que ela prefere ter uma posição mais cômoda, analítica e crítica.

3.4 LIA LORDELO



Foto: João Meireles

Figura 15 – Lia Lordelo, em *Batata!*

Lordelo (Figura 15) fez um ano de dança moderna no Curso Livre da UFBA, Entre 8 e 9 anos de idade, além de atividades lúdicas e brincadeiras de criança.

Entrou no curso de teatro aos 11 anos (no Instituto Social da Bahia, onde estudou) e saiu aos 16. Esse curso incorporava técnicas de expressão corporal e de improvisação.

Aos 17 anos, passou a frequentar uma academia de ginástica, durante pouco menos de um ano. No Dimenti, iniciou aos 18 anos e foi ali que entrou em contato com um tipo de construção corporal e de cena bastante diferente da forma como fazia teatro na escola.

A partir dessa época, sua principal experiência corporal está no Dimenti e nas diferentes atividades como aula de quedas, *flamenco*, sapateado, técnicas de balé, dança moderna e contemporânea. Esses cursos foram bem curtos e introdutórios, nos quais adquiriu algumas informações de cada técnica. Aprender essas técnicas sempre foi sofrido, visto que não possui formação sólida em dança.

Contudo, essas experiências tornaram-se ingredientes para experimentar no corpo e nos processos de criação.

Paralelo a isso, fez canto coral durante cerca de 5 anos, o que favoreceu outra forma de aprender a utilizar o corpo. Aos 26 anos iniciou treinamento no Pilates e, desde então, identifica-se com esse trabalho. Outra atividade física que pratica é a caminhada.

O aprendizado de técnicas, em especial na área de dança, demandava algumas limitações, embora isso tenha se tornado uma preocupação cada vez menor no Dimenti. Ela se considera uma criadora cerebral, e tem visto que ser cerebral é também ser corporal, especialmente no grupo. Sua vida acadêmica é muito ativa e, dessa forma, sua contribuição teórica é ampla, “constituindo essas contribuições teóricas também contribuições corporais, sendo interessante pensar desse modo”, segundo ela.

Para o Dimenti, Lordelo tem um corpo *fácil* e uma disciplina enorme, mantendo um treinamento regular em Pilates, o que repercute em suas amplas possibilidades como intérprete. Às vezes, sente-se temerosa e frágil com os trabalhos corporais e tem dificuldades em disponibilizar seu corpo nas manobras mais complicadas, o que é perfeitamente compreensível por se tratar de um corpo que não aprendeu, sistematicamente, a cair e a se recuperar, por exemplo. A aquisição de informações corporais vem do Dimenti, da prática realizada em aulas e, muitas vezes, já na composição de cenas. Atualmente, Lordelo possui um tônus muscular bem desenvolvido e mais preparado aos investimentos alencarianos, apesar de haver pouco investimento/interesse em trabalho de corpo (entendendo-se por trabalho de corpo a dança ou o teatro físico), já que esse não é o seu foco.

Sua formação artística original, mais voltada para o teatro, faz com que ela responda criativamente com uma lógica mais ligada a estados de personagem do que a uma exploração, especificamente, de movimento, sendo reconhecida como uma atriz extremamente técnica que trabalha na repetição e na técnica de atuação. Parece saber o que é certo e se desenvolve tranquila, trabalhando a partir da primeira imagem e respondendo bem ao processo criativo.

Além disso, ela possui forte habilidade vocal para o canto e para a fala no teatro. Tal habilidade foi desenvolvida também em atividades ligadas diretamente à música, como corais e *shows* musicais. Ela tem um forte poder de argumento e se encaixa em qualquer molde de pesquisa do grupo.

Na minha análise, no corpo de Lordelo é facilmente reconhecível o treino corporal de forma estrutural, ou seja, dizer que ela tem uma conformação corporal construída em campos mecânicos e musculares, adquiridos pelo Pilates e pelas caminhadas, o que permite a impressão de um corpo condensado em nível de energia e movimentos de um corpo moderado em suas explorações e riscos.

Em seu trabalho como atriz é irreprochável, pois ela demonstra possuir uma facilidade muito grande no trabalho das ações físicas, é orgânica no corpo e na voz, o que lhe oferece certa cotidianidade emotiva em cena. Provavelmente, isso se apóia em sua ampla capacidade lúdica, mostrando-a como um corpo infantil, no bom sentido – corpo de criança sempre à procura de descobrir, brincar e criar.

Um ponto importante é sua formação em psicologia, pois, muitas vezes, é possível perceber sua facilidade para brincar emotivamente, certamente de um jeito muito concentrado, enfocado e direcionado a um ponto. Trata-se de um corpo psicológico, um corpo que olha para dentro de si, para suas emoções e seus mundos interiores.

Lia Lordelo é responsável, no sentido técnico teatral, pois antes de cada ensaio e espetáculo, sempre aquece seu corpo e sua voz, com movimentos articulares e musculares, além de articular seu aparelho fonador, trabalhando projeção e dicção. Demonstra possuir uma dinâmica de trabalho, uma concentração e uma disciplina impecáveis.

3.5 VANESSA MELLO



Foto: João Meireles

Figura 16 – Vanessa Mello, em *Batata!*

Vanessa (Figura 16), até os 9 anos de idade, era uma menina que gostava das brincadeiras infantis. Correr e, conseqüentemente, cair estavam dentre as que mais apreciava. Gostava de assistir ao balé e fazia coreografias com suas amiguinhas.

Foi a partir dos 13 anos (1993) que aprendeu a ter disciplina e adquiriu técnicas específicas da dança, como balé clássico, dança moderna e contemporânea, dança popular regional e flamenco, na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), para ingressar, em 1999, na Escola de Dança da UFBA.

Após concluir os cursos da Fundação, aos 21 anos, continua com aulas esporádicas de balé clássico, além de oficinas de dança e teatro. Participou da montagem de *Pool Ball* (Dimenti, 2002), onde o grupo recebeu muitas aulas de balé clássico e *jazz* como suporte do trabalho. Desde então, faz parte do elenco do grupo (*A Novela do Murro, Chá de Cogumelo, Chuá, Pool Ball, O Poste, a Mulher e o Bambu, Sensações Contrárias – vídeodança, e Batata!*), além de realizar performances em eventos na cidade de Salvador.

Em 2002, participou da coreografia *Três Motivos*, de Jussara Miranda (RS), no I Ateliê de Coreógrafos. Dançou em grupos ligados à UFBA, como *Três da Dança* (Jussara Setenta), *Jorge Silva Dance Company* (Jorge Silva) e GDC (Grupo de Dança Contemporânea – Augusto Soledade e Lia Rodrigues).

Como educadora, ministrou aulas em projetos sociais e escolas de educação infantil. Desde 2007-2009 foi professora substituta na UFBA, onde deu aulas no módulo de Estudos do Corpo. Nesse mesmo ano, começou a fazer aulas de yoga, que pratica antes de dar aulas ou ensaiar.

Em 2008, participou da montagem *Bipolar*, com o coreógrafo Matheus Brusa, cuja pesquisa teve como referência a movimentação do cotidiano. Desde então, ministra oficinas de dança moderna. Em Caxias do Sul, no mês de agosto de 2008, ministrou uma oficina sobre quedas, que resultou em uma mostra.

Nas oficinas que ministra, ela pesquisa o corpo através do que vê, sem exatamente estar executando em seu próprio corpo. Atualmente, afirma conhecer as diversas possibilidades corporais (técnicas ou não), que lhe trouxeram um amadurecimento e uma rapidez em responder indicações.

Apresenta dificuldades em improvisações teatrais, prefere atuar quando a

indicação é mais clara e direta, e tem mais tranquilidade quando o corpo é trabalhado em separado do texto. Segundo ela, o seu corpo é dito como “fácil”, por possuir um bom alongamento e uma “linha” longilínea, que adquiriu durante os anos de balé clássico e dança moderna. Após muitos anos de tentativas, estudos e laboratórios, conseguiu se desvencilhar do corpo estereotipado do balé e, atualmente, pesquisa um corpo mais solto, espontâneo, mais próximo do dia-a-dia. Apesar disso, sente uma grande necessidade de fazer aulas que lhe dêem resistência cardiovascular. Precisa estar sempre em atividade, sendo que algumas de suas atividades são as corridas, pela manhã, além das aulas de balé, afro e yoga.

Para o Dimenti, Mello é uma bailarina e o seu tipo de contribuição no grupo está relacionado as suas consolidadas habilidades na área da dança, já que possui formação acadêmica, assim como contribuições como cantora. Em suas experiências anteriores, e ao longo do trabalho elaborado no grupo, pratica desde dança moderna até o flamenco, passando pelo balé e pela dança do ventre. Na montagem de *Pool Ball*, contribuiu bastante por conta de sua habilidade corporal na execução das coreografias e, também, por ser cantora.

De todos os integrantes, Mello é a pessoa que possui uma preocupação maior com a técnica em dança (no que se refere à disciplina nos cuidados com o corpo, à precisão e ou limpeza de movimentos, e ainda, à ideia de que o próprio movimento é algo importante em cena). Sua movimentação não envolve movimentos desnecessários; estes são precisos, realizados no momento requerido e com o esforço necessário. Ela é uma bailarina muscularmente forte e resistente aos requerimentos corporais, tem um corpo com tônus muscular consistente, um corpo que passou por diferentes linguagens.

No Dimenti, sua contribuição tende a transformar e adequar as informações já inseridas em seu corpo, de acordo com a proposta adotada no momento. Nos projetos de teatro dos que participou, ela também pode dar atenção ao trabalho como atriz, sendo que suas habilidades facilitaram seu ingresso em trabalhos antigos do repertório.

Por vezes, em processos de montagem, ela apresenta certo desconforto em atividades concentradamente criativas, pois tem uma facilidade maior para tratar com uma qualidade corporal mais definida e gráfica, do que imprecisa e casual.

A meu ver, é impossível olhá-la e não reconhecer a bailarina. Ela tem no seu

corpo a inscrição de mulher da tradição da dança, no sentido de informações técnicas. Nas minhas anotações, realizadas sobre ela, vejo um corpo preciso, longilíneo, alongado, vertical, forte, atrevido e organizado. Tudo isso no sentido meramente das possibilidades corporais chamadas *tradicionais*. Para mim, o corpo de Mello abraça o espaço, consegue chegar a pontos distantes com seus movimentos. E, além disso, como um corpo escultura na precisão de seus detalhes, os quais são fáceis de se ver, é quase um corpo desejado no âmbito do imaginário coletivo por sua leveza, sensualidade, feminilidade e grande beleza.

Dentro de sua organização, anotei, por diversas vezes, como um corpo musical, no sentido de harmonia e da organização de sua movimentação. Isso pode estar relacionado com seu interesse pela música.

Em decorrência de sua formação, a preocupação pela forma de realizar a manutenção do corpo manifesta-se sempre que aquece antes de qualquer trabalho, ensaio ou apresentação, utilizando movimentos articulares, yoga, *pliés* e diversas movimentações das tradições modernas e contemporâneas.

É bastante visível, inclusive, a disposição ao ser dirigida, com indicações precisas, condicionando, de certa forma, sua criatividade, a qual parece dar-lhe certo conforto, apesar de ser muito observadora e precisa, com respeito a seu entorno e aos movimentos cotidianos.

3.6 FÁBIO MONTEIRO (OSÓRIO)



Foto: João Meireles

Figura 17 – Fábio Monteiro, em *Batata!*

Fábio Luís Oliveira Monteiro (Figura 17), conhecido no âmbito artístico como Osório, frequentou aulas de educação física na Escola Teresa de Lisieux, sendo comum, portanto, para ele, a prática de diversos esportes. Participou dessas aulas, durante sua adolescência, simultaneamente, às aulas semanais de teatro na própria escola.

A chegada de seus 17 anos coincide com o início das atividades do Dimenti. Segundo ele, durante os dois primeiros anos, o grupo investiu em aulas de dança, utilizando-se de técnicas mais sistematizadas e conhecidas. Isso o incomodava, por não conseguir executar os movimentos exigidos por essas técnicas da forma como *deveriam ser*.

A partir daí, foi constante sua prática de esportes, assim como frequentar regularmente estádios de futebol e demais atividades físicas propostas pelo Dimenti. Nesse período, continuou um processo de aperfeiçoamento técnico, contudo, foi a partir da sexta montagem *Chuá* (2004) que o grupo passou a ter uma compreensão diferente sobre dança, o que lhe possibilita – segundo ele – sua aproximação com essa linguagem.

Monteiro, atualmente, percebe-se com um corpo *limitado* – entendendo por *limite*: ter encurtamento, pouca flexibilidade, dificuldade em executar movimentos leves; porém, esse limite físico não chega a ser um impeditivo para a criação artística. Seu corpo procura outras formas, segundo ele, bem mais criativas para resolver e entender situações/problemas.

Segundo o Dimenti, o corpo de Monteiro é um corpo *socialmente* não aceito, já que não é o estereótipo de dançarino: é gordinho, não tem uma linha corporal contínua, ou seja, sua capacidade de expandir o movimento linearmente no espaço é limitada, sendo apenas um corpo disponível, contudo, seu corpo não o impede de fazer nada de ordem corporal. Ele tem trazido uma contribuição corporal bastante equilibrada em relação à sua atuação como ator e bailarino, o que lhe dá um caráter peculiar no seu jeito de dançar. Monteiro usa seu corpo de forma criativa, tem uma imensa empatia com a plateia e sabe como mesclar técnica com criatividade de uma maneira bem-humorada.

Esta parece ser uma característica significativa dele: a mistura de humor e seriedade, elementos comumente ditos opostos, mas que trazem várias possibilidades, quando improvisa em cena e permite-lhe uma empatia maior com a plateia.

Recentemente, entrou como aluno regular no curso de graduação em Dança, na UFBA, que tem um foco mais investigativo no trabalho em dança que técnico-formal. Nos projetos do Dimenti, do Ateliê de Coreógrafos Brasileiros e do Teatro Vila Velha, ele tem apresentado uma capacidade maior em lidar com problemas ligados a demandas coreográficas e a uma abordagem mais física no teatro. Monteiro, segundo Lice (2008), é a recriação em forma de gente.

Formado no Dimenti, ele declara que nos primeiros anos de grupo era um ator ainda tímido. Em *Chuí*, porém, deu-se uma guinada criativa, que o fez, inclusive, tornar-se uma espécie de *fetichê declarado* de Alencar, ou como o próprio diretor já disse: a “porção antiplástica” do grupo. Segundo seus colegas, Monteiro tornou-se um criador mais ousado.

Assim como para os colegas do Dimenti, para mim, falar de Monteiro e de seu corpo torna-se uma conversa direcionada não na aquisição de técnicas formais e sim em um corpo utilizado criativamente em todas as suas possibilidades. Dentro dessa relação reconhece-se uma sensibilidade e emotividade em sua pele, além de uma expressividade intensa.

Por outro lado, pode-se falar de características físicas específicas, como a sensação de *grounding*,²⁰ ou seja, um domínio da sensação de seu peso corporal que lhe dá uma característica cênica de um intérprete muito corajoso. E, além disso, percebe-se, nele, determinada movimentação ao caminhar. Movimentação esta reconhecida nas ruas como *ginga baiana*, e que é uma movimentação quase em forma de “8”, bastante reconhecível nos corpos que constantemente sobem e descem as ladeiras soteropolitanas.

Monteiro é, ao que parece, um corpo produtivo, que gera múltiplas interpretações e sensações. Ele é um corpo possível, no sentido de ter um corpo sem medo; ele arrisca-se, joga-se e não considera o corpo um limite e sim um território, que domina e sensibiliza, utilizando todo seu material criativo corpóreo-sensível na criação e em uma nova leitura dos corpos em cena, oferecendo uma empatia direta com o novo espectador.

²⁰ *Grounding*: termo inglês que define uma qualidade de energia no palco, parecido a uma sensação de peso, de terra ou de enraizado. Faço uso desse termo, já que não encontrei um equivalente em português.

3.6 DANIEL MOURA



Foto: João Meireles

Figura 18 – Daniel Moura, em *Batata!*

Moura (Figura 18) teve uma infância de boa qualidade, em que a atividade física baseava-se em brincar; na adolescência, sua única atividade corporal era a Educação Física, no colégio onde estudava. A partir dos 21 anos iniciou sua experiência teatral com uma participação em coral.

O teatro levou-o para o mundo da dança flamenca, dança de salão e balé. Além disso, acostumou-se a frequentar academias de musculação, mas, definitivamente, com o flamenco criou-se uma paixão que perdura até hoje. A dança moderna chegou-lhe por meio de cursos preparatórios de dança para o vestibular da Universidade Federal da Bahia (1999), além da experiência de um ano de curso técnico na Fundação Cultural do Estado da Bahia e experiências com a Companhia Viladança, ambas no ano de 1998.

Após ingressar na UFBA, teve várias experiências em oficinas com diversos profissionais da dança, em Salvador, e com alunos mais adiantados, levando-o a dançar no Grupo de Dança Contemporânea (GDC), da Escola de Dança da UFBA. O treinamento que teve durante o período de estudos nessa universidade possibilitou-lhe descobrir novas qualidades de movimento, ao mesmo tempo em que diversificava as técnicas exercidas, não mais se concentrando, como no caso do

flamenco. Atualmente, segundo ele, desenvolve qualidades de movimentos facilmente reconhecíveis e uma disposição maior para agregar novas informações.

Para o Dimenti, sua inclusão foi importante, já que ele tem uma formação acadêmica, como dançarino, o que marcou seu ingresso e livre trânsito no grupo. Daniel demonstra possuir força, resistência corporal, além de coordenação motora sofisticada devido a sua grande experiência no *flamenco* e sua trajetória pelos outros estilos de dança, as quais lhe dão uma informação corporal mais apolínica. Sua relação com ditas informações e sua trajetória com o Dimenti têm implicações não-diretas em relação ao trabalho do grupo, mas que, certamente, confirma sua presença corporal nas criações.

Moura é um ator nato e muito criativo, embora não tenha formação em teatro, tem uma precisão incrível de gestos e grande preocupação nos detalhes. Sua presença no grupo sempre agregou a ironia e a comicidade que marcam os trabalhos do repertório, com o que poderíamos chamar de um humor sofisticado, que é marca de sua natureza como pessoa.

No Dimenti, sua contribuição tende a transformar e adequar as informações já inseridas em seu corpo de acordo com a proposta adotada no momento. Em algumas ocasiões, aponta alguma dificuldade quanto à criação direcionada ao teatro, como no uso de texto em *Batata!*. Em seu trabalho corporal ele é exato e preciso nos movimentos, o que poderia oferecer alguma dificuldade no entendimento do *corpo borrado*.

Em minha perspectiva, as informações técnicas no sentido de apreensão de códigos da tradição da dança (clássica, moderna, contemporânea, *étnica*) encontram em Moura muita facilidade. Ele consegue descobrir caminhos para sua criação, além de possuir um corpo, fisicamente treinado, que lhe confere certa facilidade com a assimilação de indicações, limpeza, precisão e manejo das tensões excessivas.

Por outro lado, no caso de Moura, posso falar de um corpo múltiplo e preocupado. Em seu sentido amplo, é dizer que se trata de um corpo que tem várias informações e procura respostas nelas. Dentro da criação, há a maravilha do jogo, influenciada por um sentido do humor característico que amplia sua interpretação.

Dessa forma, para Moura, o jogo com técnica oferece um sentido e possibilita a criação em dança. Em relação aos demais intérpretes do Dimenti, nota-se nele uma depuração de elementos *borrados*, o que permite uma característica diferente a outros corpos não treinados em dança. Nas características propriamente

teatrais encontram-se alguns elementos que merecem maior dedicação, como o trabalho vocal e algumas resistências ao texto.

3.6 MÁRCIO NONATO (CIOLO)



Foto: João Meireles

Figura 19 – Márcio Nonato, em *Batata!*

Nonato (Figura 19) gostava de dançar, desde criança. Essa influência foi recebida de seu tio que era dançarino e de uma paixão que nasceu e continua com ele até os dias de hoje: o Carnaval. Quando ainda muito jovem sua mãe não lhe permitia dançar na grande festa soteropolitana, então só lhe restava deleitar-se pela TV com os acontecimentos desse evento.

Na adolescência, jogou voleibol e fez natação. Dois eventos, entretanto, foram marcantes na sua vida. O primeiro, “O Show de Redação”, aconteceu enquanto ainda cursava o colégio: tratava-se de um dia para mostrar os trabalhos artísticos inspirados em um livro e, nesse sentido, ele e sua turma escolheram como apresentação de trabalho uma proposta cênica. O segundo evento foi a celebração

da Semana de Arte Moderna, onde ele teve o primeiro contato com Jorge Alencar, que foi o diretor do trabalho de sua turma, visando, desde então, ao cargo de assistente de direção.

Aos 19 anos, junto com Alencar e um grupo de jovens, criou *O Alienista*, peça-chave para a formação do Dimenti; a partir daí, a influência, e desde então a sua formação cênica foi neste grupo.

Nos primeiros anos, com o Dimenti treinou várias técnicas de dança e técnicas da tradição teatral, aliando constantes discussões teóricas à parte prática. Em 2001, ingressou na Escola de Teatro da UFBA, focado no trabalho da interpretação, e em 2003, ingressou na Escola de Dança da Fundação Cultural, que foram os outros pilares da formação do jovem Nonato.

Outro evento importante na sua trajetória foi a participação e troca com um grupo holandês, quando conseguiu intercambiar conhecimentos, dançar e viajar para Amsterdã. Nessa viagem, assistiu à companhia *Sasha Waltz* e ao trabalho da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, nesta cidade – tais experiências foram cruciais em sua opção pela dança.

Na atualidade, ele se sente dançarino, formado e influenciado diretamente pela pesquisa do Dimenti e do *contact improvisation*, e chama-se de corpo híbrido, em que se coloca numa balança entre o teatro e a dança. Nonato trabalha em todas as áreas do teatro como ator, diretor, fazendo maquiagem, luzes e produção.

Em seu corpo falta tônus, resistência e força muscular, mas sua vantagem vem da flexibilidade, que lhe confere enormes possibilidades nas torções e na proposta do *corpo borrado*, e demonstra ser um corpo fácil. No início, machucava-se com frequência, porém, com o tempo conseguiu ter consciência de seu próprio corpo. Atualmente, afirma que adora seu corpo.

Dentro dos olhares internos, Ciolo como é chamado no grupo, possui, aparentemente, um corpo *fácil*, no sentido de que este é flexível e disposto para o trabalho da criação. Ele é desprovido do aprendizado de códigos, como o balé clássico e a dança moderna, mas possui uma vontade de pesquisa no seu corpo, somada a uma capacidade lúdica que oferece uma versatilidade admirável, sempre aberto à investigação: ele não pára na primeira ideia. Conta com uma memória corporal e cênica invejáveis, suas criações em dança e em teatro partem de uma disposição sinestésica ligada à investigação do movimento. Ele tem muito humor, mas também consegue efetivar muitos outros estados na cena. É disciplinado e

concentrado.

Para Nonato, estar no Dimenti fez com que ele entrasse no Curso de Artes Cênicas com olhos bastante críticos e, aos poucos, migrasse para a área de dança. Quando entrou no curso de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, ganhou muito em informações corporais, as quais lhe forneceram novas possibilidades e informações sobre o trabalho técnico corporal. Comprovadamente, ganhou um trabalho de corpo excelente, desde sua formação no Dimenti.

Certamente, para Nonato, os rótulos dança e teatro são muito confusos e dentro do grupo então, isso se potencializa. Como ator e criador, tem tirado muito proveito deste equilíbrio. Conseguiu ser um dos maiores beneficiários do referencial em dança contemporânea, já que parece que esta linguagem e o modo de criar estão intrínsecos nele.

Seu investimento recente na técnica do contato improvisação, tem acrescentado muito ao seu trabalho como intérprete e criador.

Nas minhas anotações, aparecem muitos termos para interpretar o corpo de Nonato, dentre os quais características físicas como ductilidade, flexibilidade e elasticidade. Outros, mais metafóricos, como um “corpo bacana” no bom sentido de humor, “corpo-massinha de modelar” e “corpo-goma de mascar” em sua facilidade nas torções, e outros ainda mais importantes, como “corpo-identidade”, “corpo-sensual” e “corpo-sexual” no sentido gênero-identidade-cultura. Tudo isso me influenciou nas leituras como um corpo-possível ou corpo “trans”, no sentido de um corpo que transita em fronteiras e que possui múltiplas possibilidades.

Foram encontradas, ainda, as características como corpo-devagar tempo-ritmo e corpo-técnico nas capacidades técnicas do edifício teatral; outro aspecto a considerar é a relação corpo-cena e corpo-cotidiano, que remete a uma despreocupação no sentido cena-cotidianidade.

Estes pormenores oferecem uma leitura complexa do corpo de Nonato, que adquiriu suas destrezas ou as redefiniu por meio do ingresso no grupo e de pesquisas pessoais em contato com a improvisação, assim como por meio de outras linguagens cênicas. Desde a infância, tinha experiência e vivência devido à fascinação pelo carnaval, o qual se caracteriza por ser um evento de grande intensidade corporal. Outro ponto interessante é a relação com a identidade sexual e sua concretização, que o destacam, criando um corpo livre, disponível, grato e lúdico.

3.8 DIMENTI: CORPOS NA CULTURA E NA IDENTIDADE

As recentes pesquisas do Dimenti têm acentuado uma qualidade corporal em trabalhar um tónus baixo, o qual se iniciou, sistematicamente, com *A Lupa* (Ateliê de Coreógrafos Brasileiros, ano IV), mas que “já havia sido rascunhado em ‘Chuá’ em algumas cenas do espetáculo, como no trecho da receita de xinxin de galinha e em um dos solos de Nonato na muleta” (ALENCAR, 2008).

Cada integrante da criação irá resolver as proposições de acordo com as suas possibilidades, o que é algo bem visível nos trabalhos que costumam reunir pessoas com compleições corporais e trajetórias artísticas bastante diferentes, sendo uma opção muito consciente.

Os próprios processos criativos, no Dimenti e em outros espaços, demandam soluções corporais específicas que acessam as experiências em dança ou não, assegura Jorge Alencar, diretor do grupo que tem, nele próprio, várias aquisições, como pilates, musculação, balé e dança do ventre, bolero, ou assistir TV.

Essas experiências, com todos os seus imaginários e musicalidades, são processadas como informação criativa:

A pesquisa corporal do ‘Dimenti’ vem reelaborando algumas questões que atravessam os interesses do grupo desde a sua formação. O trabalho ininterrupto do grupo ao longo desses dez anos permitiu uma constante revisão dos focos de investigação que foram complexificados ao longo desse trajeto. É possível encontrar, por exemplo, aspectos corporais em ‘Batata!’ que remontam à encenação de ‘O Alienista’ como as variações abruptas de estados e situações corporais, o descolamento corporal entre vivenciar uma ação e narrá-la, demonstrá-la. Também existe uma qualidade descontinuada, fragmentada e intertextual com citações a técnicas corporais pontuais como a dança do ventre e ao mambo em ‘Batata!’ (ALENCAR, 2008).

Para Alencar, o fato de que todos os integrantes do grupo são nascidos e criados em Salvador implica em algum sotaque cultural, que constitui o trabalho do grupo. Segundo ele, em outras cidades do Brasil onde foram apresentadas obras do grupo algumas pessoas reconheceram um tipo de humor que apresenta

características soteropolitanas. Esses componentes soteropolitanos não são listados, mas é claro que os tipos, mitos e arquétipos baianos estão presentes na rotina grupal, de alguma forma. Um exemplo disso é a presença de uma sutil lógica carnavalesca no humor.

As condições soteropolitanas de existência singular do corpo baiano se assemelham às realidades climáticas e à ambientação urbana, sua geografia e sua geopolítica, sem deixar de relacionar ainda aspectos psicológicos e místicos. Todo o contexto de entorno de gestação desta sociedade, no grupo social e no imaginário coletivizado das práticas sociais, deve ser considerado na afirmação destes corpos fácies, leves, gingados, não como causa, mas como um conjunto de engrenagens importantes na análise do comportamento encantado deste fenômeno corporal. (SILVA; BARBOSA, 2006, p. 21).

Recentemente, o Dimenti tomou a ideia de baianidade como objeto de estudo, e já em *O Poste*, *Sensações Contrárias*, e *Batata!* há algumas locações, referenciais locais e corporalidades que foram explicitamente trazidas:

O Recôncavo baiano, as traduções da obra de Nelson Rodrigues por autores baianos com citações de aspectos e até de bairros de Salvador (Ribeira, Itapuã, Caminho das Árvores) e uma qualidade de movimento como numa quarta-feira de cinzas em 'O Poste' são exemplos da contaminação/apropriação da cultura local. Mas, certamente, existe muita coisa não tão consciente e nada fixa nesse processo. (ALENCAR, 2008).

Tais fatores constituem, de modo fundante, a corporalidade, e cada vez mais têm se tornado questões/objetos de investigação nos trabalhos artísticos de Alencar, com e sem o Dimenti. Nas obras do grupo, uma enorme quantidade de informações e mesmo de citações atualizam assuntos ligados ao contexto cultural, discute-se sobre tópicos muito diversos ligados a esses fatores, que vão da telenovela brasileira a um corpo que apresenta um tom de carnavalização baiana.

A ideia de "identidade"²¹ é sempre problematizada, considerando-se

²¹ A "identidade", entendida como um conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma determinada pessoa. Este conceito, entretanto, está ligado às atividades da pessoa, à sua história de vida, ao futuro, sonhos, fantasias, características de personalidade e outras características do indivíduo. A identidade permite que o indivíduo se perceba como sujeito único, tomando posse da sua realidade individual e, portanto, consciência de si mesmo. A identidade não é só o que a pessoa aparenta, ela agrupa várias ideias como a noção de permanência, de pontos que não mudam com o tempo. Algumas destas características imutáveis são o nome da pessoa, parentescos, nacionalidade, impressão digital e outros elementos que permitem a distinção de uma unidade.

provisória e multireferencial. No que tange ao gênero, o Dimenti, desde o início, nos projetos de teatro, posicionava a figura da mulher numa centralidade performativa em relação aos referenciais e às obras-fonte utilizados.

Nos contos de fada, na telenovela e mesmo em obras onde não necessariamente a mulher é posta em posição subalterna, como em 'O Alienista', de Machado de Assis, ela passa a ser propositora/geradora das ações dramáticas. Em 'O Poste, A Mulher e O Bambu' uma mulher fala da sua acidez vaginal para falar de si própria. É possível pensar numa postura pós-feminista talvez (se tomo como referência Judith Butler, por exemplo). A obra coreográfica 'A Mulher-gorila', realizada no Ateliê de Coreógrafos Brasileiros (Ano V), trata especificamente da questão do gênero colocando em relevo a sua implicação social e política, expandindo a esfera biologizante da discussão e, sobretudo, buscando destronar estereótipos recorrentes. (ALENCAR, 2008).

Neste âmbito, poderíamos falar que “a pesquisa corporal do Dimenti está imersa nas pesquisas sobre identidade-gênero-cultura. Vários destes debates, discussões e pesquisas propostas pelo grupo são levadas a âmbitos cênicos”, esclarece o próprio Alencar. Nesse ponto, é importante nortear que identidade-gênero não é o objeto desta pesquisa, mas posso mencioná-los para futuras pesquisas sobre o tema de corpo-identidade-gênero nas artes cênicas brasileiras.

Esses corpos têm uma abertura para a experimentação, em cada um deles posso reconhecer rastros ou princípios da tradição, princípios das formas do movimento, organicidade, equilíbrio energético, centro e periferia do corpo, torções, ritmo, liberdade, desenho do espaço, hibridação, ritualidade, acaso, multitécnicas, individualidades e o indivíduo na cena. Todos esses princípios são encontrados nos estudos desde Delsarte até Bausch. Na atualidade, vários trajetos do corpo nas artes cênicas mesclam a tradição com a contemporaneidade.

As mesmas inquietações que levaram o grupo a uma pesquisa, partindo deles mesmos e de seus corpos e, ainda assim, poderia ser fragmentado em possíveis outros grupos, a partir de meu olhar, tendo corpos dançarinos a partir das técnicas da tradição da dança (Daniel e Vanessa), tendo corpos mais pesquisadores e inquietadores (Jorge, Lia, Paula), corpos teatralmente orgânicos (Osório e Lia) corpos “trans”, corpos “entre” ou corpos “multi” (Márcio e Jorge) e assim *ad infinitum*. O importante, aqui, é poder reconhecer a pluralidade desses corpos, de suas aquisições e de como se entrelaçam numa pesquisa comum (o que será discutido no

Capítulo IV).

A função do pesquisador está relacionada, diretamente, com o trabalho dos duendes na peça de Lorca, citado no início deste capítulo. Eles mostram para o público os pormenores e detalhes das vidas e, sobretudo, dessa noite, a primeira noite de Perlimplín com Belisa. Relaciono isso, diretamente, com este período de pesquisa e observação com o grupo interiorizando-se no universo do Dimenti, e dos corpos de seus intérpretes-criadores.

Nesse momento, a pesquisa esclarece as diferentes possibilidades de aquisição de informações corporais e as suas possíveis leituras, ou seja, já neste momento reconheço o corpo como um campo arqueológico. Ao falar em arqueológico, não pretendo delimitar e fixar esse corpo num museu. Ao contrário, reconhecendo sua arqueologia ou estrutura que contém uma infinidade de questões, é possível reconhecer que trabalhar com o corpo é a soma (carne-mente-emoção) e seus estados de corpo.

É um corpo que ao contato com o entorno e suas experiências adquire uma maleabilidade que lhe permite transitar nos limites, nas fronteiras e na intercomunicação atual.

O corpo, moldado pelo contexto social e cultural no qual o ator mergulha, é esse vetor semântico pelo qual se constrói a evidência da sua relação com o mundo [...] Do corpo nascem e propagam-se as significações que constituem a base da existência individual e coletiva [...] O corpo existe na totalidade de seus componentes graças ao efeito conjugado da educação recebida e das identificações que levaram ao ator a assimilar os comportamentos de seu meio ambiente. (LE BRETON, 2002, p. 7-9).

O corpo desenvolve-se a partir da infância, donde é muito importante, para o trabalho, saber quais aquisições os intérpretes acham importantes em sua construção corporal, assim como brincar, praticar esportes, criar coreografias e assistir TV são fontes nas quais os jovens buscam essas elaborações.

Na adolescência, o contato com técnicas elaboradas e derivadas da tradição da dança e do teatro oferece a eles um trampolim para a criação, ou seja, significa o mesmo que colaborar no encaminhamento de possíveis criadores, dando, ao Dimenti, a possibilidade de se juntar e continuar com seu fazer cênico.

Desde então, o grupo passou por vários processos de inclusão das técnicas, jogos, pesquisa e elaboração do *corpo borrado*, definido por Alencar no capítulo

anterior, cada um deles possuindo uma singularidade. E é a partir dessas singularidades, estruturas e construções que vão se armando as estratégias de criação a partir deles mesmos, ou seja, criando uma partitura a partir da subpartitura exposta por Pavis.

O fato de serem brasileiros e soteropolitanos é de grande importância, pois esses corpos desde crianças são expostos a determinada espontaneidade e condições corporais, citando-se como exemplo a influência do carnaval de Salvador, em Nonato. Isso ficou bastante claro, na sua entrevista. Tal evento oferece uma informação específica nesses corpos, em corpos que possuem uma inserção no meio cultural onde se deslocam. Essa aprendizagem corporal, muitas vezes, vai criando o ser em uma sociedade e em uma cultura determinada por sistemas de signos e significados específicos.

A grande capacidade de aprendizagem do homem, sua plasticidade, tem sido observada muitas vezes, mas o que é ainda mais crítico é sua extrema dependência de uma espécie de aprendizado: atingir conceitos, a apreensão e aplicação de sistemas específicos de significado simbólico. (GEERTZ, 1989, p. 61).

É assim, como o mesmo autor afirma, que vivemos num hiato de informações. O homem, na sua cultura, tem padrões ou estratégias que lhe são inatas, numa espécie de caldo de diversos ingredientes, e é como se conforma o corpo, com diversas informações físicas, psicológicas, socioeconômicas, culturais, identitárias e antropológicas. Essas questões me levaram a pesquisar justamente, no Brasil, onde o meu imaginário encontrou corpos com particularidades reconhecíveis a minha própria cultura, talvez essas identidades latino-americanas, com nascimentos e cruzamentos muito semelhantes. A questão, agora, seria se essas generalidades são observáveis na individualidade. E poder-se-ia dizer que sim, apoiando-se no exposto por Geertz e no aprendizado neste universo simbólico latino.

Recapitulando, os corpos do Dimenti são heterogêneos, com as múltiplas informações que se vêm nos apoios e nas ferramentas que utilizam para a criação. E assim como na pesquisa e na encenação, esses elementos estão inseridos numa cultura soteropolitana que oferece um tempero especial (*um pirão com dendê e pimenta*) a suas apresentações.

Agora, esta análise deixará de reconhecer estas características na

encenação e pesquisa. Por isso, a questão de como é feita a abordagem destas *corpografias* na criação será o ponto a ser discutido no próximo capítulo.

CAPÍTULO IV

4 CORPO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *BATATA!*

Aleluya erótica en cuatro cuadros
(Versión de cámara)
(Agria.)
(Pausa.)
(Escuchando.)
(Llorando.)
(Pausa. Se oye un piano.)
(Rascándose la cabeza.)
(Escondiéndose detrás de la cortina del balcón.)
(Furiosa, en la cortina.)
(Saca un pañuelo y llora.)
(casi desnuda cantando lánguidamente.)
(Va hacia el lecho)
(Irónica.)
(Mimosa.)
(Pausa corta.)
(Guasona.)
(Ríen.)
(Se levantan y se echan unas grandes capuchas azules.)
(Empiezan a sonar las
flautas.)
(Fingiendo que despierta.)
(Se acerca y la abraza, pero en ese instante se retira bruscamente de ella.)
(Saltando de la cama en espléndida toilette.)
(Mirándola y quedándose embobado.)
(Cogiéndose el pelo y echándolo por delante.)
(Poniéndose fuerte en broma.)
(Pausa. En voz baja.)
(Sofocada.)
(Dentro, cantando.)
(El reloj da las diez. Canta el ruiseñor.)
(Sacando un puñal.)
(Enseña el puñal clavado en el pecho.)
(Moribundo.)
(Se acerca medio desnuda y lo abraza.)
(Cierra los ojos.)
(Suenan campanas.)

Rubricas, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín.*²²

²² *Aleluia erótica em quatro quadros*
(Versão de câmara)
(Azeda.)
(Pausa.)
(Escutando.)
(Chorando.)
(Pausa. Se ouve um piano.)
(Rascando-se a cabeça.)
(Escondendo-se detrás da cortina do balcão.)



Foto: João Meireles

Figura 20 – Espetáculo *Batata!*

Utilizam-se as rubricas do autor, em *Batata!* (Figura 20), reconhecendo nelas um comando às vezes absurdo ou mágico. Neste capítulo, quis começar com as rubricas de Lorca em *Don Perlimplín*, pois identifiquei uma concordância com as rubricas propostas pelo Dimenti, a partir do universo de Nelson Rodrigues. As rubricas, de certa maneira, guiam e motivam nosso agir no teatro. É, portanto, assim que quero começar a discutir um trabalho criativo que acompanhei e que tem uma

(Furiosa, na cortina.)
 (Saca um lenço e chora.)
 (quase desnuda cantando languidamente.)
 (Vai para o leito)
 (Irônica.)
 (Mimosa.)
 (Pausa curta.)
 (Guasona.)
 (Riem.)
 (Se levantam e se colocam umas grandes capuchas azuis.)
 (Começam a soar as flautas.)
 (Fingindo que acorda.)
 (Se acerca e abraça-a, mas nesse instante se retira bruscamente de ela.)
 (Saltando da cama em esplêndida toilette.)
 (Mirando-a e quedando-se emboobado.)
 (Pegando o cabelo e colocando-o pelo frente.)
 (Pondo-se forte em broma.)
 (Pausa. Em voz baixa.)
 (Sufocada.)
 (Dentro, cantando.)
 (O relógio da as dez. Canta o rouxinol.)
 (Sacando um punhal.)
 (Mostra o punhal cravado no peito.)
 (Moribundo.)
 (Se acerca meio desnuda e abraça-o.)
 (Fecha os olhos.)
 (Som de campanas.)

grande significância no discutir os elementos desta pesquisa.

Desde o início da pesquisa com o Dimenti, reconheci a importância do corpo, um corpo que está composto por múltiplos fatores. Ao analisar o trabalho do grupo, encontrei uma linha de pesquisa bastante rica, tanto nas suas criações, expostas no capítulo II, como na análise corporal, apresentada no capítulo III.

Neste capítulo, pretendo estruturar e aprofundar o estudo no processo criativo e a visão-papel do diretor-editor, até saber de onde nasce a motivação de se fazer um espetáculo intitulado *Batata!*, partindo de autores meramente baianos, imersos no universo brasileiro de Nelson Rodrigues e, logicamente, tomando como ponto de partida os corpos dos intérpretes-criadores.

Retomando a linha de minha análise, pretendo reconhecer a importância das subpartituras propostas por Pavis por meio da análise do processo criativo, tendo Ostrower e Salles como referencial teórico, olhando nesta cultura soteropolitana, onde o grupo nasce e se alimenta.

Outro ponto importante para o reconhecimento de tais elementos é o diretor, nesse caso, Jorge Alencar, que pesquisa e teoriza sobre as dinâmicas dimentianas e somente por meio dele poderíamos entender a importância da valorização dos mundos internos dos intérpretes-criadores e seus processos criativos.

A metodologia da escrita parte do questionário aplicado ao Dimenti e de uma entrevista realizada com Jorge Alencar. Esses dados são observados por mim e tento dar uma leitura às questões que competem à criação de *Batata!*,

4.1 ORIGEM DA PROPOSTA DE *BATATA!*

O Dimenti vem trabalhando com cânones e assuntos da dramaturgia universal e brasileira, no percurso de mais de 12 anos. Há muito tempo que o grupo tinha Nelson Rodrigues na mira, porém não uma obra específica, senão a amplitude do universo rodrigueano: sua dramaturgia e suas recorrências. As recorrências são um dos focos de atenção do grupo. No universo de Nelson Rodrigues, isso é distinto das típicas recorrências das telenovelas, televisão ou universo infantil. Em Nelson Rodrigues, elas são repetições revistas, transformadas e retomadas de uma maneira, insistentemente, obsessiva.

Sendo as recorrências foco de pesquisa no Dimenti, foi para eles um prazer

se deixar mergulhar no universo de Nelson Rodrigues, situação que ficou clara na concreção da trilogia: *O Poste, A Mulher e O Bambu; Sensações Contrárias; e Batata!*. Esses são trabalhos que fazem uma leitura das obras de Nelson, pesquisando elementos recorrentes de seus personagens, como por exemplo a confissão; uma confissão de um desejo que pode ser sexual ou ânsias de poder.

Em *Sensações Contrárias* essas confissões banais levam a um ambiente surreal, extra cotidiano na normalidade, onde as emoções apresentam-se de maneira inusitada, emoções metafóricas e poéticas. *Sensações Contrárias* traz uma crítica a elementos presentes em Nelson Rodrigues, como no Recôncavo baiano, como o poder do coronel e de sua esposa, a inocência na Lolita com patins e o desejo no rapaz que se contorce, ao olhar uma fanfarra de homens. Essas compulsões são esporádicas e incontroláveis, o corpo reflete as confissões não ditas na sua repressão cotidiana.

Em *O Poste, A Mulher e o Bambu*, mostra-se um mundo de confissão banal e carnavalesca, baseando-se em um tipo de confissão dos *blogs* de internet, uma confissão não catártica, dita, expressa e exibida. Uma banalidade frouxa, relaxada, uma confissão que se vê também através do corpo, um corpo com aspectos culturais da cidade de Salvador, uma atitude ébria, uma constante festa do largo/carnaval, um sair a tomar sol, fugir da areia quente, ou falar de uma vagina azeda, levando Nelson Rodrigues a um universo meramente baiano.

Batata! tem como pilares textos inéditos de autores baianos, como pretexto para se aproximar de maneira mediadora de Nelson Rodrigues, contribuindo com um outro olhar do autor, situado em um ambiente meramente baiano. Bairros da cidade, praia, negritude e racismo são elementos que se retomam tanto no autor como na cidade, capital do estado da Bahia.

É assim que surgiram *Maldita Infecção*, de Adelice Souza; *Confissão do Irmão Incestuoso*, de Cláudia Barral; *Espeto!!!*, de Elísio Lopes Jr.; *Anjos Pardos*, de Fábio Rios; *O Escorpião Amarelo*, de Kátia Borges; *Dedo de Moça*, e *Céu de Anfetamina*, ambos textos de Paula Lice. Os autores conseguiram com seus textos dar outro ponto de vista sobre o caráter confessional. O mistério e as metáforas foram ligados por fios dramaturgicamente instáveis e tensos ressignificados no Amor e na Morte presentes em cada um deles, que entrecruzando à pesquisa do universo de Nelson Rodrigues feita pelo grupo deram como resultado: *Batata!*

É assim que a origem do espetáculo está entrecruzada com a pesquisa do

universo de Nelson Rodrigues. Feito pelo Dimenti desde o processo de *O Poste*, passando por *Sensações Contrárias*, levaram a confessar as intenções do grupo de fazer um espetáculo com textos inéditos, referenciando-se na Bahia, em seus corpos e suas informações culturais.

Um exemplo dessa recorrência é como Nelson Rodrigues mantém elementos que são presentes e repetitivos em seu universo, como certa heterossexualidade compulsória, relatos baseados na classe rica e a invisibilidade do pobre. Aqui, o clichê se transforma num elemento repetitivo em constante reconstrução.

O corpo, em *Batata!*, como em *O Alienista*, parte do jogo de sair e entrar no espaço, dos personagens e da ação, assim como o comentar as ações da cena geram um corpo pouco nítido, que não tem uma posição definida, que dialoga e que está em constante câmbio, um corpo definido como corpo borrado, um corpo sem foco, que está constantemente desinstalado/instalado (corpo “interrupto”).

Os elementos de C+C estão diluídos em *Batata!* de maneira que a exibição deles é delicada e pouco evidente, pois as recorrências de Nelson Rodrigues vão dialogando com o conceito de *corpo borrado*, sem fronteiras e em uma mudança constante. O espetáculo nos brinda com um amadurecimento em relação com os trabalhos passados, no sentido do depuramento dos conceitos C+C, já expostos e inseridos nos corpos dimentianos.

Em *Batata!*, assim como em *O Poste*, as rubricas se dão como pistas interessantes de ação corporal, algumas vezes absurdas, metafóricas ou impalpáveis, que modificam os ritmos da cena e o pulso do espetáculo. É como se o mesmo Nelson Rodrigues retomasse e comandasse certas ações, dando uma ordem, já que as rubricas são comandos (que podem ser atendidos ou não).

Esse espetáculo é um dos mais recente trabalho do grupo, mergulhando no universo de Nelson Rodrigues, da Bahia e deles mesmos. Para o espectador oferece-se uma série de petiscos gostosos, em suas partes, e uma delicada fusão, na totalidade. Para mim, esse espetáculo foi especialmente significativo, pois consegui acompanhar várias partes dele como observador durante o processo criativo, a edição e concretização da peça. Um espetáculo feito por baianos e com estreia na Bahia, tendo esse elemento uma grande influência na pesquisa atual do grupo e na minha, pois a Bahia consegue se inscrever nos corpos dos intérpretes sem chegar a ser exposta de maneira folclórica, senão de uma maneira crítica

4.2 PROCESSO CRIATIVO

Aconteceu o imprevisto de os textos inéditos não chegaram a tempo, durante o processo criativo de *Batata!*. Sendo assim, o grupo começou a explorar as situações a partir de leituras de Nelson, em que eles encontravam elementos recorrentes. Dentro de minhas visitas, realizadas durante o processo, posso colocar a análise de filmes pornográficos, sobretudo, na estética dos anos setenta e oitenta, na tentativa de incorporar, de maneira crítica, esse trabalho no palco.

Esta investigação tomou seu tempo e foram trabalhadas improvisações e análise de material que poderia ajudar. Foi um processo de improvisação bastante rico que, em *Batata!*, não aparece no produto final. De fato, esse material mudou, pois nessa peça não há uma sexualidade pornográfica e, sim, uma sensualidade mais sofisticada.

Em *Batata!*, o grupo participou de aulas de dança do ventre, as quais ajudaram a explorar certa sensualidade que eu relatei com uma sensualidade articulada na cena. Apesar de ser explícita e desconstruída, em várias ocasiões, a sensualidade dessas danças está presente em vários momentos da peça.

O processo criativo foi muito intenso, percorrendo vários lugares, onde cada um dos intérpretes conseguiu criar partituras de improvisação, e cada um dos colegas conseguia experimentar a proposta do outro. Depois de ter vários rastros e trajetórias criativas, foi importante registrar em vídeo e, agora, poder agrupar as seqüências. Quando os textos chegaram foi pertinente editar as imagens e foi com a análise dos textos que foram discriminadas cenas, improvisações e caminhos.

A chegada dos textos incrementou a criação e, de certa maneira, organizou-se um pouco o caos criativo. Assim, deu-se o primeiro recorte de material, ao tentar unir textos, imagens e improvisações, de onde teriam material para vários espetáculos.

Para o Dimenti, a imagem, o texto e o movimento têm o mesmo valor, já que ideias textuais podem se transformar em imagens, metáforas em movimento, ideias em metáforas, em um jogo de várias possibilidades.

Essas eleições partem do intérprete-criador que é, nesse momento, mais criador, estudando, analisando e pesquisando sobre sua proposta de um texto escolhido, de suas várias improvisações e de seu universo pessoal. Um bom

exemplo é como imagens físicas de percepção materializam-se, e de metáfora passaram a ser matéria, uma matéria metafórica.

As relações coletivas e individuais, juntamente com ingredientes criativos, informações e lógicas instantâneas das improvisações com seus respectivos *links* levaram, novamente, para múltiplos caminhos. Agora, é que a imagem do diretor-editor tem um peso importante, articulando o foco do espetáculo que será analisado mais adiante neste mesmo capítulo.

Outro elemento importante na criação do Dimenti é a música. Desde o início, o grupo teve colaboração de músicos, seja na cena ou na criação. Todos os trabalhos tiveram direção musical.

A procura de uma linguagem ligada, especificamente, a uma comicidade cartunesca é um elemento recorrente na pesquisa do grupo. Essa comicidade não necessariamente visa à produção de efeitos cômicos na cena, senão como um pensamento crítico que, em *Batata!* se dá por meio dos múltiplos ingredientes, assim como no próprio texto.

O processo criativo de *Batata!* possui aspectos corporais que remontam à encenação de *O Alienista*. Como mencionei, apresenta variações abruptas de estados e situações corporais, o descolamento corporal entre vivenciar uma ação e narrá-la, demonstrá-la. É evidente, também, existe uma qualidade descontinuada, fragmentada e intertextual com citações a técnicas corporais pontuais, como a dança do ventre e o mambo.

Em 'Batata!' dois aspectos ficaram claros: 1) a necessidade de afirmar uma construção corporal de um personagem que se mantém ao longo da peça, ainda que seja apresentado por meio de fragmentos; 2) o uso de metáfora e de movimento para resolver questões dramáticas como na cena de abertura das cabeças, o dueto 'os pés', o desequilíbrio da cadeira de Márcio, a cena do mambo, entre outras. Esses dois aspectos estão presentes em trabalhos como 'Chá de Cogumelo', 'Tombé' e 'A Novela do Murro', mas de certa forma em todos os outros. Mesmo que nem sempre tratemos com 'personagens', lidamos com construção de estados que elaboram variações artificiais ou hiper-reais dos próprios intérpretes. (ALENCAR, 2008).²³ (Grifos do autor).

²³Neste capítulo, nas citações diretas de Alencar (2008) não constam o número de páginas, em função do seu caráter específico, conforme consta na referência: ALENCAR, Jorge. *Batata!, Programa de mão do espetáculo*. Salvador/BA, 2008.

A paixão que leva um homem a andar entre os pés do outro, e mãos soltas que se confessam na luz de uma delegacia de polícia são umas das tantas metáforas em movimento, ingredientes importantes na criação, como asseguram os intérpretes, pois a partir delas seus universos misturavam-se e davam um tom pessoal às leituras desse universo. Ademais, ajudaram a resolver questões na dramaturgia do espetáculo.

O fato de ter estudado a obra de Nelson Rodrigues, abarcando outros projetos, além de *Batata!* facilitou a compreensão do seu universo, sobretudo, no entendimento de como o grupo iria lidar com ele.

Um dos critérios de escolha da participação das pessoas na obra, foi experimentar um registro diferente do que vinha fazendo nas outras peças do 'Dimenti'. Dessa forma, as corporalidades trabalhadas tiveram que apresentar novas soluções não confortáveis: o lirismo trabalhado por Márcio, a densidade/austeridade de Daniel, a tragicidade em Paula, o escracho no tipo de humor em minhas cenas. Normalmente, eu apresentava uma presença mais solene em minhas atuações no 'Dimenti'. Já em '*Batata!*' experimentei um tom melodramático que não vinha trabalhando muito no grupo. (ALENCAR, 2008). (Grifos do autor).

Na criação coletiva e cooperativa, após um longo processo de análise das pesquisas corporais e improvisações, os ingredientes, em muitas ocasiões, foram modificados pelos integrantes do Dimenti. Para isso, vou dispor alguns exemplos, colocando alguns dos depoimentos dos intérpretes sobre o processo criativo. A partir deste olhar, interno, podemos entender melhor como se deu esse processo.

Daniel Moura:

As diferenças (entre *Batata!* e o repertório) estão implícitas na forma de dialogar com o corpo de uma maneira menos cartunesca, menos borrada e menos frenética embora os referenciais não tenham sido abandonados. A ironia dos corpos em suas ações está presente como em qualquer outro espetáculo do repertório.

Tive alguns receios por conta do tipo de atuação que desenvolveria no processo. O fato de trabalhar com uma atenção a mais no texto gerou uma apreensão. Tratava-se de um experimento com interpretação de texto não muito usual no *Dimenti* e, portanto, algumas resistências corporais foram desenvolvidas. Penso que hoje, depois de uma temporada, já desempenho melhor minha atuação no sentido de realizar com mais propriedade as exigências a que me dispus.

Paula Lice:

Batata! vem reafirmando o trabalho colaborativo do grupo. As proposições partem de Jorge e de nós, dessa forma, podemos nos apropriar mais do que é levado para cena. Jorge funciona como um grande editor e vamos negociando as costuras. O espetáculo mantém e recria, ao mesmo tempo, a geometria das montagens anteriores. As cenas são alinhavadas com os corpos e os objetos cênicos que vão se reconfigurando a cada cena: quadros de giz, copos, flores e o próprio giz. Os corpos dos intérpretes se mostram entre a elegância dos trajes que os vestem e a violência de determinadas movimentações: quebradiças, pesadas, em quedas, embates e lutas corporais.

O foco central atual do grupo é como trazer para o corpo os problemas que nos propomos a realizar cenicamente. Desde *O Poste, a Mulher e o Bambu*, passando por *Sensações Contrárias* e chegando a *Batata!*, sinto que temos nos debatido (literalmente) entre a confissão, como recorte temático do universo de Nelson Rodrigues, e as questões propriamente relacionadas ao desejo, temas como amor e morte, na obra do autor. O corpo, nesses últimos trabalhos, vem marcado pela noção de borrão, que Jorge vem pesquisando e desenvolvendo. Um corpo que se debate e descansa, se solta dentro de um controle, explode e se recolhe. Explorações criativas e diferenciadas dos antigos padrões da dança têm surgido a partir daí – uma beleza quebradiça.

Lia Lordelo:

O processo de *Batata!* se assemelhou mais ao de *Chuá*. Um período extenso de improvisações e propostas de cena e de texto, seguido de uma costura e montagem e, depois, uma fase de “aparar” as pontas e ter uma noção de todo. A diferença é que a primeira parte desse processo veio a se integrar com um conjunto grande de textos, já que a proposta era apresentar dramaturgos e seus olhares sobre Nelson Rodrigues. Fizemos muitas improvisações sobre temas e textos que não eram os finais, mas concluímos que isso só facilitou o processo final de montagem de cenas. Embora o processo de criação tenha sido longo, tivemos muito pouco tempo para montar o espetáculo, por conta de agendas incompatíveis.

Ao se analisar tais depoimentos, percebem-se alguns fatores que se entrecruzam, como é a análise dos textos de Nelson Rodrigues, para isso se teve o apoio da professora dra. Hebe Alves que facilitou um intercâmbio ao início e ao final do processo de criação; no caso da oficina ministrada pelo diretor Celso Jr., os intérpretes-criadores conseguiram aportes teóricos desde o ponto de vista de tipos

de personagem recorrentes na obra de Nelson Rodrigues.

À encenação total do espetáculo foi de grande importância a participação de Jacyan Castilho, como diretora assistente, ela facilitou um olhar externo às possibilidades de equalizar tons, personagens e cenas, aportando acotações individuais aos intérpretes, assim como trabalhos de mesa e afinações do espetáculo como um todo.

O fator texto/Nelson e suas abordagens é uma recorrência nos depoimentos, pois foi um dos pilares do espetáculo que estão nas discussões, apresentações e no corpo dos intérpretes-criadores.

Outro fator que aparece nas entrevistas é o desenvolvimento de uma corporeidade específica que foi se criando ao longo dos anos de pesquisa do Dimenti. Neste trabalho fica evidente a sofisticação na pesquisa corporal, ao passar do C+C para o *corpo borrado*, justamente por causa do mergulho no universo rodrigueano.

A proposta corporal chegou a se concentrar e sintetizar em relação as pesquisas e análise do autor. Um fator que criou algumas dificuldades próprias do processo foi a confiança na dramaturgia, em uma ênfase textual de uma nova dramaturgia, onde a corporeidade, Nelson Rodrigues, universos pessoais se acrescentam com uma mistura feita pelos autores baianos até a reorganização pelo diretor-editor que tranquiliza os integrantes do grupo, pela grande confiança que tem nele.

4.3 PAPEL DO DIRETOR-EDITOR

O Dimenti é um grupo que trabalha na criação coletiva e de maneira colaborativa, porém, com a figura de diretor artístico que, segundo o mesmo Alencar e colegas de grupo, tem uma função mais voltada ao trabalho de um editor que sabe o que é pertinente para a encenação.

Recapitulando o exposto no prólogo, os processos criativos que fogem do chamado *tradicional* (Diretor-Dramaturgo-Intérprete) democratizaram-se nos processos com criação coletiva, desenvolvida a partir dos anos 1960 na América Latina e logo depois com outro tipo de constituição cênica chamada de *criação colaborativa* que diferencia algumas

propriedades dos intérpretes-criadores em áreas de trabalho. Consoante Silva,

O processo teatral coletivo não é, necessariamente, um campo pacífico e organizado. Ele é marcado por assimetrias, irrupções, transbordamentos propositivos, conflitos e instabilidades. A encenação *in progress* vive, então, o paradoxo de querer controlar esse sistema dinâmico e, ao mesmo tempo, de ter pouco controle sobre ele. Na verdade, trata-se de uma resultante em constante estado de tensão, em que as cristalizações e dissipações cênicas são forjadas através de contínuas lutas e negociações. Por ser uma obra 'em obras', ela relativiza a todo tempo a sua conformação, interroga-se constantemente sobre a sua materialidade, resultando uma encenação em contínuo confronto com o seu estatuto de precariedade (SILVA, 2008).²⁴ (Grifo do autor).

Na criação colaborativa a encenação *in process*, vive um constante trânsito entre caos/ordem, já que os intérpretes e outros colaboradores participam ativamente da criação. Isso leva frescor, renovação e mestiçagem no constante inacabamento que na precariedade auxilia-se dos rastros e trajetos feitos, mas continua aberto a uma experimentação mutável.

No caso do Dimenti, vejo o processo de criação como Coletivo/Colaborativo/Cooperativo ou para continuar em termos dimentianos um C+C+C. Ele é Coletivo, pois os integrantes são criadores e proponentes de ideias, pesquisas, criações e inquietudes; é Colaborativo, já que procura ajuda de vários colaboradores teóricos, práticos e artísticos; é Cooperativo, já que todos atuam na manutenção do grupo, na gestão e produção.

Nesta criação C+C+C, o grupo gosta do trabalho de extensão, promoção e pesquisas corporais, mas sempre interessado em não deixar seus processos completamente *In Process*. Para solucionar o fechamento dessa nova dramaturgia/encenação em processo, aparece a imagem de um organizador das experiências, como coloca Silva:

O diretor não é, portanto, apenas um mero organizador material do caos criativo – ele é, antes, um 'organizador' da experiência –, nem também um 'proveitador' ou 'expropriador' de contribuições artísticas alheias. O seu texto espetacular é, ele também, uma escritura em processo. (SILVA, 2008).²⁵ (Grifos do autor).

²⁴ SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A Encenação em Processo*. São Paulo, 2008. Artigo publicado no V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em artes cênicas.

²⁵ SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A Encenação em Processo*. São Paulo, 2008. Artigo publicado no V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em artes cênicas.

A proposta de Alencar como diretor é dar autonomia de proposição; ele não leva nada pronto, mas deixa as informações fluírem nos corpos e nas improvisações. Uma vez tentou de levar um mapa de ações, mas o grupo não consegue lidar com essa diretriz. No momento criativo, surgem as informações, que vão se modificando com o tempo, sem uma indicação prévia. Cada um dos intérpretes criadores estuda suas ações e procura metáforas, assim como a maneira de lidar com o texto é pessoal, com alguma mediação do grupo.

O grupo se conhece e tem uma lógica de dramaturgia onde cada um sabe o que é ou não pertinente: eles vão se legitimando na criação. A direção tem o papel de provocar autonomia e de retomar eventos importantes das improvisações do cotidiano dos intérpretes, como, por exemplo, comentar a festa do sábado, uma coisa aparentemente banal das quais se deduz um outro universo de informações, jogos e estratégias.

As estratégias e os comandos são partes da dramaturgia, em *Batata!*. Há, por exemplo, muitos objetos na cena: copos, flores, quadros, etc., que adquirem sentido na hora da escrita cênica, pois um dos comandos tem a ver em como esses elementos vão sair e entrar na cena, com sentido, a partir da dramaturgia das ações.

Para Alencar, tudo começa com um processo de liberdade, autonomia, criação de ingredientes para chegar no momento do pertinente, de editar as tantas questões colocadas pelos colegas. De certa maneira, ele separa o trabalho criativo em duas etapas: uma parte inicial, onde essa autonomia cria um caos, para, depois, lidar com a imagem do diretor-editor. Além dos ensaios, ele observa o desenvolvimento do caos na sala e pode saber quais desses materiais precisam de uma escritura final. Assim, propõe diretrizes, as quais são debatidas também pelo grupo.

Segundo Alencar, a parte da edição provoca-lhe um “prazer erótico”, prazer que, como um espectro, apodera-se do editor e consegue, através do caos, ver mais além. No caso de *Batata!*, surpreendeu-me o dia em que Alencar chegou com um esquema do espetáculo todo, o qual foi discutido, mas ficou muito da proposta inicial dele.

Cabe, aqui, fazer a comparação desse momento com uma oficina realizada para jovens atores na Escola de Teatro da UFBA, durante uma semana do mês de junho, tendo como base de estudo o espetáculo *Batata!*. O processo foi uma versão compacta do processo do Dimenti. Os primeiros dias de criação constituíram-se de

ingredientes, a partir de leituras dos textos, das propostas individuais, brincar em grupos a partir de agrupamentos e, em um momento determinado, Alencar consegue organizar uma cena a partir das informações fornecidas pelos participantes. A edição do resultado da oficina ministrada tinha uma coerência interna e com o espetáculo propriamente dito.

Indaguei a Alencar, como foi esse processo de dramaturgia, pois, o descobrir cenas a partir de um suposto caos me atraiu bastante. Ele assegura que o método é o agrupamento ou fluxo de associações. Elas são ideias que saltam e produzem encadeamentos, em alguns materiais vislumbram-se certas relações ou critérios como similitude, contraste, conteúdo, complementaridade e outros que, coincidentemente, sem acordo prévio, vão gerando do caos uma ordem na escrita da cena.

Para Alencar, trabalhar com outras propostas fora do grupo gera um outro universo, devido à diferença radical nos corpos. O Dimenti tem uma trajetória de pesquisa que leva a certa comodidade e empatia na criação grupal, o que é lógico por causa do tempo e do aprofundamento de questões analisadas pelo grupo.

No caso de *Batata!*, os critérios para cortar cenas variam entre associações de fragmentos/cenas/sequências por opostos/iguais/contraste, assim como uma edição rítmica, os cheios/vazios e a continuidade/descontinuidade são particularidades que Alencar procurou na encenação.

A montagem começou com o processo corporal de obtenção de informações nas oficinas, como foi com Cristiane Pinho (dança do Ventre), Amadeu Alban (vídeo), Hebe Alves e Celso Jr. (Universo Nelson). Dessas oficinas, sobressaem elementos, sequências, cenas, frases ou palavras recorrentes que são apropriadas nos corpos.

Desta maneira, o estudo dos textos dos autores baianos teve uma acumulação de informações que facilitou a apreensão dos mesmos nos intérpretes, criando assim novos textos corporais.

Os elementos recorrentes na peça como flores, copos de plástico, louças verdes, cadeira, giz e Ketchup foram incluídos como extensores metafóricos das multicenas, eles são recorrentes na manipulação, como sua (re)significação durante o processo e na encenação final.

No caso da giz-louça, na minha apreciação, aparecem para reforçar elementos do apagão/borrão não somente no corpo como nas ações das

personagens-intérpretes, criando uma possível constante (re)invenção das palavras, dos corpos e das cenas.

O *borrado*, conceito desenvolvido por Alencar, no corpo é também reconhecível nos critérios de corte das cenas. Tal conceito no pensamento cinematográfico traduz-se na abordagem dos textos, assim como no ritmo das cenas. As constantes elipses temporais que permitem ao espectador encher os buracos tempo/espaciais propostos, (re)inventam a cena, criando uma aproximação cinematográfica dos personagens e das cenas.

No borrado, o espectador não terá uma sequência lógica e global, pelo contrário, terá muitos buracos que permitirão dar sentido à cena, que está inter-relacionada com redes da composição global. Os *links* podem se criar de uma palavra, um som, um movimento, um elemento cenográfico ou a carência deles, propondo uma reflexão ativa/crítica do espectador. Nesse apagar cenas, a edição tem a possibilidade de juntar sequências, misturar e (re)criar constantemente o espetáculo.

No caso de *Batata!*, a edição separou da cena algumas características da pesquisa de Alencar, como a pornografia. Ele assegura que a pornografia como configuração e desejo pode ser um elemento interessante para a pesquisa da cena e do corpo. Por enquanto *Batata!* mantém uma elegância e sofisticação do desejo mais que um desencadeamento (in)controlável da sexualidade.

Em *Batata!*, o desejo é transformado em um bolero que se confunde com mambo, o ritmo dos corpos, potencialmente sexuais, condensa-se em numa ambientação-cúmplice, que ainda permite a ponderação das emoções e dos desejos. A música feita por Jarbas Bittencourt, pode se chamar de cúmplice, pois desde o processo, acompanhou o desenvolvimento do pensamento do grupo. O entendimento da *edição* que Alencar coloca é uma participativa ativa, em conjunto com os artistas e com sua matéria: o corpo.

As recorrências em Alencar como editor, vêm do desenvolvimento das suas questões no grupo, ele cria fluxus com sua matéria (intérprete-criador), seu potencial (subpartituras) e seu entorno (cultura). É assim que podemos encontrar sofisticação de conceitos, frases, pesquisas na encenação de *Batata!*

Esse é um ponto importante a analisar dentro do grupo: os corpos são diferentes. Assim, também a compreensão de certos conceitos, já que a maioria deles foram formados no próprio grupo, como intérpretes, criadores, coreógrafos,

diretores, produtores e gestores.

A diferença, com relação aos colegas que chegaram depois (Daniel e Vanessa) é, justamente, na informação corporal, e também o fato de eles já se utilizarem de outros mecanismos de resolução de problemas, a partir de seus olhares. Com isso, não quero dizer que o trabalho durante o tempo gere um conhecimento ou que o descobrir de outras possibilidades em outros corpos não seja prazeroso também.

Nos processos do grupo, nesta progressão/consolidação da pesquisa, da produção e da edição, Ellen Mello cumpre uma função primordial na escolha, sendo uma coeditora. Destaque-se, ainda, a importância de um diretor-editor em reconhecer um corpo que sabe o que pode fazer. Aqui, o foco da minha pesquisa se direciona a essa imagem, a Alencar, que na sua função de pesquisador do corpo, conhece e reconhece possibilidades tanto técnicas, compositivas, criativas e críticas dos corpos com as quais trabalha, seja no Dimenti ou fora dele.

4.4 *BATATA!* – MEU OLHAR

A vida cotidiana, na cidade de Salvador, tem certas particularidades: ladeiras, carnaval, festa, praia, pagode e arrocha. Uma pessoa que cresce nesse lugar naturalmente terá uma série de informações em seus corpos refletindo muitos aspectos dessa cultura. Muitas vezes o referencial de uma cultura popular causa certo incômodo para alguns. No Dimenti, não houve exceção em querer dialogar com uma *baianidade* marcada por uma cultura popular forte, tentando falar da urbanidade soteropolitana. Alencar assegura que, justamente, essa urbanidade está impregnada desse caráter, no entendimento das pessoas que moram em Salvador.

Para o Dimenti, a vida soteropolitana está no seu agir diário, nos corpos que, diariamente, transitam nas ladeiras e estão imersos em certo tom que flui pela cidade. Na atualidade, cada vez mais, em suas várias viagens pelos estados do Brasil, o público identifica no grupo um jeito, um humor e um corpo baiano. Essas referências culturais da cotidianidade, da festa e do carnaval estão em seus corpos, são seus vizinhos e estão arraigados a esta cultura urbano-popular da capital baiana.

Acompanhar o processo criativo de *Batata!*, com um olhar externo e estrangeiro, foi bastante gratificante, pois vários conceitos e paradigmas foram reestruturados – o trabalho de apropriação dos textos tem como primazia a corporeidade *cartum* e o clichê, os quais “encaixaram-se” muito bem com as propostas dos autores. Alencar distingue e adota a heterogeneidade dos corpos e, por sua vez, as possibilidades de cada um deles, ou seja, reconhece o conceito de Pavis com relação à bagagem que cada corpo possui e sabe como cada um pode desempenhar e aproveitar a proposta individual dentro da coletividade dimentiana. Existe aí uma subpartitura, em que a liberdade de criar, em um caos criativo, possibilita o surgimento de elementos da memória e das intenções individuais. “As intenções se estruturam junto com a memória. São importantes para criar. Nem sempre serão conscientes nem, necessariamente, precisam equacionar-se com objetivos imediatos” (OSTROWER, 1987, p. 18).

É como se essa memória que, para mim, é uma memória corporal guiasse ou dirigisse as intenções que, como afirma Ostrower, muitas vezes não são conscientes nem imediatas, mas partem de um caminho conhecido, de vivências e informações prévias que ajudam o desenvolvimento das propostas impostas.

Esse caos criativo, o desenvolvimento de ingredientes, em alguns casos, cria alguma instabilidade, ao enfrentar dificuldades no processo, a exemplo do processo descrito por Salles (2008, p. 91) com a Companhia 2 do *Ballet* da Cidade de São Paulo, durante o ano de 2005: “Os limites ou restrições são enfrentadas com dificuldade e permanentemente transformados em desafios”. Para o grupo, os limites constituem-se em uma fronteira pela qual eles transitam; porém, limites ou restrições são oferecidos como regras de jogos, acompanhados por um humor característico dimentiano, em que o desafio não se dá a partir da restrição, e sim, a partir do jogo. Aqui, compartilho com Salles, o reconhecimento no discurso de Klaus Vianna da importância “de estar aberto a” (VIANNA *apud* SALLES, 2008, p. 91). Para mim, o Dimenti possui abertura a novos desafios, sobretudo, ao jogo cênico corporal de onde partem as propostas criativas.

Na proposta do Dimenti, tudo é um território de câmbios, nada é fixo, pois nos ensaios existe sempre a possibilidade de se criarem inúmeros espetáculos. No processo de *Batata!*, trabalhou-se sob a proposta de ingredientes, ou seja, de jogos criativos, os quais foram identificados por meio das leituras dos textos de Nelson Rodrigues, da sua apropriação, de utilização das rubricas e da imersão no universo

do autor.

Em concordância com a proposta analisada por Salles para a Companhia 2, os elementos externos tiveram importância conforme o corpo do intérprete tinha mais contato com ele e com sua criatividade. No caso de *Batata!*, copos de plástico, flores de pelúcia para crianças, louças verdes de escola, de diferentes tamanhos, e giz foram incorporadas às propostas durante a criação e na proposta final.

Durante o acompanhamento do processo criativo, pude apreciar e reconhecer momentos desse *gesto inacabado*, em que se faz importante entender que “compreender o ato criador nos leva, certamente, à constatação de que uma possível morfologia do gesto criador precisa da beleza da precariedade de formas inacabadas e da complexidade de sua metamorfose” (SALLES, 2004, p.160). Isso se deu a partir das individualidades e dos universos de cada um desses corpos dos intérpretes-criadores do grupo Dimenti, do universo sensível do processo de criação e de como o diretor do grupo consegue aproveitar as subpartituras de cada um deles, inclusive a partir de seus aportes, em um caminho de construção de ingredientes e regras de uma corporeidade cartunesca. Finalmente, a criação se dá também a partir da releitura dos clichês e estereótipias dos mecanismos de consumo social e da apropriação de textos e universo comunicacional.

Neste processo, meu olhar como ente externo foi proveitoso ao conhecimento da tendência do grupo e dos estudos anteriores ao trabalho de *Batata!* e da quantidade de material que foi excluída, pois no momento do recorte do diretor, ele se baseia em que “Tudo vale, depois conta uma boa orientação e uma boa edição” (ALENCAR *apud* MOLINA, 2006, p. 63). Essa edição parte do reconhecimento do corpo descrito por Bellini, em que um universo de informações impregnadas por uma cultura é o que nos oferece os intérpretes-criadores do Dimenti, numa heterogeneidade implícita em nossa contemporaneidade. Assim, reconheço na proposta do grupo um apagar fronteiras nas artes cênicas atuais, dando um novo significado ao corpo e aos processos criativos em contínuo inacabamento, *ad infinitum*.

CONSIDERAÇÕES (IN)ACABADAS

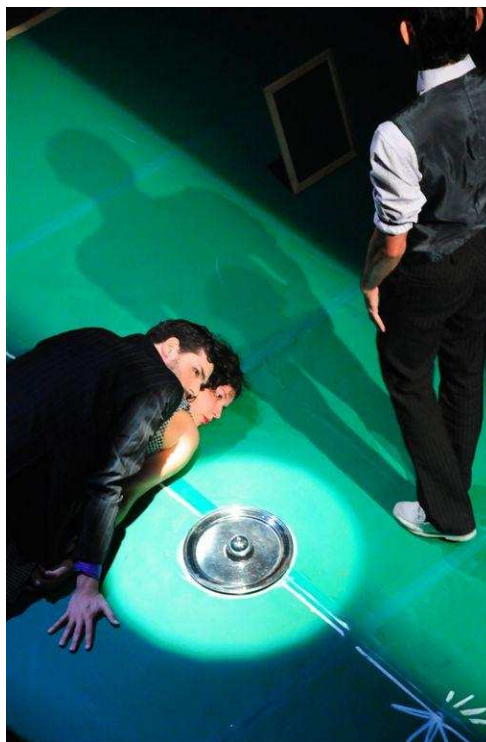


Foto: Maurício Concato

Figura 21 – Espetáculo *Batata!*

A Crítica de Processos olha a obra de arte como uma obra em constante inacabamento, do mesmo modo que o corpo, transforma-se de maneira constante, infinita, sempre absorvendo rastros, histórias e trajetórias, num processo contínuo.

No Espetáculo *Batata!* (Figura 21) o Dimenti traz corpos em processo, corpos inacabados que, ao final da pesquisa, deixam-me considerações (in)acabadas.

Nossa história das artes cênicas está impregnada e influenciada de diversas fontes. Para os percussores, foi muito difícil, em algum sentido, esclarecer o que, com sua arte, queriam dizer, já que as pesquisas em arte não eram consideradas importantes, assim como sistematizar ou registrar seus trabalhos.

Desde Delsarte, Stanislavski, Duncan, até o início do modernismo europeu nas artes, no começo do século XX, as pesquisas eram vivenciais; muito pouco era registrado e, muitas vezes, os raros registros eram escritos por terceiros. Foi a partir do Modernismo que o artista cênico começou a trabalhar na afirmação e no registro de sua arte.

As novas pesquisas levaram grandes mestres como Meyerhold, Grotowski,

Graham, Artaud e Cunningham a focalizar no estado corporal, como uma via para chegar a interpretações e encenações cada vez mais precisas. Esse estado corporal diferencia-se de uma técnica por si mesma, pois não se tratava de uma simples aquisição, uma vez que havia pesquisas em torno desse estado.

Com os mestres Barba, BÉjart e Bausch, entre outros, a pesquisa vai mais além e passa a aprofundar-se na psique dos intérpretes, afirmando-os como criadores, mesmo tendo como sua matéria-prima o corpo.

Na introdução, chamei esse corpo de soma, termo cuja utilização faço com mais tranquilidade, após uma conversa informal em minha casa com a dra. Sylvie Fortin, pesquisadora da Educação Somática. Em nossa conversa, Fortin explicou que somático pode ser tudo o que respeite a saúde e o reconhecimento da unidade humana – soma – como uma fórmula inseparável de corpo-mente-emoção. Essa soma que me interessa, como pesquisador e docente, no reconhecimento das individualidades, será o foco da minha pesquisa, talvez em *ad infinitum*, porque cada vez mais me apaixono por esse corpo e suas infinitas possibilidades.

Essa soma possui uma arqueologia e uma estrutura delineada por múltiplos fatores, entre os quais, aquele que me interessa, a cultura, porque “nos processos de conscientização do indivíduo, a cultura influencia também a visão de vida de cada um” (OSTROWER, 1987, p. 17).

Nosso entorno chamado cultura funciona como mediador nos processos de consciência dos indivíduos. É um dos tantos fatores que influenciam a criação e que está diretamente relacionada com o corpo, em uma relação simbiótica. O ser criativo tem por imaginário o que está em torno de si. Daqui, abarco o corpo-cultura, que é um corpo imerso na cultura e é um corpo criativo, arquivo vivo de experiências inscritas desde o DNA.

O corpo, nesse sentido, é como um sítio arqueológico, concordando com Bellini que assegura ser o corpo o portador do biológico e dos textos da cultura, lembrando, assim, a importância dos processos culturais nas modificações, adaptações, apropriações do corpo, ou melhor dizer, um corpo-cultura, já que na complexidade de suas relações é impossível separar um do outro.

As culturas da América Latina, entendidas em sua complexidade de “mosaico movível inacabado”, como a denomina e afirma o professor Amalio Pinheiro, em suas aulas da PUC-SP, é um lugar de conflito, de incorporação da variação, de fragmentos, de línguas onomatopéicas, de profanação do sacro e

sacralização do profano e, desde o início, um lugar de troca e antropofagia.

Assim é que os termos designados às épocas europeias não dão conta do continente onde o centro vira a periferia. Por isso, o Barroco, na América Latina, toma conta desse *dobra e desdobra*, desse constante acúmulo de confluências atemporais.

Essa cultura latino-americana incorpora as retículas de suas camadas dos processos culturais inerentes a toda sua história de troca e mestiçagem, uma verdadeira intercultural, que foi, e é, uma rede de complexidades inscritas nos corpos mestiços de seus habitantes.

É na complexidade desse corpo mestiço que o psíquico, o emocional, o cognitivo e suas identificações individuais conformam a corpografia. Entendendo que esses fatores influenciam diretamente nosso agir na cotidianidade e, explicitamente, nas artes cênicas, onde trabalhamos com o corpo como sujeito de criação, vejo um corpo-cultura que é o objeto desta pesquisa, corpografias mestiças de sujeitos nos processos criativos nas artes cênicas.

Nos processos criativos das artes, podem-se dar muitas variantes que não são visíveis para o público na encenação final, mas que resultam de um percurso construído, a partir de uma quantidade imensa de elementos e de descobertas. É como ver a flor sem ver todo o seu percurso desde que a semente foi plantada na terra. Esse caminho foi o caminho das artes, até pouco tempo atrás, onde nos deparávamos com um produto final sem olhar o processo que, muitas vezes, foi até mais interessante do que a obra pronta.

É assim com a pesquisa em artes, atualmente, que desempenha um papel importantíssimo de afirmação desses processos para o reconhecimento de nosso potencial e do potencial dos que trabalham nas artes da cena. Assim, é possível o distanciamento e o olhar não somente para a flor mas também para a árvore que a sustenta, bem como para a textura da terra e a cor do céu.

Ao longo do meu percurso em arte, houve um ponto inicial e focal que, dentro de mim, move a vida na arte: a paixão, porém, não qualquer paixão, a paixão de se apagar para deixar ver o outro, como fez Perlimplín com o jovem da capa vermelha, que, ao final, é ele mesmo. Sua criação ficou maior que ele mesmo, o corpo de Belisa modificou o seu e dali o seu entendimento.

Minha paixão pelas artes cênicas foi, de certa maneira, encontrando um paralelo quando conheci o grupo Dimenti. A primeira vez que assisti a um espetáculo

do grupo, consegui atravessar o espetáculo e me deparar com aquilo que eu procurava: corpos heterogêneos em suas possibilidades plenas, sem ser um intérprete mais importante que o outro, todos dispostos a se deixarem olhar, se mostrando em uma espécie de brincadeira cênica. Em algumas ocasiões ainda troco o termo *brincar* por *jogar* por causa do idioma. Com relação ao Dimenti, o que quero dizer é que o jogo cênico é disposto como uma brincadeira, no entanto, há muita seriedade nessa brincadeira criativa, pois os integrantes mostram ter prazer e profissionalismo naquilo que estão fazendo. Percebi isso, claramente, após conhecer o grupo e cada integrante, individualmente.

O Dimenti é um grupo de artes cênicas de Salvador, Bahia, Brasil. Um local pouco comum na sua construção como local intercultural, com uma história que, de um lado, fere nas suas múltiplas realidades socioeconômicas, e de outro, embriaga seu povo. A mestiçagem do povo e a imagem de uma urbanidade pouco consolidada dão a Salvador uma particularidade que se inscreve no corpo soteropolitano.

Os corpos dos integrantes de Dimenti são plurais, suas fronteiras são apagadas. Poderíamos falar de corpos múltiplos, tanto em suas capacidades como no potencial criativo. Foi muito interessante olhá-los e poder agrupá-los por setores, mas em setores que são e devem ser compatíveis, não são estanques. Esses corpos enriquecem a cena, dando amplitude às possíveis leituras colocadas.

Os corpos que, condicionalmente, dividi em grupos, transitam nas fronteiras entre o que se poderia chamar de *uma baianidade* e *uma urbanidade* soteropolitana, características que comprometem os corpos. A cidade, suas ladeiras e seu dia-a-dia entram na psique dos seus moradores provocando muitas ações e atitudes comportamentais.

É importante ressaltar que não se trata aqui de uma *baianidade* estereotipada nem folclorizada, senão que se trata de particularidades sutis, construídas, cotidianamente, e que se adicionam aos corpos dimentianos.

O crescimento e a aquisição de destrezas motoras na infância foram condições fundamentais para o desenvolvimento dos corpos dimentianos. Os tipos de brincadeiras, na infância, despertaram um interesse específico para as artes e para a disposição corporal. No caso de Alencar, o hábito de assistir a programas televisivos, desenhos animados e outros mecanismos de comunicação deu impulso para a formulação, fundamentação e criação do *corpo borrado*.

Nos processos criativos do Dimenti, pode-se distinguir uma visível liberdade nas propostas por parte dos intérpretes-criadores, ou na composição de partituras corporais e de movimento, assim como na elaboração de ações, tendo como ponto de referência eles mesmos, apoiando-se nas suas experiências e informações adquiridas por meio das técnicas, do tempo, do grupo e mesmo da vida.

A utilização do referencial pessoal na criação, partindo das improvisações e pesquisas corporais, cria um ambiente de acumulação criativa. A não imposição de padrões e estruturas confere-lhes uma liberdade tal que possibilita a já mencionada acumulação, sendo que, ao final dos processos, existem vários espetáculos, aumentando o potencial criativo dos intérpretes.

Essas experiências que venho defendendo segundo o termo *subpartitura*, elaborado por Patrice Pavis, tem um paralelo com o que Ostrower denomina de potencial criativo, o qual, segundo ela, “elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida” (OSTROWER, 1987, p. 27). É, contudo, a um nível inconsciente – segundo minha experiência – que as múltiplas informações corporais desenvolvem-se na hora em que o intérprete as aciona, como uma bagagem para uma viagem. Dentro da mala tem-se várias possibilidades de roupa, e mesmo não sabendo disso, conscientemente, essas possibilidades dão liberdade no agir.

Dentro, justamente, dessa liberdade, cria-se um caos, do qual o diretor se aproveita para se deleitar na elaboração de uma nova peça por meio da edição em que acontece o processo de conclusão da obra. Um trabalho que não é fácil, pois o diretor deve conhecer bem os corpos com os quais está trabalhando, as intenções e os objetivos da criação.

No caso do Dimenti, não há necessidade de se mencionar que o trabalho realizado durante 12 anos juntos confirma que uma frase típica deles “juntos é mais fácil” seja, totalmente, hiperbólica. Para Alencar, a distribuição de tarefas, de cenas e argumentos está diretamente relacionada aos seus intérpretes, em que, até para retomar uma peça de repertório, o personagem sofre modificações que, conseqüentemente, influenciam as peças, gerando uma renovação constante no trabalho e, por conseguinte, uma releitura.

Para Barba, existe, entre outros princípios da dramaturgia, o princípio da subversão, ou seja, misturando dados e comportamentos conhecidos provoca-se a

subversão da qual ele se utiliza na criação dramaturgica.

Para mim, como diretor, o melhor aliado para enrolar as situações óbvias são as restrições que vêm do externo, tanto dos atores como das circunstâncias, também do acaso, da mistura de situações limitantes ou desconcertantes que impõem situações imprevisíveis. Situações imprevisíveis não quer dizer invenções originais, senão o estabelecimento de nexos, nós e de uma aproximação diferente das persistentes, imaginadas e não imagináveis até o momento. (BARBA *apud* ÁVILA; KORISH, 2008, p. 13).

A dramaturgia, no Dimenti, é construída a partir de associações e recorrências que são pesquisadas, teoricamente, pelo grupo que, no momento criativo, aponta, muitas vezes, para essa subversão de situações ou elementos críticos.

A criação de nexos nos processos criativos gera, no caso do Dimenti, a associação de recorrências, conforme mencionado por Alencar no capítulo anterior. Dessa maneira, as situações propostas ou os elementos críticos, mesclando dados e comportamentos conhecidos, são utilizados para subverter a realidade conhecida, como possibilidade para criar uma dramaturgia.

No Dimenti, as encenações, em muitas ocasiões, partem de uma nova leitura dos textos clássicos revisitados, ou partem da criação utilizando-se de metáforas, ideias e inquietações de seu universo cultural e pessoal.

No caso de *Batata!*, o Dimenti mergulhou no universo de Nelson Rodrigues elaborando, em seu processo criativo, várias imagens e sequências que estão na memória dos intérpretes, mas não na obra final. Meu olhar, perante o processo deixa-me distinguir, de certa maneira, o rastro criativo que expõe Salles, com essa “imagem atrás”. É assim que o caminho criativo por meio das improvisações e criação de ingredientes levou a uma edição que definiu por onde ir. Mas *Batata!*, indiscutivelmente, tem um rastro de *O Poste, a Mulher e o Bambu* e de *Sensações Contrárias*, em que se observam, de maneira sutil, a presença de conceitos pesquisados pelo grupo que deram força a um *corpo borrado*, que vem borrando fronteiras e conceitos a partir de *Chuá*, no caso do Dimenti, e a partir de *A Lupa*, no caso de Alencar.

Considerando essas diferentes percepções e referências, tentei entrecruzar as informações obtidas na pesquisa de campo da investigação, utilizando o Dimenti como exemplo de grupo que pode crescer com o tempo, criando e pesquisando por

meio da sabedoria dos corpos e da capacidade criativa de seus intérpretes, elaborando um *corpo borrado* que confunde fronteiras e territórios.

Com base nos cruzamentos realizados, reafirmei a ideia de que o corpo tem uma importância essencial no desenvolvimento de destrezas cênicas, sendo um sujeito de várias pesquisas atuais a partir de todos os pontos de vista. Definitivamente, o corpo se expõe para as artes cênicas atuais e é preciso investir na análise da aquisição de destrezas e técnicas como apoio para a criação. O reconhecimento desses sujeitos na coletividade criativa é uma possibilidade de se criar a partir de intérpretes-criadores, o que Bonfitto chama de teatro do ator-compositor, aquele capaz de compor e de criar a partir de si mesmo.

Apoiado no termo de Pavis, de uma subpartitura que está imersa dentro de uma partitura cênica, quis colocar esse termo como as características prévias desses corpos, suas aprendizagens, sua cultura e sua psique, como bagagem e ferramentas criativas inscritas nos corpos dos intérpretes. Corpos que são conhecidos pelo diretor que, no seu ofício, recria e organiza outro universo, a partir dos produtos criativos colocados pelos intérpretes.

No percurso de seus anos junto ao Dimenti, o diretor-editor criou uma série de dispositivos para acumular, em uma mostra cênica, sua pesquisa e a multiplicidade de elementos obtidos nos processos criativos; essa é a imagem do diretor-editor. Esse personagem que encarna Alencar tem a função de criar uma dramaturgia corporal. Essa imagem é a encarregada de organizar a cena, os corpos e os produtos dos processos criativos.

A figura desse diretor-editor suscita, na criação, uma série de fatores provocadores para os intérpretes, ajudando, assim, a guia de um produto depurado para o espectador poder viajar nas possíveis interpretações, a partir de seu olhar.

O reconhecimento, por parte do diretor-editor, dessas informações pessoais pode ajudar como ferramenta na pedagogia artística, na criação de espetáculos e na procura de linguagens cênicas, como foi no caso do Dimenti a pesquisa do C+C e do *nonsense*, que levaram à estruturação e justificação de um corpo quebradiço, um corpo sem foco, nomeado de *corpo borrado*.

Esse reconhecimento gerou em *Batata!* um clímax, tanto na encenação como no processo. A pesquisa de aprofundamento no universo de Nelson Rodrigues foi realizada e traduzida no seu trajeto cênico a partir do *O Poste*, *A Mulher e O Bambu* até *Batata!*, na aplicação de conceitos *rodriguanos* aos corpos, na

elaboração de textos de escritores baianos sobre o universo de Nelson Rodrigues, no entendimento de suas bases na sociedade brasileira e baiana, na re-elaboração do texto de *Batata!* a partir dos textos e nas improvisações dadas nas pesquisas corporais e teóricas.

Minhas concepções resultam do acompanhamento do processo, da análise das peças e das corpografias de cada um dos intérpretes-criadores, da eficácia da produção e da limpeza da Edição-Direção de Alencar em conjunto com Jacyan Castilho, quem trabalhou como diretora assistente de *Batata!*.

As intervenções dos diferentes artistas implicados como músicos, figurinistas, cenógrafos e outros, se deram de maneira colaborativa. A criação poderia se comparar mais com as criações coletivas dos anos entre 1970 e 1980 na América Latina, porém com a sutileza da edição e a paixão e o amor dos integrantes do grupo.

A análise das informações e estruturas fundamentais dos corpos, no Dimenti, de seus processos criativos e da visão dramatúrgica de um diretor-editor elaborou a minha construção da importância de cada um desses elementos nas artes cênicas em sua amplitude.

Atualmente, alguns artistas tentam mostrar que o corpo pode, por si mesmo, ser expressivo, com o que concordo. Mas o corpo no palco infere um compromisso para com o espectador, que somente aprecia a ponta do *iceberg* criativo. Os processos são interessantes para muitos estudiosos, mas não devem estar dissociados da sua função, pois assim evitamos pretender qualificar um processo com um trabalho já editado.

Estas considerações têm a ver com meu olhar sobre a cena atual, com minhas preocupações como pesquisador, artista e, especialmente, como espectador. Muitas vezes temos grupos preocupados com os processos ou em defender a abertura a novas estruturas cênicas, porém sem nenhum compromisso com a pesquisa nem com a busca de uma linguagem.

A diferença, no caso do espetáculo *Batata!*, do grupo Dimenti, no meu ponto de vista, é um compromisso com essas estruturas, no exercício de criar a partir de releituras dos corpos que a integram e de um aproveitamento dos processos criativos. Além disso, o trabalho da direção que, com olho de edição, consegue direcionar para a criação de uma dramaturgia cênica de acordo com a pesquisa teórica, característica que é uma marca fundamental do grupo.

Sendo assim, confirma-se a hipótese inicial da pesquisa que colocou a questão de que as informações desses corpos pertencentes a uma cultura e a uma história individual têm um grande aporte nos processos criativos, na encenação e na autoria, reavaliando a função de um novo diretor-editor nos processos colaborativos em dança.

À maneira de conclusão, essas considerações (in)acabadas pretendem assimilar a complexidade dos corpos, não somente no novo entendimento do corpo, se não na diferenciação de uma América Latina intercultural barroca e mestiça e nas redes de informações-cruzamentos que se dão nos processos criativos nas artes cênicas atuais.

A mobilidade do inacabado e da constante antropofagia latina levam a criações como *Batata!*, nas quais o prazer de acompanhar os corpos, os processos e a encenação é um potencial de análise dos caminhos, das tendências, dos rastros e das transformações que as artes cênicas atuais incorporaram e incorporarão no seu percurso.

Esse potencial reside, justamente, na relação corpo-cultura na mescla desses corpos, no acaso estruturado dos fragmentos e das retículas que compõem a existência humana.

A Crítica de Processos acompanhou o trabalho com a satisfação que o processo teve, a materialidade e a visibilidade do trabalho em conjunto e da paixão que move não somente os artistas, mas todas as individualidades e a elaboração de um outro – como Perlimplín. O outro que está atrás das árvores, na capa vermelha, que sou eu no meu reconhecimento de meu corpo mestiço sem fronteiras e com minha corpografia aberta ao constante inacabamento.

REFERÊNCIAS

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

ALENCAR, Jorge. *Falso ao corpo poético: borrão como pressuposto ético/estético*. In: SANTANA, Ivani (Org.). *Cadernos do GIPE-CIT*. Salvador, 2006. n. 17, p. 62-69.

_____. *Do Cisne-Barbie ao Cisne Asmático: comicidade e subversão performativa de identidade em Chuá – releitura cênica do balé O lago dos cisnes feita pelo grupo Dimenti*. Salvador, 2007. Dissertação (Mestrado). PPGAC, Universidade Federal da Bahia. 2007.

_____. *Batata!:* Programa de mão do espetáculo. Salvador, BA, 2008.

ARRANTES, Urias Corrêa. *Artaud: teatro e cultura*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1981.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. Revisão da tradução de Mônica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AVILA, Tatiana; KORISH, David. *Dramaturgia invisible*. Heredia: EUNA, 2008.

AZEVEDO, Sonia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. Tratado de antropologia teatral. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.

_____. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec, Ed. da Unicamp, 1991.

BARBA, Eugenio; Savarese, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1995.

BATATA! Direção: Dimenti. Produção: Santo Forte Imagem e Dimenti. Brasil: Santo Forte Imagem, 2009. 2 DVD, som, color.

BÉJART, Maurice. *Um instante na vida do outro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BELLINI, Magda. Dança e diferença: duas visões, corpo, dança e deficiência: a emergência de novos padrões. In: *Lições de Dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. n. 3, p. 211.

BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BONFITTO, Mateo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. O corpo no trabalho do Ator. In: *Revista Repertorio*. Salvador, BA: UFBA, 1999. ano 2, n. 3.

BROWN, Jean; Mindlin, Naomi; Woodford, Charles. *The vision of Modern Dance*. New Jersey, USA: Princeton Book Company, 1997.

BURNIER, Luiz. *A arte de ator: da técnica à representação*. São Paulo: Editora da Unicamp e Fapesp, 2001.

CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

COHEN, Selma Jeanne. *Dance as a theatre art: source readings in dance history from 1581 to the present*. USA: Harper e Row Publishers, 1974.

DAMASCENO, Tatiana M. Diversidade, Pluralidade e Dança. Conhecendo e reconhecendo a dança na UFRJ. In: III Seminário Interno do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos, 2007. Rio de Janeiro. Anais... 2007. p. 18-29.

DESMOND, Jane. *Meaning in motion: new cultural studies of Dance*. USA: Duke University Press, 2006.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. Ed. Hucitec: São Paulo, 2000.

FERNANDEZ, Alexandre. *Memória e Processo*. Corpo e história. Carmen Lúcia Soares (Org.). Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

GARCIA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2008.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Nova York: USA: Basic Books, 1973.

GÓMEZ, Ninoska. *Movement, body and awareness: Exploring Somatic Processes*. Montréal, Canadá: Département d'éducation physique, Université de Montréal, 1998.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo Veintiuno Ediciones, 1970.

JOWITT, Débora. *Time and the dancing image*. USA: First Paperback Printing, 1988.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Sumus, 1978.

LE BRETON, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002.

LICE, Paula. *Do murro ao Casmurro: intertextualidades, tradução, pastiche*. (Monografia). Instituto de Letras, UFBA, Salvador, 2006.

GARCÍA-LORCA, Federico. *Amor de don Perlimplín com Belisa en su jardín*. Madrid: España: Ediciones Cátedra, SA, 1990.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh: Estados Unidos: Serie Nuevo Siglo, 2001.

MAZO, Joseph. *Prime movers: the makers of modern dance in América*. New Jersey: USA: Princeton Book Company Publishers, 1977.

MELLO, Ellen; ALENCAR, Jorge (Org.). *Dimenti: cenas e Juras de Guardanapo*. Salvador: Dimenti, 2006.

MELLO, Ellen; ALENCAR, Jorge; LICE, Paula. LORDELO, Lia (Org.). *Interação + conectividade*. Salvador: Dimenti, 2006.

MEYER, Sandra. Corpo e as emoções. In: *Revista Repertório: teatro e dança*. Salvador, BA: UFBA: 2001. ano 3, n. 4.

_____. *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

MOLINA, Alexandre José. Caleidoscópio de um processo colaborativo em dança. In: *Diálogos Possíveis*. Salvador: FSBA, 2007. n. 10. p. 57-68.

MORIN, Edgar. Abertura. In: DE CASTRO, Gustavo. *Ensaio de Complexidade*. Porto Alegre: Meridional Ltda, 2002.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PALMER, Winthrop. *La danza Teatral*. México: EDAMEX, 1981.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*. Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1994.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PINHEIRO, Amalio. *Introdução em comunicação e cultura: barroco e mestiçagem*. Campo Grande: Uniderp, 2006.

PRESTON-DUMLOP, Valerie. Sanchez-Colberg, Ana. *Dance and the performative*. Great Britain: Verve, 2002.

SALLES, Cecília. *O gesto Inacabado: processos de criação artística*. São Paulo: AnnaBlume, 2001.

_____. *Redes da criação*. Construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2007.

_____. *Crítica genética*. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008.

SAMUELS, Mike ; SAMUELS, Nancy. *Seeing with the mind's eye: the history, techniques and uses of visualization*. New York, USA: Random House Inc, 1975.

SANCHES, Antrifo. *Lá ele, devaneios, memórias e estados de corpo em três processos coreográficos*. 2006. Dissertação. (Mestrado). PPGAC, UFBA, 2006.

SANTANA, Ivani. *Corpo aberto: cunningham, dança e novas tecnologias*. São Paulo: EDUC, 2002.

SANT'ANNA, Denise. *É possível realizar uma história do corpo? Corpo e história*. Carmen Lúcia Soares (Org.). Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2004.

SARDUY, Severo. Barroco. Tradução de María de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega Limitada, 1988.

SAVIGLIANO, Marta. Fragments of the story of tango bodies. In: FOSTER, Susan. *Corporalities: dancing, knowledge, culture and power*. New York: USA: Rotledge, 1996.

SCHMIDT, Jochen. *Experimentar lo que conmueve al ser humano: treinta años de teatrodanza en Alemania*. Teatrodanza hoy: Kalle Meyersche: Seelze, Hannover, 2000.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Eliana Rodrigues; BARBOSA, Makarios Maia. Minha pátria é minha ginga. In: *Revista Repertório*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: UFBA, 2006.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A encenação em processo*. São Paulo, 2008. Artigo publicado em ocasião do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Antonio%20Carlos%20de%20Araujo%20Silva%20-%20A%20Encenacao-em-Processo.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2010.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Prefácio de Robert Lewis; Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

SCHETTINI, Roberto Ives Abreu. *O Teatro como a arte do encontro: dramaturgia da sala de ensaio, uma abordagem metodológica*. 2009. Dissertação. (Mestrado). PPGAC-UFBA, 2009.

TERRY, Walter. *The dance in America*. USA: Harper e Row Publishers, 1971.

APÊNDICE A – Questionário

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES CENICAS
Tele fax: (71) 32837858

Escola de Teatro e Escola de
Dança

QUESTIONÁRIO

Corpografias:

uma leitura corporal dos intérpretes-criadores do grupo DIMENTI

Pesquisador: Leonardo Sebiani Serrano

leosebiani@gmail.com

Parte I

Dados pessoais

Nome: _____

Gênero: _____

Idade: _____

CPF: _____

Relação no DIMENTI: _____

Tempo no grupo: _____

Nacionalidade: _____

Cidade onde nasceu: _____

Cidades onde morou durante algum tempo: _____

Parte II

Informações Corporais

Esclarecimento, a palavra **corpo** seria entendida como:

Nosso objeto de estudo não é somente o corpo físico-biológico, nem apenas o corpo psicológico ou sócio-antropológico, mas o corpo do homem como um ser de culturas – um corpo moldado pela ação conjunta de todos os outros corpos que a cultura oferece. O corpo como um sítio arqueológico que permite inúmeras leituras semióticas, um corpo portador do biológico e dos textos da cultura. (BELLINI, 2001, p. 211).²⁶

6. Poderia realizar uma descrição de suas experiências corporais (técnicas, oficinas, rituais, etc.) de 0 até os 9 anos?
7. Poderia realizar uma descrição de suas experiências corporais (técnicas, oficinas, rituais, etc.) dos 10 anos até os 19 anos?
8. Poderia realizar uma descrição de suas experiências corporais (técnicas, oficinas, rituais, etc.) dos 20 anos até o dia de hoje.
9. Sobre a cultura, gênero, identidade e outras vivências pessoais, quais você acha que afetaram, modificaram ou colaboraram para o seu corpo de hoje?
10. Atualmente como poderia falar de seu corpo (possibilidades, limites, fronteiras, informações, treinamentos, etc.)?
11. Quais foram as aquisições (informações) durante sua permanência no DIMENTI?

Parte III

Sobre os colegas (Marcio, Lia, Paula, Daniel, Osório, Vanessa, Jorge)

Poderia realizar uma descrição de seus colegas, (possibilidades, limites, fronteiras, informações, treinamentos, etc.) e as informações corporais adquiridas ou desenvolvidas durante o percurso no DIMENTI (técnicas, oficinas, rituais, etc.)?

Parte IV

Processos Criativos

²⁶ BELLINI, Magda. Dança e diferença: duas visões: corpo, dança e deficiência: a emergência de novos padrões. In: *Lições de dança*. Rio de Janeiro, 2001. n. 3, p. 211.

4. Quais foram as informações corporais envolvidas nos processos criativos do DIMENTI, durante sua permanência no grupo e que tiveram uma re-estruturação ou ressignificação durante os ditos processos?
5. Qual foi para você a pertinência e continuidade da pesquisa corporal do DIMENTI?
6. Sobre a cultura baiana, ela está presente? Ela modificou algumas questões nesses processos?
7. Especificamente no espetáculo *BATATA!*, qual foi o processo de criação corporal? Teve similitudes ou diferenças com ou outro repertório?
8. No processo de *BATATA!*, como foi sua participação?

Parte V

Sugestões.

- Poderia dar alguma outra sugestão ou fazer um questionamento sobre o trabalho corporal de DIMENTI?
- Por favor anexar o *Curriculum Vitae* a este Questionário.

Muito Obrigado

ANEXO A – TEXTOS DE BATATA

ANJOS PARDOS

As senhoras e os senhores devem estar se perguntando o que pode levar uma pessoa a fazer o que eu fiz. Eu também não sei responder. O que tenho a dizer é que, apesar do que fiz, não consigo me sentir culpada. Não consigo sentir a culpa que deveria estar sentindo. A culpa que esperam que eu sinta. A culpa que esperaria que alguém sentisse, se estivesse no meu lugar.

Tudo parecia tão natural! Parece ainda, embora uma espécie de visgo tenha grudado em mim. Por mais que eu me lave não consigo me livrar dele. Parece que tudo que eu toco fica sujo, pegajoso, manchado. Talvez seja esse meu maior castigo: a sensação de sujeira sem o alívio da culpa. Estou suja, manchada, poluída. E terrivelmente tranqüila, como se essa sujeira fosse o meu natural, como se o que eu sou viesse à tona de forma pacífica e irreversível, como um vazamento de óleo.

E essas águas poluídas agora me refletem, me devolvem uma imagem em negativo onde me vejo como nunca antes pude ver. Essas águas estão negras, como se o sangue em minhas mãos, mesmo depois de lavado, não deixasse de ser negro. Ai, negro sujo! Por que, por tudo que há de mais sagrado, por quê?! Por que foste cruzar meu caminho, negro imundo! Por que, maldita entre todas as criaturas, fui cruzar o teu caminho?!

Lembro o dia em que vieste a nossa casa pela primeira vez: todo vestido de branco, cauteloso, inofensivo. Lembro de logo ter sentido teu cheiro, esse cheiro de estiva que diploma nenhum pode esconder. Lembro do desprezo calmo com que te olhei, fascinada pelo contraste da tua pele e do teu terno. Parecia que a qualquer momento uma mancha viria à tona, como a tinta que escapa da caneta e se espalha pela roupa. Mas sabes como te comportar, e a brancura do linho manteve teus contornos mesmo quando me viste, e o teu desejo, e a tua aflição mal disfarçada me fizeram enxergar no fundo negro dos teus olhos a mancha que eu sou. Senti naquele momento que eu era tua, negro maldito, como nunca seria de mais ninguém.

Então tudo sucedeu como previsto e teu desejo te trouxe até mim, até a brancura fresca do meu corpo virgem. E neste leito de desonra, neste leito violado, fui tua da única forma como poderia ser. Violada. Deflorada. Desonrada. Ai! Despir o negro do seu terno branco, como quem lhe arranca a alma! Vem negro desalmado, vem besta fera! Vem cumprir tua sina! Essa sina de dar prazer a quem te despreza! Sei que o que corre em tuas veias é negro, negro como tua cara, mas o teu desejo é branco como teu terno! Branco como tua alma! Goza negro fedorento, esguicha tua alma sobre mim, me lava deste encardido que tua pele provoca na minha!

Pedi ao negro que me construísse uma prisão. Disse ao negro que a condição para vivermos juntos era morrer para o mundo. Fiz o negro acreditar que tinha vergonha de me deitar com ele e de ter sido por ele violada. Tudo isso aumentava meu prazer. O prazer de se deixar dominar pelo dominado. E o prazer de ver a pele branca sob a carne negra, de ver o contraste entre minha pele branca e sua carne negra. De me sentir mais branca e pura a cada vez que aquela massa escura ofegava sobre mim, feito um animal encharcado de ódio e desejo.

Ai, mas toda felicidade tem seu preço! O negro queria filhos com a branca. Não lhe bastava saciar os baixos instintos: sua ambição mesquinha era limpar a raça, por no mundo herdeiros livres de sua sujeira. E eu sou tua cadela, negro desgraçado, a cachorra de raça onde tentas melhorar tua descendência. O removedor de manchas universal. O lava-jato de tua espécie fedorenta.

Mas se não há nada mais belo que o contraste entre a pele branca e a carne negra, não há nada mais terrível que enfraquecer este contraste, diluir os opostos que se demarcam e fortalecem mutuamente. E no esperma deste negro, de um branco tão espesso, estavam as sementes de sua própria negação. Esse esperma é como teu terno, negro hediondo, que mal esconde o pretume da tua carne, e que no fundo é tua alma, o que há de mais profundo em ti.

Se me desses um filho negro, talvez eu pudesse amá-lo, com o amor incondicional que se tem por qualquer bicho recém nascido, quando não passa de uma bola palpitante de carne e pelos. Quando crescesse e se tornasse um negro, um negro como tu, talvez eu pudesse tomá-lo como amante, e ter com ele mais filhos negros e fazer também deles meus amantes, e assim perpetuar-me como transmissora deste filamento, desta luz negra que me anoitece por dentro, e ser a única branca entre estes negros, e ser ao mesmo tempo mãe e amante, e ser eternamente penetrada e banhada pelo esperma grosso desta matilha de negros, e

saber que mesmo sendo este esperma tão branco quanto minha pele, dele somente poderá sair negros, negros e mais negros, a cercar-me como uma fronteira de trevas.

Mas se não posso ter os filhos negros que povoem a noite da minha alma, também não posso gerar os filhos brancos que espelhem a claridade da tua. Neste teu esperma espesso e branco, negro burro, estão as sementes de tua negação. E no meu ventre noturno e fresco, está a semente da minha. E desta dupla negação, afirmamos o que somos. A nódoa branca da tua herança se mistura com a mancha negra de minha alma, e nos diluímos, e nos perdemos. O que há de branco nestes filhos te pertence; o que há de negro pertence a mim. Mas neles não me reconheço, nem te reconheces. E nesta dupla negação, afirmamos o que somos.

A única coisa a ser feita, senhores e senhoras, era lavar o mundo desta dupla mancha. Assim que as bolas de carne e pelos se desfizeram e surgiram esses pequenos vira-latas, levei-os de volta, um a um. E a lua sempre brilhava sobre as águas. E quanto mais escuras as águas se tornavam, maior a brancura de sua luz, estilhaçada na superfície agitada.

Fábio Rios

09.12.07

CÉU DE ANFETAMINA

Você me pede que mantenha a luz acesa e eu digo, eu nunca apagaria as luzes se você não pedisse, pequena. Você disfarça sua fragilidade mas nenhum rubro-escarlata pode trazer mais saúde a um rosto pálido e angulado como o seu. Seus traços. Meticulosamente planejados por entidades pelas quais mortal nenhum ousou rezar. Você me diz bondade sua novamente, e eu repito que não sou bom. Nunca fui, não sou, nunca serei. Toco com as pontas dos meus dedos seu corpo trêmulo, seu corpo frio, seu corpo de pintura, você é branca como uma nuvem, tão passante quanto. Começo pelos pés, subo pelas pernas até o os primeiros pêlos do segredo, lá onde não há lodo. Nunca houve, não há, nunca haverá. Você estremece e eu emudeço minha respiração para que nada corte. Não desejo nenhum medo seu. Vou leve pelos seios, pena pelo seu pescoço até chegar à sua nuca plana, você nem se arrepia, meu gesto invisível a olho nu. Pequena, você fere meu íntimo desejo de propriedade. Mas hoje quero fazê-la santa. Primeiro pelas peças íntimas, depois anágua, você é uma moça de usar anágua, um corpete, apenas para ajustar suas medidas de cintura perfeita, meia calça branca, um lindo vestido de cetim pálido, luvas, um colar de pérolas, leve maquiagem no rosto sem saúde, flores para adornar as suas mãos e o véu. Véu santo de cobrir sua vasta cabeleira acesa, luz no travesseiro-alma destas nossas imperfeitas núpcias. Meu amor segue lento cada centímetro do seu corpo nu. E veste cada parte dele deste sonho. Porque não casastes comigo, minha santa pálida? Porque tão onde minhas mãos não alçam. Você ameaça um movimento mínimo e eu já me desfaço pó. Reconsidero meus olhos inchados. Sinto o peso das noites nos ombros. Mas nada disso é muito. A beleza do seu corpo nu, sólido doce fosforejante corpo nu de quinze primaveras completas, é maior do que a tristeza dos meus olhos eternamente cansados. Não devo dizer isso muito alto. O telefone pode tocar, insistente, novamente. Ninguém entende. Cada noite aqui é menos uma eternidade para você. Enquanto as luzes permanecerem acesas. E eu jamais apagaria qualquer luz se você não me pedisse. Vou tomar mais uma pílula, você me diz reconsidere seus olhos inchados, e eu te digo, minha doce, minha pequena, minha santa, este inchaço é mel, minhas retinas não sobreviveriam sem a visão de você. Já não temos mais água no quarto. Você

deve ter bebido em algum vacilo peçonhento de meus olhos. Sua boba, sua menina, minha pequena, será que você duvida agora dos meus cuidados? Enquanto eu estiver aqui, nenhum mal atravessa a porta. Nada que soe escuro. Existe um detalhe, um sinal na curva firme da sua axila, de uma beleza que me autoriza a ser o dono de tudo que se move no seu corpo, até de sua alma pulsante. Sua mãe sabe deste sinal? Seu pai conhece sua axila como eu conheço, minha flor? Eu vejo todas as partes de você. Ninguém mais. Nunca viu, não vê, nunca verá. Você me diz, agora conta uma história para mim, você esclarece, uma que aconteceu de verdade verdadeira, verdade batata, e eu digo minha vida começou no dia em que você nasceu. Sua tia morreu oca, nunca pode ter filhos. E nada te faltou desde o tempo em que eu ainda não era assim calvo. Você diz minha saúde, minha saúde faltava. Nunca fui bom em desatar nós. Seu passo, samba de não sentir dor, foi embora em cadência, lento acorde dissonante. E eu não pude te proteger disso. Eu só queria planejar uma vida para ti em que nada sobrasse. Só a fartura dos teus beijos nas minhas visitas de domingo. Teu corpo de menina crescendo na altura do meu colo. Tua mãozinha de moça na minha calvície, mudando o sentido do meu colo. Você me diz agora pinta as minhas unhas de vermelho, e eu pinto uma por uma, as mãos trêmulas, as pontas dos dedos sangrando de esmalte vermelho. E a saudade do seu corpo presente é branca. Você indo para onde não alço. Teu amor, cicatriz, eternamente corrosiva comovendo meus ossos. Eu não podia permitir que você fosse, entende? Para o seu próprio benefício. É muito escuro lá, minha pequena, aqui você dorme, noiva impossível de minha noite acesa. A madrugada só faz os meus olhos incharem. Hora de mais uma pílula, não adianta dizer que já tomei o suficiente, você não sabe o que é velar. Desculpe, zelar. Branca diferença. A lembrança do seu indo. Eu estou aqui, prostrado, amolando água para você, minha santa tão nova, tão em flor. Eu lambo, eu salivo, eu venero cada centímetro da noite manchada de você, toda a escuridão afastada pelas luzes acessas orna este nosso céu de anfetamina. Parede nenhuma mais concreta do que este amor meu que lhe dedico, acredite. Não é bondade minha. Eu nunca fui bom. Nunca fui, não sou, nunca serei. Eu só não preciso dormir, se você está aqui tão quente. Pense que eu sou apenas um vento, branco sólido fosforejante vento, te aliviando o calor, pela respiração do seu corpo de pintura, desenhado em pétalas, nestas madrugadas repetidas desde o dia em que você foi embora. Ouve esse silêncio, Glória, ninguém nem nos telefona mais. Agora somos só nós dois e a noite imensa. Seu corpo não

apodrece, não putrefaz, não se isenta de mim. Eu permaneço, com o peso da madrugada nos olhos, para que ninguém te deixe no escuro, minha pequena, para que ninguém jamais apague a luz.

Paula Lice

CONFISSÃO DO IRMÃO INCESTUOSO

Minha irmã tinha o sabor de todos os anjos, seu rosto envolto por silêncio e caracóis, como a morte. E eu a seguia furtivamente pela casa.

Não me arrependo do tempo que passei no exercício de amá-la. A época em que vocês passavam por mim e pensavam que eu estava sentado naquele banco infeliz desperdiçando a minha vida. Amar é uma tarefa lenta, árdua em seu arrastar-se, mas é doce, é quente e espessa.

Eu queria morrer no colo dela, queria que aquele líquido que saía de mim escorresse pelas pernas dela, por lugares que minhas mãos nunca poderiam tocar.

Eu queria lavar o teu corpo, te cobrir de mordidas, te ver caminhando ao sol e saber que és minha, descansar meu rosto entre tuas pernas, invadir tuas pernas.

Mas o nosso sangue é irmão.

“O Filho de Dr. Olavo cortou os pulsos!”

Eu sempre procurei as semelhanças nos nossos rostos, nos nossos corpos, e o meu rosto era a morte. Seu sangue é o meu sangue, é mil vezes o meu sangue, e eu amaldiço o meu sangue.

Você desceu as escadas e gritou: “O que foi que você fez, meu Deus?” e eu segurei os seus seios. Eu gostaria de ter-lhe dito a verdade ali mesmo: “Eu te amo, estou morrendo”, mas de repente a sala estava cheia de gente.

“O filho de Dr. Olavo cortou os pulsos!”

Era verdade. Mas o que importava? Estava segurando os seios dela.

Você tremia de medo diante do momento mais feliz da minha vida. O tecido de sua

camisola pesava, vermelho e deixava nítido o contorno do seu corpo. Nossa mãe me arrancou dos seus braços e eu queria ter dito a verdade: Eu te amo, eu estou morrendo. Não me arrependo de nada.

Talvez você tivesse visto, se tivesse olhado nos meus olhos, mas você é como um farol: Uma luz tonta.

Claudia Barral

DEDO DE MOÇA

Sempre gostei de pôr o dedinho lá, como quem fura um bolo. Depois lambia a calda doce, dedo por dedo. Então, era a vez de Maria Cecília. Ela é a minha sombra. Tenho pânico de ficar sozinha. E Maria Cecília não me deixa ir a canto algum sozinha. Quando eu era mocinha, gostava de passar tônico capilar na careca do meu tio, irmão da minha mãe, casado com a Tia Ruth. Ia espalhando o líquido inconsistente e fazendo voltas circulares, lentas e precisas, que lembravam a movimentação dos meus dedos dentro do bolo. Depois sentava no colinho dele para receber todo o agradecimento rígido que ele tentava, a custo, não me fazer perceber. Mas ele me apertava forte, dizendo que era aquela a intensidade do seu amor de tio, e eu adorava o tamanho daquele afeto. Quando já havia aquecido o suficiente o forro da minha saia, eu saía espevitada, dizia que ia brincar com a minha sombra. Ele cruzava as pernas, gemia, dava uma desculpa, ia para o banheiro. Era a vez da minha sombra. Maria Cecília abria, como que sem querer, a porta do banheiro, e lá estava meu tio, vivendo aquele domingo na frente do espelho. “Você gosta de se olhar fazendo isso?”, Maria Cecília pensava. Depois passava lenta, ignorando a presença do titio, deixava a toalha cair e tomava banho, como se fosse natural ficar nua na frente de parentes. Dizia: “Nada mais inocente do que o sangue”. Titio, intumescido, gravava cada linha do corpo de Maria Cecília, para poder imaginar no quarto com Tia Ruth. Cada domingo era aguardado com ansiedade por nós duas, já acostumadas à firmeza do colo do titio. Até o dia em que Maria Cecília me propôs o trato. Pela idéia de sombra dela nós deveríamos eliminar a única coisa que se interpunha entre nós três: a Tia Ruth. “Mamãe, não vai nem perceber, sua boba”, ela me dizia. “Tia Ruth é só a cunhada dela, velha e feia”. Como ela era mesmo uma velha feia, e havia, uma vez, me botado de castigo ajoelhada no milho por três horas inteiras, para “marcar minhas belas pernas”, eu achei que estava muito certo matá-la. Planejamos tudo para o próximo domingo. Maria Cecília colocaria veneno em uma das xícaras de café, depois do almoço, na xícara exata, a de bolinhas brancas no fundo azul. O titio ia ficar tão feliz, mal podíamos esperar para ver sua careca brilhando, cada vez mais limpa, cheia de tônico capilar. Acontece que o titio inventou de tomar banho antes do almoço, coisa que nunca fazia. E morreu eletrocutado, com uma mão na torneira e a outra mão no

pau, cena deplorável. Tia Ruth chorava lágrimas largas e sem consolo. Falei para Maria Cecília, “Tia Ruth está sozinha agora”. Como mamãe havia saído para providenciar o enterro de titio, Maria Cecília foi até a cozinha e preparou um chá para acalmar Tia Ruth. O certo era café, mas não era bom excitar uma pessoa num momento como este. Minha sombra trouxe uma bandeja com um bolinho pequeno de chocolate e a xícara de bolinhas brancas no fundo azul e disse, “mexe”. Enfiei o dedinho até o fundo do chá e mexi em voltas circulares, rápidas e precisas. Maria Cecília deu o chá a Tia Ruth, enquanto eu metia o dedo inteiro no bolinho para atenuar a quentura do chá. Tia Ruth morreu sentindo dor, coitada! Enquanto eu lambia o dedo doce. Mas foi para o seu próprio bem. Nós a privamos do meu pânico mais íntimo. Eu e Maria Cecília, que não me deixa ir a canto algum sozinha.

Paula Lice

ESPETO!!!

PERSONAGEM:

NAZARÉ

(Nazaré entra no quarto do casal. Trás na mão uma caneca com a qual contracenava.)

Edgard? Trouxe sua gemada! Toma! Bebe devagar. (entrega a caneca para Edgard com cerimônia) *Está pelando... como você gosta.* (senta-se na ponta da cama resignada.) *Não pense você que estou feliz... às vezes penso que você me acha felicíssima! Não sou, ta ouvindo? Vou levando minha vida como posso, mas não esqueci o ocorrido. Quero te contar... escuta! Depois de muito pensar, tomei a bendita decisão. Escuta! Preciso falar. Sou capaz de matar se duvidar. Duvida?* (irrita-se) *Não brinca comigo, Edgard! Sabes bem que sou fraca dos nervos, uma gelatina. Tive um derrame com 22 anos, você sabe. Posso ter outro há qualquer momento. Sou uma gelatina... mas bem capaz de matar, basta escorregar de mim mesma: sou capaz de tudo, meu filho! Às vezes isso me acontece, sem que eu perceba, quando me vejo, estou fora de mim. Escorrego de mim mesma e pronto, está feita a coisa. No dia fatídico, quando você me disse: Nazaré, não há nada entre mim e Zuleica! Querida! Zuleica é gorda como uma porca! Você sabe que prefiro as ossudas.* (inspira trêmula) *Tinha um não sei o que em você! Não sabes a aflição que me deu. Naquele dia não comi mais nada. Uma lágrima ficou presa na minha garganta. Não coloquei nem vento na boca, fiquei muda, lacrada mesmo! Como uma múmia. Você me fez uma múmia, Edgard. O dia inteiro martelou na minha cabeça aquela imagem horrível: toda aquela carne branca encima de você! Você e a obesa na cama! Tive um nojo terrível! Por isso vomitei em ti. Quando me tocou, pensei na Gorda e vomitei na hora. Sou assim meu filho, fraca dos nervos, e você sabe como sou. Desde aquele dia tudo mudou entre nós. Não sou mais a mesma Nazaré, me conheço, não sou a mesma. Tenho verdadeiro pavor de engordar e vomitar com a minha própria imagem no espelho. Como tive ódio da Balofa, aquela Mórvida! E o pior, sei que ela não gosta de mim.* (para dentro) *E isso é pior pra você, Edgard, bem pior! Me trair com a Mórvida é uma dupla traição. Se ao menos ela gostasse de mim... me considerasse! Mas não. Passa aqui na porta sem me dizer um ai! É só*

dichote. Essa semana ela me cumprimentou: Oi Nazaré! Como está o senhor seu marido? Me provoca, a Obesa! E o pior... ontem quando ela passou, eu gofei todo o meu café. Me admirei da reação: estou tão fraca com tudo isso! Foi aquele gofo sem querer. Eu estava sorrindo para ela da janela, quando me veio o gofo na garganta e não consegui evitar. A vergonha me escorreu na hora! Fora o cheiro... tão desagradável do leite que a horas dentro de mim já estava talhado! Foi horrível. Me tranquei no quarto e me debrucei em lágrimas sobre os lençóis. (respira fundo) Tudo isso abalou minha saúde, sinto isso. Ando fraca, uma gelatina! E a culpa é sua Edgard. Não foi difícil perceber a sua mudança, tudo ficou muito claro. Você começou a comprar uma carnes cheias de gordura... carne de porca! Isso já era um indício do adultério. Tenho certeza que come o bife com gordura e pensa na vagabunda obesa. Foi nisso que pensei no ato da bendita decisão. (suspira) Ai, ai, três dias já que não choro! Há meses choro todo santo dia... choro religiosamente pela manhã. Esse choro não me falta nunca. Estranhei que nos últimos três dias não verti nenhuma lágrima sequer. Foi depois do gofo, foi aí que percebi, a verdade me veio como uma visão, e eu entendi: não há lugar nesse mudo para nós três. Um de nós teria que morrer, Edgard. Só a morte pode estancar o gofo da minha alma. Essa certeza me cegou e desde então tateio na penumbra do desespero, buscando uma maneira de matar aquela banhuda! Zuleica tem que morrer! Pensei logo numa arma, a Gordada com um balaço no meio da cara! Mas eu não conseguiria. Fraca dos nervos como sou, não acertaria a direção da bala. Pensei então em empurrá-la da escada da igreja, mas com toda aquela carne, a Mórvida era capaz de sobreviver. Teve uma hora que pensei que era impossível matar essa praga. A gordura salva! A gordura é uma espécie de proteção, uma forma de sobreviver a tudo! Afasta, mas protege. Zuleica tem uma proteção que eu não tenho, sou fraca. A olho nu qualquer um percebe que sou tão fraca! Desde pequena sou assim: vulnerável. Tive de todas as doenças, quase me fui de Tifo! E a tuberculose me ronda constantemente. Pensei em me matar e dar fim a todo esse tormento. Mas sei que vou morrer de câncer! Um câncer nos ossos, terrível! Por isso não posso me matar, meu destino já está traçado, morro de câncer nos ossos e não demora muito. Vou morrer ainda moça e estar bela no meu caixão rodeado de rosas brancas... como uma musa. É essa a última imagem que todos terão de mim, rodeada de rosas brancas como uma ninfa! Por isso me veio o plano perfeito: podemos convidar a Gordada para um churrasco no domingo. Que lhe parece? Convidamos a balofa para o churrasco no quintal, e numa

distração eu poderia enfiar o espeto de calabresa bem no fundo da garganta dela. Sei que para isso sou perfeitamente capaz. Então, o que lhe parece? Posso até não resistir à imagem da Gorda com a boca arreganhada pelo espeto cheio de calabresa e vomitar. Mas aí o fato já estaria consumado. Espeto!!! Passei dias com essa idéia fixa na cabeça, planejando os mínimos detalhes. Até ensaiei como seria... tomaria um tropeço. Todo mundo tropeça em algum momento. Tropeçaria e pimba! Espeto na Gorda! (riso terrível) Imagine o desplante. Só mesmo Zuleica para acreditar que eu a serviria na boca, a calabresa que meu marido comprou para o churrasco. Ela se fosse menos burra adivinharia o futuro terrível, e quando eu oferecesse um pedaço, ela responderia: Não Nazaré, essa calabresa está muito gordurosa! É a cara dela dizer que a minha comida está muito gordurosa! E pensar que essa mulherzinha já freqüentou a minha roda. Agora é você Edgard, quem anda freqüentando a roda dela, não é? Anda por aí oferecendo calabresa pra qualquer vagabunda gorda! Sinto tanta raiva de ti Edgard! É um sentimento tão ruim, tão ruim que se torna bom, sabia? Desde que tomei a bendita decisão não vomitei mais? Estou forte, meu filho como uma pedra! Vou sair dessa muito melhor que antes! Sempre fui para você a melhor das esposas. Você mesmo dizia isso sempre: Filha, você é a melhor das melhores! Até que tudo desmoronou em nosso lar. Tudo culpa de Zuleica, a Gorda maldita! E é essa a questão, do que adianta matar a Gorda e viver o dia a dia com esse incômodo? Essa certeza de que fui traída. Como posso continuar casada contigo? Existem dezenas de gordas soltas por aí, não posso conter a sua gula. Então tomei a bendita decisão, da qual falava há pouco. Quem deve pagar pela cachorrada é você Edgard. Por isso coloquei veneno na sua gemada. Lembra que ontem compramos as tais bolinhas para ratos. O rato é você Edgard. A bendita decisão que tomei é essa: matar você. Só assim poderei levar minha vida: viúva. É o que desejo Edgard, ser a sua viúva. Escuta Edgard! Edgard! Edgard? (Nazaré levanta, pega a caneca caída no chão. Choro de lamento) Oh meu Deus, agora jaz o homem que amei! É morto o meu Edgard! Agora sou viúva! Meu marido é finado! Vou comer... comer até morrer!

FIM

Elísio Lopes Jr.

Salvador, 16 de dezembro de 2007

MALDITA INFEÇÃO

Arandir é todo dia. Ela sussurra esta frase no meu ouvido e vai enfiando a língua no meu corpo, em tudo o quanto é canto onde chega a língua, coisa sensacional. Eu também sou todo dia. E melhor que Arandir porque é todo dia e ainda sou gostoso, faço gostoso. Todo dia e gostoso. E ainda faço uma gemada para ela todo dia de manhã e levo na cama com um sorriso. Ato ritual. De pedra e cal. Batata que não minto. E não acho piegas. Ela é uma figurinha difícil da bala Ruth, tenho que agradar, tratar no ponto. Sou um homem de outro tempo, desses que já não se encontra hoje em dia. Solto beijo para ela no ar, com mão e tudo na boca, solto beijo pra ela a cada vez que saio de um cômodo a outro na casa. Quando estou no quarto e vou ao banheiro, de costas eu sei que ela está olhando pra mim, aí saio, viro de frente, feito passo de tango, solto beijo como se uma rosa estivesse cravada nos meus dentes, uma pétala roçando o lábio. Sou um amante latino, um diabo da Fonseca. Ela me adora, ela me venera. E eu a ela. Por isso é todo dia. E às vezes mais de uma vez ao dia, às vezes madrugada, manhã, almoço, ah! café da manhã e merenda. E de tarde, de noite até na hora da canja de galinha. Quando ela precisou fazer exame de laboratório porque estava com umas dores nos rins, ficou em jejum. Como não podia tomar gemada, aí eu levei água na cama. Faço as vontades. Água misturada. Do filtro e gelada. Água linda. Neste dia gritou em dobro, fez até poesia: disse que o meu pau tocava flauta, um pau romântico, um pau digno de Orfeu. E depois ainda cantou pra mim uma música do Roberto Carlos. A pequena tem cada palavrório de encher a boca. Mas tem uma coisa que eu acho estranho. É uma coisa bonita, honesta, honestíssima, eu compreendo, mas que é estranho é: ela só faz comigo no escuro. É cheia de pudores para se mostrar, mas grita gostoso feito o diabo. Grita de tudo. Um dia desses me chamou de Lafaiete. Disse que enlouquecia com este nome. Parei no ato, não consegui continuar, dei pra trás. Mas aí ela disse que Lafaiete é um nome de homem que ela nem conhece, nunca conheceu, entende? Disse que nunca conheceu um Lafaiete, mas achava Lafaiete um nome bonito de homem, ficava alucinada. E como ficou ainda mais gostosa, eu nem me incomodei dela gritando sem parar o nome de Lafaiete. Sou um homem ciumento, se eu soubesse, se intuísse que ela tivesse mentindo, eu mataria. Nunca imaginei que fosse matar alguém por amor, mas por essa mulher eu mataria. Eu mataria um, dois,

cem mil. Minha mulher de costas é a mulher mais gostosa do mundo. Um traseiro que é um fenômeno. Um colosso! Um colosso de Rodes. Uma epopéia. Pelo traseiro da minha mulher, eu mataria até o presidente da república. O presidente. Coisa que eu gosto na cama é mulher que grita e a minha grita mais do que todas. Por isso eu nem me importo dela não deixar que eu a veja nua. Acho que até prefiro. Mulher séria mesmo não fica nua na frente de qualquer um. Tudo bem que eu sou o marido, mas sou homem. Essa semana me perguntou se eu queria ter filhos. Eu disse que não fazia questão. Ela disse que era melhor assim, não ia modificar o corpo. Eu juro que eu pensei no colosso. Aceitei no ato. Me confessou: não ia ter coragem de abrir as pernas pro médico. Achei isso lindo. Mulher séria mesmo não tem filho. Por isso que todo mundo é filho da puta. Mulher séria não abre perna pra médico. Mulher séria pra chuchu, a minha.

Ela é a mulher da minha vida, doutor. Por isso eu sou como Arandir: todo dia. Nem de dentista ela gosta. Diz que uma boca aberta é meio ginecológica. Passa bicarbonato nos dentes pra clarear e chá de anis pro hálito. E nunca teve nem cárie. Uma boca de fazer inveja a qualquer grã-fina de aparelho: 32 dentes. Quando era criança tomava bezetacil. Tinha amídalas inchadas. Tem até hoje um inchaço no pescoço. Eu gosto. Tem uma saúde de ferro, minha mulher. Batata que não minto.

Mas essa semana se deu um episódio, um fato tristíssimo: minha mulher começou a sentir umas dores fortes nos rins. Pensei: é fraqueza. Comprei um biotônico. Mas a dor foi aumentando. Fomos para o ambulatório. Receitaram uma injeção, ela tomou. No braço, evidente! Não passou. Crise fenomenal. Chegou o plantonista e disse:

- Infecção urinária. Cálculo renal. Se não expelir a pedra, bota o cateter e tira. Coisa simples, nem precisa internar. Entra hoje no hospital e sai antes das 24 horas.

Ela ficou em desespero. Gritava, chorava, esperneava, mugia. Nunca vi minha mulher assim. E a dor piorava. Quando não agüentou mais, desmaiou. Levaram para a enfermaria e horas depois, chega o plantonista com um cara de quem viu viúva tomando chicabom.

- E aí? Cálculo?

- Cálculo.

E emudeceu, ficou num silêncio desgraçado. Depois disse:

- Olha, o cálculo saiu, mas tua mulher, tua mulher... Tu sabe, não sabe? Tua mulher é homem, rapaz. Tua mulher é homem.

Maldita infecção. Eu bem que um dia ou outro desconfie, mas não se fala uma coisa

dessas, assim, na bucha, para um marido. Plantonista! Só podia ser plantonista. Plantonista é pior que contínuo. Que raça! Quis partir a cara do sujeitinho. Uma audácia falar assim da minha mulher. Uma mulher honesta, doutor, honestíssima. Toma banho de combinação. Bem que ela estava certa em não querer abrir perna pra médico. Maldita infecção. Tá bom, é homem, uma tragédia, eu sei. Uma tragédia nacional! Mas não me importo, doutor. Ela grita gostoso feito o diabo. E uma coisa eu posso afirmar: não troco a minha mulher por nenhuma outra no mundo. Podem dizer o que quiserem, mas da Ribeira até Itapuan, ninguém grita como minha mulher.

Adelice Souza

O ESCORPIÃO AMARELO

E, então, eu seguro o pequeno animal peçonhento entre os dedos como se ele fosse um tesouro. Um único escorpião amarelo pode gerar até 40 outros. E sem necessidade de macho. Duas crias em um ano, 20 filhotes em cada cria. Uma espécie formada apenas por fêmeas, na qual os óvulos se desenvolvem sem fecundação. De repente, eu deixo o bicho cair no chão e outros escorpiões saem rapidamente dos esconderijos. Estão famintos, devoram-se uns aos outros. Acendo um cigarro e fico observando. Tanto veneno, meu Deus!

Sobrevivi aos 15 anos. E, assim como os escorpiões amarelos, criei hábitos noturnos e crepusculares. Uma dose de álcool, algum fumo. Coisas normais para quem traz um ferrão cravado no peito. Casei, acasalei, emudeci, gritei durante os partos. Sou uma mulher absolutamente comum. Do tipo que prepara lanches deliciosos para os filhos, joga buraco com os amigos e faz amor duas vezes por semana com o marido. Olhem meus braços. Não há sinal de ferroadas. A cada manhã, escapo inteira do mesmo sonho.

Mas não contei o sonho inteiro. Há nele "uma ternura venenosa de tão funda". E o medo. O medo que sinto de mim mesma. A visão que tenho de meus filhos mortos. A sensação em que me afundo ao olhar o céu. E o desabar de uma chuva que parece varrer o mundo. E que não cessa até que ela surja. Turva. Primeiro, vem bem menina e me puxa pela mão para ver o mar. Depois, quase adulta, tenta me afogar para que eu não diga nada sobre o que sinto. E, no entanto, sempre fomos cúmplices numa forma indescritível de sentimento.

E até nessa falta de dor, espécie de anestesia que dura desde o casamento. Olho a minha casa, cheirando a pinho, e acho tudo muito bom. Como se a família fosse um esconderijo. Ninguém pode me ferir aqui no Caminho das Árvores. E, nas copas, avisto as damas que se assumem. Passam por mim no mercado, de mãos dadas, cheirando as frutas, mastigando as uvas, sujas, o sumo escorrendo da boca. Imagino que coisas fazem juntas e viro o rosto. Reviro os olhos. Sozinha na cama. O marido em viagem de negócios. Os filhos dormindo. E sonho de novo e de novo com os escorpiões amarelos.

Mas nem sempre foi assim. Confesso. Eu também já fui suja de desejos. Quando ela vinha e apertava a minha pele entre seus dedos. Como se colocasse a mão entre as fendas de uma árvore. Eu a podia sentir em minha dor como carícia. E mordida os lábios, rindo por dentro, louca por arranhões, tapas e empurrões. Qualquer contato, por mais absurdo, entre meu corpo e o dela. Misto de camareira e inocente útil, eu cuidava de pentear-lhe os cabelos, outro pretexto, e de vigiar seus pretendentes de perto, levando e trazendo bilhetes. É este? Não. É este? Não. É este? E foi assim que conheci o homem que me faria pensar em casamento. Não por amor, infelizmente. Mas em agonia de morte, veneno inoculado no peito.

Casei com ele só porque ela o queria. E ele a mim. Desde sempre. E ainda ardo na nossa última noite. Falei, enfim, sobre sonhos e pesadelos e escorpiões. O vestido de noiva sobre a cama, os convidados no andar de baixo, num misto de alegria e confusão. E tudo que lembro é a sensação da água, que subia, encharcando meus tornozelos e, logo, entrando pela boca e enchendo os pulmões. Até que já não podia dizer nada. E o sentimento em torno de mim era um oceano incredivelmente solitário e sombrio. Todo o resto foi puro exercício de existir. Vestir a roupa branca, percorrer a nave central da igreja, dizer sim. E, dentro dos anos, procriar, criar herdeiros da vergonha para deixar entregues ao mundo, ao grande mundo.

Ouçam. O amor é armadilha. É sonho. Ou nada, nada mesmo. Os escorpiões sobreviveram a muitos cataclismos, mas não venceram. Vejam como ainda se escondem e usam o veneno. Pobres criaturas seculares. Tão venenosas quanto indefesas... Outro domingo. E deixo que tudo desapareça, engolido pela segunda-feira. Há um revólver guardado na gaveta direita da cômoda. E a carta que ela mandou antes de atirar. Sei que estou acordada, que estive acordada todo o tempo, e agora sinto o animal peçonhento subindo pelas pernas. Nenhum medo. Quase gozo. Ao sentir o ferrão penetrar a minha pele e destruir-me os nervos.

Kátia Borges

ANEXO B – ROTEIRO DE BATATA!**BATATA!**

Quadros verdes + calços

Giz

Cadeira pequena

Copos

Água

Flores de criança

Sapatos brancos

Lápides (quadro verde) no chão com flores na frente.

Daniel entra em tom hesitante (Ref. A “O Poste”). Osório senta no banco e dispara rubricas de Nelson (Daniel sirene). Daniel às vezes responde às rubricas de modo quase imperceptível enquanto traça uma linha com giz no chão. Os outros em relação à linha: imagens com cabeças, punhos e texto: “O que foi que você fez, meu Deus?”. Solos, coros. Márcio luvas de médico (Ref. A “O Poste”). Daniel aos pés de Jorge até leva-lo à sua marca no palco.

Márcio desenha com giz pés de Jorge. Vanessa – muito plácida e blasé – com calço do quadro com dois copos plásticos de água em equilíbrio, na cabeça, inclusive. Osório empurra J para a posição certa.

Jorge - As senhoras e os senhores devem estar se perguntando o que pode levar uma pessoa a fazer o que eu fiz. Eu também não sei responder. O que tenho a dizer é que, apesar do que fiz, não consigo me sentir culpado. Não consigo sentir a culpa que deveria estar sentindo. A culpa que esperam que eu sinta. A culpa que esperaria que alguém sentisse, se estivesse no meu lugar (Jorge sai e é capturado por Osório e Márcio). Tudo parecia tão natural! Parece ainda, embora uma espécie de visgo tenha grudado em mim. Por mais que eu me lave não consigo me livrar dele. (J foge e é capturado por O e M que, na volta, dão beijinhos em J e desenharam retângulo em volta de J que sai da marca dos pés que é apagada por D com pano. V

coloca copo na testa, nuca e pulso de J). Mas estou terrivelmente tranqüilo, senhoras e senhores, como se essa sujeira fosse o meu natural, como se o que eu sou viesse à tona de forma pacífica e irreversível (J tenta fugir O e M pegam J e grudam sua mão no chão – desenho de for-mão, fazendo-o sentar.). Mas estou terrivelmente tranqüilo. Tudo parece tão natural. (V dá um gole de água a J e O molha o rosto de J). Como se o que eu sou viesse à tona de forma pacífica e irreversível como um vazamento de óleo.

Lia trazendo um banco e subindo nele. Ela segura um catchup na mão (simbologia barata de sangue): “Nada mais inocente do que o sangue” **Música. Clima de créditos iniciais.** Lia usa só toalha de mesa xadrez enrolada no corpo. D toca sirene na linha das cabeças. Todos pegam quadros–lápide. Linha de calços no chão. Escondem-se atrás dos quadros. Quadro tapete. Olho com calço – proteção de identidade. O e V pegam flores.

O (à frente, à direta dele no palco, com uma flor. Como numa chamada de filme comercial) - Nunca imaginei que fosse matar alguém por amor, mas por essa mulher eu mataria. (fica de perfil. M traz quadro escrito Ade Lice (Souza)) Eu mataria um, dois, cem mil. Pelo traseiro da minha mulher, eu mataria até o presidente da república. (M Sirene. O fica onde estava).

D coloca quadro pequeno escrito Fábio Rios no chão, na frente do palco e volta. P com flor vai para trás do quadro.

P – Ai, toda felicidade tem seu preço. Por que maldita entre todas as criaturas, fui cruzar o teu caminho (Sirene).

D toma o lugar e a flor de O que sai com seu quadro. Aos pés de O e dentro do retângulo M deita com flor na mão.

D - Eu nunca fui bom. Nunca fui, não sou, nunca serei. (sirene).

V tira quadro de O onde tem escrito Paula Lice (Ade Lice antes, aproveitar letras) e coloca na mão de D. O deita no chão com sua flor ao lado de M que vira o lado. J

pega a cadeira de L, dá a L um quadro escrito “Kátia Borges” e senta na frente do palco.

J - Não brinca comigo (,Edgard!) Sabes bem que sou fraca dos nervos, uma gelatina. Sou uma gelatina... mas bem capaz de matar (P sai e vai entregar quadro a M), basta escorregar de mim mesma: sou capaz de tudo, meu filho!

D deita ao lado de M e O. M escreve no quadro que recebeu de P “Claudia Barral”

M – Seu sangue é o meu sangue, é mil vezes o meu sangue, e eu amaldição o meu sangue. (Transporte de catchup de L até M que o coloca ao lado do quadro “Claúdia Barral”).

L segura quadro escrito “Kátia Borges”.

L - Assim como os escorpiões amarelos, criei hábitos noturnos e crepusculares. Uma dose de álcool, algum fumo.

D – Um scotch

O – Sem gelo, por favor.

L - Coisas normais para quem traz um ferrão cravado no peito. Sou uma mulher absolutamente comum. (sirene)

V (pegando o quadro já escrito Paula Lice) - Titio morreu eletrocutado, com uma mão na torneira e a outra mão no pau, cena deplorável.

M (deitado) – Traz mais uma dose, por favor.

L – uma cubra libre

J – Um dry martini.

O (virando para frente) – o que foi que você fez, meu Deus? (D flor nas costas de O)

V Sirene.

Todos correm e deitam na linha das cabeças. Quem não tem o nome do seu autor escrito, corre para escrevê-los. Os outros ficam mais um pouco soltando beijinhos. J toca sirene. Todos correm para “candelária” (quadros com nomes de autores que são enfileirados e virados para frente). Deitam aos poucos os quadros no chão. Depois seguram as flores D tira as calças antes de deitar de costas. Jardim/candelária. **Música.**

O – Arandir é todo dia (M senta ao lado). Ela sussurra esta frase no meu ouvido e vai enfiando a língua no meu corpo, em tudo o quanto é canto onde chega a língua, coisa sensacional (M levanta e começa a fazer caminho de copos com metáforas de gênero). Eu também sou todo dia. E melhor que Arandir porque é todo dia e ainda sou gostoso, faço gostoso. Todo dia e gostoso. _E ainda faço uma gemada para ela todo dia de manhã (J “gemada, Edgar”) e levo na cama com um sorriso. Ato ritual. De pedra e cal. Batata que não minto. Sou um homem de outro tempo, desses que já não se encontra hoje em dia (todos, menos D – que está deitado, M e O, soltam um beijo e saem deixando os quadros). Solto beijo para ela no ar, com mão e tudo na boca, solto beijo pra ela a cada vez que saio de um cômodo a outro na casa. Sou um amante um amante latino, um diabo da fonseca. Ela me adora, ela me venera. E eu a ela. Por isso é todo dia. Quando ela precisou fazer exame de laboratório porque estava com umas dores nos rins, ficou em jejum. Como não podia tomar gemada, aí eu levei água na cama. Faço as vontades. (Entram P e L) Água misturada (P: “Arandir”). Do filtro e gelada. Água linda (L: “Lafaiete”). (P e L apagam nomes nos quadros, exceto “Adelice Souza”). Neste dia ela gritou em dobro (M respiração no copo), fez até poesia: disse que o meu pau tocava flauta, um pau romântico, um pau digno de Orfeu. E depois ainda cantou pra mim uma música do Roberto Carlos. A pequena tem cada palavrório de encher a boca (L: “Lafaiete”, P: “Arandir”). Mas tem uma coisa que eu acho estranho (pausa geral. M na frente de O. P e L param de apagar quadro). É uma coisa bonita, honesta, honestíssima, eu compreendo, mas que é estranho é: ela só faz comigo no escuro. (P e L se cobrem com quadros). É cheia de pudores para se mostrar, mas grita gostoso feito o diabo. Grita de tudo. Um

dia desses ela me chamou de Lafaiete (P e L coloca quadros no rosto de O, revezando-se). Disse que enlouquecia com este nome. Parei no ato, não consegui continuar, dei pra trás. Mas aí ela disse que Lafaiete é um nome de homem que ela nem conhece, nunca conheceu, entende? Disse que nunca conheceu um Lafaiete, mas achava Lafaiete um nome bonito de homem, ficava alucinada. Sou um homem ciumento, se eu soubesse, se intuísse que ela tivesse mentindo, eu mataria (P e L tira quadro do rosto de O e escondem os seus quadros nas suas costas). Nunca imaginei que fosse matar alguém por amor, mas por essa mulher eu mataria. Eu mataria um, dois, cem mil. Minha mulher de costas é a mulher mais gostosa do mundo. Um traseiro que é um fenômeno. Um colosso! Um colosso de Rodes. Uma epopéia. Pelo traseiro da minha mulher, eu mataria até o presidente da república. O presidente. Coisa que eu gosto na cama é mulher que grita e a minha grita mais do que todas. Por isso eu nem me importo dela não deixar que eu a veja nua. Acho que até prefiro. Mulher séria mesmo não fica nua na frente de qualquer um. Tudo bem que eu sou o marido, mas sou homem. Essa semana me perguntou se eu queria ter filhos (quadros voltam para rosto de O). Eu disse que não fazia questão. Ela disse que era melhor assim, não ia modificar o corpo (P cobre seu corpo com quadro). Me confessou: (L fala “Arandir”) não ia ter coragem de abrir as pernas pro médico (M senta num copo). Achei isso lindo (quadros atrás de cabeça de O como um santo). Mulher séria mesmo não tem filho. Por isso que todo mundo é filho da puta (quadro no rosto.). Mulher séria não abre perna pra médico. Mulher séria pra chuchu, a minha (P e L tiram os quadros). Ela é a mulher da minha vida, doutor (M coloca cadeira ao lado de O. P e L saem assustadas com M). Por isso eu sou como Arandir: todo dia. Nem de dentista ela gosta. Diz que uma boca aberta é meio ginecológica (M pega quadro no chão e apaga o que está escrito para começar a anotar coisas como um prontuário médico). Passa bicarbonato nos dentes pra clarear e chá de anis pro hálito. E nunca teve nem cárie. Uma boca de fazer inveja a qualquer grã-fina de aparelho: 32 dentes. Quando era criança tomava bezetacil. Tinha amídalas inchadas. Tem até hoje um inchaço no pescoço (V sirene. Pausa). Eu gosto (V entra com bandeja e sirene). Tem uma saúde de ferro, minha mulher. Batata que não minto. Mas essa semana se deu um episódio, um fato tristíssimo. **Vinheta musical.** (TOM)

D – (Dan cospe copo) Enquanto eu estiver aqui, nenhum mal atravessa a porta. (M

sobe na cadeira. L entra no palco). Nada que soe escuro. É muito escuro lá, minha pequena, aqui você dorme, noiva impossível de minha noite acesa. Seu corpo não apodrece, não putrefaz, não se isenta de mim (D senta). Agora somos só nós dois e a noite imensa. (M chuva de copos sobre D com marcas de batom).

L - (falando ao lado, enquanto M joga copos sobre D) - É este? Não. É este? Não. É este? (L senta, reúne quadros que estavam no chão e desenha asteriscos nos quadros e no chão)

D (arrumando os copos no chão) - hoje quero fazê-la santa. Primeiro pelas peças íntimas, depois anágua, você é uma moça de usar anágua, um corpete, (M se desloca) apenas para ajustar suas medidas de cintura perfeita, meia calça branca, um lindo vestido de cetim pálido, luvas, um colar de pérolas, leve maquiagem no rosto sem saúde, flores para adornar as suas mãos e o véu (M pausa com pausa com copos). Véu santo de cobrir sua vasta cabeleira acesa, luz no travesseiro-alma destas nossas imperfeitas núpcias.

V som de telefone com sirene tocando insistente. D amassa copo.

D – (D torcendo flor e arrumando dentro dum copo). O telefone pode tocar insistentemente... (Tom) Você me diz, agora conta uma história para mim, você esclarece, uma que aconteceu de verdade verdadeira, verdade batata, e eu digo minha vida começou no dia em que você nasceu (D veste calça. M muda).

L - (M se desloca. L didática, narradora, sentada e desenhando asteriscos) E, então, eu seguro o pequeno animal peçonhento entre os dedos como se ele fosse um tesouro. Um único escorpião (M copo) amarelo pode gerar até 40 outros. E sem necessidade de macho. Duas crias em um ano, 20 filhotes em cada cria. Uma espécie formada apenas por fêmeas, na qual os óvulos se desenvolvem sem fecundação. De repente, eu deixo o bicho cair no chão (M copo) e outros escorpiões saem rapidamente dos esconderijos. Estão famintos, devoram-se uns aos outros. Acendo um cigarro e fico observando. Tanto veneno, meu Deus! (M muda)

D - Você me diz bondade sua novamente, e eu repito que não sou bom. Nunca fui,

não sou, nunca serei. Toco com as pontas dos meus dedos seu corpo trêmulo, seu corpo frio, seu corpo de pintura, você é branca como uma nuvem, (assopra e move copo) tão passante quanto. (telefone. M sai da frente de D). Porque não casastes comigo, minha santa pálida? (D amassa copos e fala para eles segredando e andando por entre eles) Porque tão onde minhas mãos não alçam. (textura) *Você ameaça um movimento mínimo e eu já me desfajo pó. Reconsidero meus olhos inchados. Sinto o peso das noites nos ombros. Mas nada disso é muito. A beleza do seu corpo nu, sólido doce fosforescente* (M joga copo), *é maior do que a tristeza dos meus olhos eternamente cansados.*

L - Sobrevivi aos 15 anos (D: “corpo nu de quinze primaveras completas”. L mostra os quadros como para ilustrar o que fala). E, assim como os escorpiões amarelos, criei hábitos noturnos e crepusculares. Uma dose de álcool, algum fumo. (M fala saindo “o de sempre”. V o segue e fica no meio do retângulo, em frente à rosa, de costas para o público) Coisas normais para quem traz um ferrão cravado no peito. Casei, acasalei, emudeci, gritei durante os partos. Sou uma mulher absolutamente comum. (P entra e pega quadro com seu nome. P fotos: frente e perfil). Do tipo que prepara lanches deliciosos para os filhos, joga buraco com os amigos e faz amor duas vezes por semana com o marido. Olhem meus braços. (L mostra quadro) Não há sinal de ferroadas. (P apaga quadro e deita no chão para desenhar camisola) A cada manhã, escapo inteira do mesmo sonho.

Jorge (da coxia ou no canto com quadro-tapete) – E-d-gar. Testando. E-d-gar. Sou assim meu filho, fraca dos nervos, e você sabe como sou. Desde aquele dia tudo mudou entre nós. Não sou mais a mesma Nazaré, me conheço, não sou a mesma.

D – (ágil, colocando copos na silhueta de P) - Sua boba, sua menina, minha pequena, será que você duvida agora dos meus cuidados?

L – (L descendo para a festa – em torno de P e D até a flor no copo) Casei com ele só porque ela o queria. E ele a mim. Desde sempre. E ainda ardo na nossa última noite. Falei, enfim, sobre sonhos e pesadelos e escorpiões. O vestido de noiva sobre a cama, os convidados no andar de baixo, num misto de alegria e confusão. E tudo que lembro é a sensação da água, que subia, encharcando meus tornozelos (L em

frente ao copo com flor dentro deixado por D) e, logo, entrando pela boca e enchendo os pulmões. Até que já não podia dizer nada.

(P coloca quadro dentro do retângulo com desenho de camisola e sai. Telefone toca)

D - Cada noite aqui é menos uma eternidade para você. Enquanto as luzes permanecerem acesas. E eu jamais apagaria qualquer luz se você não me pedisse. (Tom) Já não temos mais água no quarto.

L – (catando com pressa copos da frente e lateral) E, então, eu seguro o pequeno animal peçonhento entre os dedos como se ele fosse um tesouro. Um único escorpião amarelo pode gerar até 40 outros. E sem necessidade de macho

D - Você deve ter bebido em algum vacilo peçonhento de meus olhos. Pequena, você fere meu íntimo desejo de propriedade. Mas hoje quero fazê-la santa (V sirene. V coloca bandeja ao lado do catchup – abaixando o tronco com jeito provocante e ordinário - e senta em frente aos copos no calço deixados no palco anteriormente por ela)

Osório entra, se excita com V, pega banco e senta. Rubrica atrás de Van.

V - Sempre gostei de pôr o dedinho lá, como quem fura um bolo. Depois lambia a calda doce, dedo por dedo. Então, era a vez de Maria Cecília (v olha quadro sutil). Ela é a minha sombra. Tenho pânico de ficar sozinha. E Maria Cecília não me deixa ir a canto algum sozinha. Quando eu era mocinha, gostava de passar tônico capilar na careca do meu tio, irmão da minha mãe, casado com a Tia Ruth.

D – A fartura dos teus beijos nas minhas visitas de domingo. (D com mão no copo) Teu corpo de menina crescendo na altura do meu colo. Você me diz agora pinta as minhas unhas de vermelho (V pega o catchup e pinga nas pontas dos seus dedos e lambe), e eu pinto uma por uma, as mãos trêmulas, as pontas dos dedos sangrando de esmalte vermelho.

V - la espalhando o líquido inconsistente e fazendo voltas circulares, lentas e

precisas, que lembravam a movimentação dos meus dedos dentro do bolo. Depois sentava (O já excitado) no colinho dele para receber todo o agradecimento rígido que ele tentava, a custo, não me fazer perceber. Mas ele me apertava forte, dizendo que era aquela a intensidade do seu amor de tio, e eu adorava o tamanho daquele afeto (Lia entra no palco e sai na coxia. Abraço desesperado em Márcio. Quebra. Todos apartam e vão descolando Lia de Márcio).

D – (noutro estado, na confusão enquanto tenta descolar Lia, como se falasse para ela) Existe um detalhe, um sinal na curva firme da sua axila, de uma beleza que me autoriza a ser o dono de tudo que se move no seu corpo, até de sua alma pulsante. Sua mãe sabe deste sinal? Seu pai conhece sua axila como eu conheço, minha flor? Eu vejo todas as partes de você. Ninguém mais. Nunca viu, não vê, nunca verá.

Lia é colocada no canto do palco. Tudo já mais calmo.

V – (ainda agitada com a confusão que passou indo pegar o catchup e voltando até a altura de Lia) Quando já havia aquecido o suficiente o forro da minha saia, eu saía espletada, dizia que ia brincar com a minha sombra (V olha o quadro). Titio cruzava as pernas, dava uma desculpa, ia para o banheiro (Osório sai de cena com flor).

D - Hoje quero fazê-la santa

V - Era a vez da minha sombra (em relação a L com uma flor na mão. V lhe dá o catchup). Maria Cecília abria, como que sem querer, a porta do banheiro, e lá estava meu tio, vivendo aquele domingo na frente do espelho.

L – “Você gosta de se olhar fazendo isso?” (D pausa, avexado com copo) .

V - Maria Cecília pensava. (L passeia pela silhueta deitada no palco e sobe no banco) Depois passava lenta, ignorando a presença do titio, deixava a toalha cair e tomava banho, como se fosse natural ficar nua na frente de parentes. Dizia:

L (no banco) - “Nada mais inocente do que o sangue” .

P (entra para anunciar. Sirene que estava no chão) - O filho do Dr. Olavo cortou os pulsos.

TOM. Desconforto geral. Todos param o que faziam (O e V pedem bebida). Todos limpam o espaço – Daniel com pano no chão. P cata todas flores do palco. M e V copos. M as parte dos copos da silhueta para fazer uma outra forma de lápide. M deitado no retângulo assiste displicentemente à cena de J como diante de uma tv. Foco em Jorge.

O – Ao confessionário. Diga em quem você vota e qual o motivo. (Música. Som de piano com tema de suspense barato).

J (Com buquê de flores entregue por Paula) – Edgar. (tom) Edgard? Trouxe sua gemada! Toma! Bebe devagar. (J dá a M o copo onde estava uma flor e a coloca junto às outras flores. Osório fala rubricas. Tanto M como O podem ser possíveis Edgar) Está pelando... como você gosta. (O: “senta-se na ponta da cama resignada”) Não pense você que estou feliz... às vezes penso que você me acha felicíssima! Não sou, ta ouvindo? Vou levando minha vida como posso, mas não esqueci o ocorrido. Quero te contar... escuta! Depois de muito pensar, tomei a bendita decisão. Escuta! Preciso falar. Sou capaz de matar se duvidar. Duvida? (O: “irrita-se”) Não brinca comigo, Edgard! Sabes bem que sou fraca dos nervos, uma gelatina. Tive um derrame com 22 anos, você sabe. Posso ter outro há qualquer momento. Sou uma gelatina... mas bem capaz de matar, basta escorregar de mim mesma: sou capaz de tudo, meu filho! No dia fatídico, quando você me disse: Nazaré, não há nada entre mim e Zuleica! Querida! Zuleica é gorda como uma porca! Você sabe que prefiro as ossudas. (O: “inspira trêmula”) Tinha um não sei o que em você! Não sabes a aflição que me deu. Naquele dia não comi mais nada. Uma lágrima ficou presa na minha garganta. Não coloquei nem vento na boca, fiquei muda, lacrada mesmo! Como uma múmia (V entra com sirene e catchup). Você me fez uma múmia, Edgard (V sirene). Você me fez uma múmia (P entra).

P entra e diz “O filho do Dr. Olavo cortou os pulsos”. V entrega catchup a M. P amarra os sapatos de M. L no espaço das cabeças “o que foi que você fez, meu Deus?”. J entrega duas flores a M e as outras coloca no quadro-camisola.“O filho do

Dr. Olavo cortou os pulsos” e sai. D entra e coloca copos nas cabeças das flores: “O filho do Dr. Olavo cortou os pulsos”. M bate uma flor na outra. Osório puxa Márcio pelas flores que ele segura até a cadeira. Foco no desenho de camisola e na cadeira com M sentado. O fica por perto mas com certa distância, ele segura as flores torcidas e pede ajuda da coxia.

M (falando e tirando o banco do eixo. Quando necessário O ajuda M a não cair de vez) –

Minha irmã tinha o sabor de todos os anjos (Van deixa bandeja no chão), seu rosto envolto por silêncio e caracóis, como a morte (O vem pegar M). E eu a seguia furtivamente pela casa.

Não me arrependo do tempo que passei no exercício de amá-la. A época em que vocês passavam por mim e pensavam que eu estava sentado naquele banco infeliz desperdiçando a minha vida. Amar é uma tarefa lenta, árdua em seu arrastar-se, mas é doce, é quente e espessa.

Eu queria morrer no colo dela, queria que aquele líquido que saía de mim escorresse pelas pernas dela, por lugares que minhas mãos nunca poderiam tocar.

Eu queria lavar o teu corpo.

Você tremia de medo diante do momento mais feliz da minha vida. O tecido de sua camisola pesava, vermelho e deixava nítido o contorno do seu corpo. Nossa mãe me arrancou dos seus braços e eu queria ter dito a verdade:

Talvez você tivesse visto, se tivesse olhado nos meus olhos, mas você é como um farol: Uma luz tonta.

M - Mas o nosso sangue é irmão (M cai).

V – Nada mais inocente que o sangue

O (pedindo ajuda) - “O Filho de Dr. Olavo cortou os pulsos!”

M - Seu sangue é o meu sangue, é mil vezes o meu sangue, e eu amaldiço o meu sangue.

M – Vc desceu as escadas e gritou (V pega copos do chão na bandeja. P entrando: “O que foi que você fez, meu Deus?”) Eu segurei os seus seios (L: “O que foi que você fez, meu Deus?”). Eu gostaria de ter-lhe dito a verdade (D: “O que foi que você fez, meu Deus?”) ali mesmo (J: “O que foi que você fez, meu Deus?”) mas de repente a sala estava cheia de gente (Todos bebem). “Eu te amo, estou morrendo”.

As pessoas que entraram trouxeram cervejas. Bebidas. Todos seguem, pisando no caminho de asteriscos feito por M quando caiu da cadeira. Mambo da dor: “O filho do Dr. Olavo cortou os pulsos”. M coloca catchup nos pulsos e entrega a Jorge que aperta o recipiente com paixão.

J – (sentando na cadeira, no meio do cainho de asteriscos). Edgar. Tenho verdadeiro pavor de engordar e vomitar com a minha própria imagem no espelho. O dia inteiro martelou na minha cabeça aquela imagem horrível: Você e a obesa na cama! Toda aquela carne branca em cima de você! Tive um nojo terrível! Por isso vomitei em ti. Quando me tocou, pensei na Gordia e vomitei na hora. (Van pelo espaço servindo: “Sempre gostei de pôr o dedinho lá, como quem fura um bolo”) Como tive ódio da Balofa, aquela Mórbida! E o pior, sei que ela não gosta de mim. (para dentro) E isso é pior pra você, Edgard, bem pior! Ela passa aqui na porta sem me dizer um ai! É só dichote. Essa semana ela me cumprimentou: (P entrando com quadro: “Oi Nazaré! Como está o senhor seu marido?”. P coloca quadro sob pernas de M e sai) Me provoca, a Obesa! (respira fundo) Tudo isso abalou minha saúde, sinto isso. Ando fraca, uma gelatina! E a culpa é sua, Edgard. Foi nisso que pensei no ato da bendita decisão. (suspira. Sirene. Churrasco se desfaz. Osório tarja em J e rubricas). (Van pelo espaço: “Sempre gostei de pôr o dedinho lá, como quem fura um bolo”) Um de nós teria que morrer, Edgard. Só a morte pode estancar o gofo da minha alma. Essa certeza me cegou e desde então tateio na penumbra do desespero, buscando uma maneira de matar aquela banhuda! Zuleica tem que morrer! (sirene Daniel apaga asteriscos no chão) Pensei logo numa arma, a Gordia

com um balaço no meio da cara! Mas eu não conseguiria. Fraca dos nervos como sou, não acertaria a direção da bala. Pensei então em empurrá-la da escada da igreja, mas com toda aquela carne, a Mórbida era capaz de sobreviver. Teve uma hora que pensei que era impossível matar essa praga. A gordura salva! A gordura é uma espécie de proteção, uma forma de sobreviver a tudo! Zuleica tem uma proteção que eu não tenho, sou fraca. A olho nu qualquer um percebe que sou tão fraca! (link com cena Daniel)

D - Você disfarça sua fragilidade mas nenhum rubro-escarlata pode trazer mais saúde a um rosto pálido e angulado como o seu.

J - Desde pequena sou assim: vulnerável. Pensei em me matar e dar fim a todo esse tormento. Mas sei que vou morrer de câncer! Um câncer nos ossos, terrível! Por isso não posso me matar, meu destino já está traçado, morro de câncer nos ossos e não demora muito. Vou morrer ainda moça e estar bela no meu caixão rodeado de rosas brancas...

D - Seus traços. Meticulosamente planejados por entidades pelas quais mortal nenhum ousou rezar. Seu corpo frio, seu corpo de pintura

J - como uma musa. É essa a última imagem que todos terão de mim, rodeada de rosas brancas como uma ninfa!

D – E eu repito que não sou bom. Nunca fui, não sou, nunca serei.

J - Por isso me veio o plano perfeito: podemos convidar a Gorda para um churrasco no domingo (O tira tarja. Lia e Paula trazem quadros-bandeja com asterisco e oferecem bebidas. Daniel limpa o chão de estrelas). Que lhe parece? Convidamos a balofa para o churrasco no quintal, e numa distração eu poderia enfiar o espeto de calabresa bem no fundo da garganta dela. Sei que para isso sou perfeitamente capaz. Então, o que lhe parece? Espeto!!!. (Música aos seus pés. Canto Vanessa, Lia, todos)

J – (De pé, noutro tom) - Sinto tanta raiva de ti, Edgard! É um sentimento tão ruim,

tão ruim que se torna bom, sabia?

Aos seus pés: Jorge e Daniel – pequenos textos dele? J sem Danile deixa catchup que segurava na marca do giz para M no prólogo) O e Lia faz uma barreira de quadros junto com o quadro sob as pernas de Marcio. Daniel some atrás destes quadros.

P entra no palco com caminho de copos até o banco, sobe nele e sobre L joga chuva de copos. Lia arruma copos, redoma em volta de si).

L (ainda com música) - É este? Não. É este? Não. É este? (Poka copos no chão) Mas não contei o sonho inteiro. Há nele "uma ternura venenosa de tão funda". E o medo. O medo que sinto de mim mesma. A visão que tenho de meus filhos mortos. A sensação em que me afundo ao olhar o céu. E o desabar de uma chuva que parece varrer o mundo (Poka chuva). E que não cessa até que ela surja. Turva. Primeiro, vem bem menina e me puxa pela mão para ver o mar. Depois, quase adulta, tenta me afogar para que eu não diga nada sobre o que sinto. E, no entanto, sempre fomos cúmplices numa forma indescritível de sentimento. E até nessa falta de dor, espécie de anestesia que dura desde o casamento. Olho a minha casa, cheirando a pinho, e acho tudo muito bom. Como se a família fosse um esconderijo. Ninguém pode me ferir aqui no Caminho das Árvores. E, nas copas, avisto as damas que se assumem. Passam por mim no mercado, de mãos dadas, cheirando as frutas, mastigando as uvas, sujas, o sumo escorrendo da boca. Imagino que coisas fazem juntas e viro o rosto. Reviro os olhos. Sozinha na cama. O marido em viagem de negócios. Os filhos dormindo. E sonho de novo e de novo com os escorpiões amarelos. (Fim da música. Jorge sai. Daniel está atrás dos quadros)

Mas nem sempre foi assim. Confesso. Eu também já fui suja de desejos. Quando ela vinha (Van entra e Poka arruma) e apertava a minha pele entre seus dedos. Como se colocasse a mão entre as fendas de uma árvore. Eu a podia sentir em minha dor como carícia. Qualquer contato, por mais absurdo, entre meu corpo e o dela.

Ouçam. O amor é armadilha (Poka pausa). É sonho. Ou nada, nada mesmo. Os escorpiões (volta a catar) sobreviveram muitos cataclismos, mas não venceram (Poka sai). Vejam como ainda se escondem e usam o veneno. Pobres criaturas seculares. Tão venenosas quanto indefesas... Sou uma mulher absolutamente comum Outro domingo.

Daniel e Márcio estão atrás do quadro. Retoma cena de V. D e M fazem fantoches com flores, catchup e copos atrás da parede de quadros.

D e M (vozinhas de fantoche) – Nada mais inocente que o sangue!

V - Cada domingo era aguardado com ansiedade por nós duas, já acostumadas à firmeza do colo do titio. Até o dia em que Maria Cecília me propôs o trato: nós deveríamos eliminar a única coisa que se interpunha entre nós três:

D, M e V - A Tia Ruth!!

D - “Mamãe, não vai nem perceber, sua boba Tia Ruth é só a cunhada dela, velha e feia”.

V - Planejamos tudo para o próximo domingo (V pega buquê de flores). Maria Cecília colocaria veneno em uma das xícaras de café (J da coxia: “Bebe a sua gemada, Edgar. Bem devagar” M e D copos-fantoches), depois do almoço, na xícara exata, a de bolinhas brancas no fundo azul. (O entra e dá quadro para P) Acontece que o titio inventou de tomar banho antes do almoço, coisa que nunca fazia. E morreu eletrocutado, com uma mão na torneira e a outra mão no pau (Ao lado Paula escreve num quadro e fala “pau”), cena deplorável. Tia Ruth chorava lágrimas largas e sem consolo. Falei para Maria Cecília.

M - “Tia Ruth está sozinha agora”. (Com falsa pena “ohhhh”. Riem cínicos).

V - Maria Cecília foi até a cozinha e preparou um chá para acalmar Tia Ruth. Minha sombra trouxe uma bandeja (Lia entra) com um bolinho pequeno de chocolate e a xícara de bolinhas brancas no fundo azul e disse, (M, D, V, Lia: “mexe”). Enfiei o dedinho até o fundo do chá e mexi em voltas circulares, rápidas e precisas. Maria Cecília deu o chá a Tia Ruth (Lia traz os copos do começo para os fantoches. Paula: “me dá uma dose, por favor”. Flores-fantoches caem), Tia Ruth morreu sentindo dor (Ao lado Paula escreve num quadro e fala “dor”), coitada!

D e M (fantoques voltando) - Mas foi para o seu próprio bem!

V - Nós a privamos do meu pânico mais íntimo. Eu e Maria Cecília, que não me deixa ir a canto algum sozinha. (Lia sai com Van) M senta na cadeira com luvas que pega na bandeja de Van. Paula lhe dá o quadro com palavras escritas – bobo, pau, dor)

O - Mas essa semana se deu um episódio, um fato tristíssimo, dr: minha mulher começou a sentir umas dores fortes nos rins. A dor foi aumentando. Fomos para o ambulatório.

M - Infecção urinária. Cálculo renal. Se não expelir a pedra, bota o cateter e tira. Coisa simples, nem precisa internar. Entra hoje no hospital e sai antes das 24 horas.

O – Minha mulher ficou em desespero (P dá quadro para Ciolo). Gritava, chorava, esperneava, mugia. Nunca vi minha mulher assim (Márcio escreve no quadro e fala: “Mulher”). E a dor piorava. Quando não agüentou mais, desmaiou. Levaram para a enfermaria e horas depois, chega o plantonista com um cara de quem viu viúva tomando chicabom.

J (entrando com um balde) – Quem deve pagar pela cachorrada é você, Edgar. (Márcio escreve no quadro e fala: “homem”)

O - E aí? Cálculo?

D - Cálculo.

O - E emudeceu, ficou num silêncio desgraçado. Depois disse:

Os outros entram enchendo o balde de Jorge com água e gelo. Bebidas.

J - Lembra que ontem compramos as tais bolinhas para ratos. O rato é você Edgard. A bendita decisão que tomei é essa: matar você.

D - Olha, o cálculo saiu, mas tua mulher, tua mulher... Tu sabe, não sabe?

Pausa. Tensão. M mostra a Osório o quadro com as palavras. Osório lê:

O (lendo sem coragem) - pau, dor, mulher, homem

Paula (em tom de rufar tambores. **Com o som?**) – senhoras e senhores!

J (muito viril) - Tua mulher é homem, rapaz. Tua mulher é homem. (J molha Osório)

L – Me traz uma dose extra, sem gelo, por favor.

O - Mas não me importo, doutor. Da Ribeira até Itapuan, ninguém grita como minha mulher.

Palco vazio só com Osório molhado e atônito. Rubricas. D giz no chão. Separação claro/escuro. Claro e escuro (Daniel e Osório). Osório calço no pé.

P - As senhoras e os senhores devem estar se perguntando o que pode levar uma pessoa a fazer o que eu fiz. O que tenho a dizer é que, apesar do que fiz, não consigo me sentir culpada. Estou suja, manchada, poluída. E terrivelmente tranqüila, como se essa sujeira fosse o meu natural. E são essas águas poluídas que agora me refletem, que me devolvem uma imagem em negativo onde me vejo como nunca antes pude ver.

Lembro o dia em que vieste a nossa casa pela primeira vez: todo vestido de branco (copo no banco), cauteloso, inofensivo. Lembro de logo ter sentido teu cheiro, esse cheiro de estiva que diploma nenhum pode esconder. Lembro do desprezo calmo com que te olhei, fascinada pelo contraste da tua pele e do teu terno. Ai! Despir o negro do seu terno branco, como quem lhe arranca a alma!

D - Você me pede que mantenha a luz acesa e eu digo, eu nunca apagaria as luzes se você não pedisse.

P - Pedi ao negro que me constrísse uma prisão. Disse ao negro que a condição para vivermos juntos era morrer para o mundo. Fiz o negro acreditar que tinha vergonha de me deitar com ele e de ter sido por ele violada. Tudo isso aumentava meu prazer. O prazer de se deixar dominar pelo dominado, de ver o contraste entre minha pele branca e sua carne negra. De me sentir mais branca e pura a cada vez que aquela massa escura ofegava sobre mim. Ai, mas toda felicidade tem seu preço! (atrás do quadro) O negro queria filhos com a branca, limpar a raça, por no mundo herdeiros livres de sua sujeira. E eu, negro desgraçado, sou o removedor de manchas universal. O lava-jato de tua espécie fedorenta.

L - Todo o resto foi puro exercício de existir. Vestir a roupa branca, percorrer a nave central da igreja, dizer sim (Lia flor no caminho). E, dentro dos anos, procriar, criar herdeiros da vergonha para deixar entregues ao mundo, ao grande mundo.

P - Mas se não há nada mais belo que o contraste entre a pele branca e a carne negra, não há nada mais terrível que enfraquecer este contraste, diluir os opostos (Van entra) que se demarcam e se fortalecem mutuamente (Van sirene na bandeja). (Poka no espaço onde estava a bandeja) Se me desses um filho negro, negro como a escuridão de minha alma, talvez eu pudesse amá-lo, com o amor incondicional que se tem por qualquer bicho recém nascido, quando ainda não passa de uma bola palpitante de carne e pelos (relação com flor).

O - Mas tem uma coisa que eu acho estranho: ela só faz comigo no escuro.

P - A única coisa a ser feita, senhores e senhoras, era lavar o mundo desta dupla mancha. Assim que as bolas de carne e pelos se desfizeram e surgiram esses pequenos vira-latas, levei-os, um a um, de volta para a noite da qual não deveriam ter saído (Dan sai). E a lua sempre brilhava sobre as águas. E quanto mais escuras as águas se tornavam, maior a brancura de sua luz, estilhaçada na superfície agitada.

O – Nada mais inocente que o sangue.

ANEXO C – CONSENTIMENTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES CENICAS
 Tele fax: (71) 32837858

Escola de Teatro e Escola de Dança

FÓRMULA DE CONSENTIMENTO INFORMADO

(Para ser sujeito de pesquisa)

“Corpografias: uma leitura corporal dos intérpretes-criadores do grupo DIMENTI ”

Nome do investigador principal: MSc. Leonardo Sebiani Serrano

Nome do participante: _____

1. Propósito da pesquisa:

O propósito desta pesquisa é analisar e mapear as informações corporais (formação, treinamentos e interconexões) dos corpos dos intérpretes-criadores do grupo DIMENTI, a partir de anotações, informações e currículo pessoal dos mesmos, durante seu percurso artístico-pessoal e nos processos criativos do grupo.

A pesquisa será realizada pelo estudante Leonardo Sebiani Serrano com o fim de concluir seu trabalho de dissertação no Mestrado em Artes Cênicas, da Escola de Teatro e Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Para a realização desta pesquisa, cada participante deverá preencher um questionário com varias informações e a sua vez permitir o acompanhamento durante os processos criativos do grupo durante o período de estudo.

2. O que se fará?

Se aceita participar neste estudo, terá que preencher um questionário com varias informações e a sua vez e permitir o acompanhamento durante os processos criativos do grupo durante o período de estudo. É possível também que existam entrevistas durante o processo de pesquisa.

O questionário pedirá informações básicas sobre seu percurso artístico-pessoal, perguntas sobre formação acadêmica, técnica e vivencial, além de seu parecer dos outros colegas e dos processos criativos do grupo.

As entrevistas estariam dirigidas do mesmo jeito.

O acompanhamento do pesquisador será para realizar anotações durante os processos criativos, ele **não** interferirá de jeito nenhum nos processos, sua participação será como observador.

Ademais se utilizaram imagens e fotografias minhas para processos ilustrativos meramente acadêmicos.

3. Riscos:

9. A participação neste estudo não tem riscos físicos ou mentais; mas, se acontecer algum prejuízo como consequência dos procedimentos e sobre as informações ministradas, será atendido por um especialista ou instância pertinente que brinde a atenção ou orientação.

4. Benefícios:

Como resultado de minha participação neste estudo, não terei nenhum benefício direto; mas, é possível que os investigadores apreendam mais acerca das interconexões de informações corporais e culturais nos processos criativos e encenação das artes cênicas contemporâneas na Bahia.

5. Eu falei com Leonardo Sebiani Serrano sobre a pesquisa e ele tinha contestado todas minhas perguntas. Se precisar de mais informação no percurso da pesquisa posso ligar a seu telefone celular (71) 87932451 das 4 PM às 8 PM.
Ademais, posso falar com o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas ao telefone (71) 32837858 das 10 AM às 2 PM.
6. Receberei uma cópia desta fórmula assinada para meu uso pessoal.
7. Minha participação neste estudo é voluntária. Tenho o direito de negar-me a participar ou a descontinuar minha participação em qualquer momento.
8. Minha participação neste estudo é pública, os resultados apareceram numa publicação acadêmica e poderiam ser divulgados numa outra publicação o congresso, mas reconhecendo minha autoria. Assim também como imagens e fotografias.
9. Não perderei nenhum direito legal por assinar este documento.

CONSENTIMIENTO

Li ou alguém leu para mim, toda a informação descrita nesta permissão antes de assiná-la. Tive a possibilidade de fazer perguntas e estas foram respondidas satisfatoriamente. Por isso, aceito participar como sujeito de pesquisa neste estudo.

Nome, CPF, assinatura do sujeito e data.

Nome, CPF, assinatura da testemunha e data.

Nome, CPF, assinatura do investigador que solicita o consentimento e data.

ANEXO D – DVD *BATATA!*

BATATA! Direção: Dimenti. Produção: Santo Forte Imagem e Dimenti.
Brasil: Santo Forte Imagem, 2009. 2 DVD, som, color.