

**Frankenstein e o ator híbrido:  
vulnerabilidade, melancolia, devoção e coreografia**

**FÁBIO HENRIQUE SUAVE DO VALE**

**Nota: Fábio Henrique Suave do Vale,  
Frankenstein e o ator híbrido:  
vulnerabilidade, melancolia, devoção e coreografia,  
2020**

**Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas**

**Junho, 2020**

**Frankenstein e o ator híbrido:  
vulnerabilidade, melancolia, devoção e coreografia**

FÁBIO HENRIQUE SUAVE DO VALE

(Nº Aluno: 57468)

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da  
Universidade NOVA de Lisboa para cumprimento dos requisitos  
necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas,  
realizada sob a orientação científica do Prof. Dr. João Garcia Miguel

Junho, 2020

*Para Leni Maria Suave,  
amor incondicional  
em plena luz.*

## AGRADECIMENTOS

O processo de feitura de uma dissertação - desde a elaboração do tema a ser pesquisado até a sua última linha - tem uma vida turbulenta. O entusiasmo com o qual se acompanham as primeiras linhas vai sendo posto à prova à medida em que o trabalho investigativo avança. Sem dúvidas, trata-se de uma prova de resistência em todo o seu esplendor: o tronco central nunca pode ser deixado de lado, ainda que, às vezes, no processo de investigação artística tenhamos que fechar os olhos ante a incerteza do caminho escolhido. Mas esse desafio nunca foi um caminho solitário. Foi sempre acompanhado por pessoas que se fizeram presentes nas trocas intelectuais, nas conversações provocativas ou em suas presenças silenciosas, sempre contribuindo para fomentar em mim a força e a coragem de seguir na pesquisa teórico-prática à qual este trabalho se refere.

Quero aqui deixar meu profundo agradecimento ao Professor Doutor João Garcia Miguel por ter aceito a orientação desta dissertação de mestrado e pelo apoio durante o seu desenvolvimento, provocando e convocando novos olhares para ampliar a discussão e enriquecer o tema.

Agradeço também aos companheiros da turma de Mestrado em Artes Cénicas - que se iniciou em setembro de 2018 - pela solidariedade nos momentos mais difíceis quando nossos limites são colocados à prova e aquela palavra de incentivo nos (re) coloca a tripular essa nave instável que é a pesquisa científica no oceano das artes.

Gratidão aos mestres da arte do movimento que contribuíram para a construção de uma prática como ator, bem como aos artistas que me possibilitaram estar no palco para dar sentido a toda essa prática: Alice K., Ana Maria de Andrade Spyer, Andréa Kaiser, André Pink, Antônio Rogério Toscano, Ariela Goldmann, Beth Caruso, Beth Lopes, Cris Lozano, Cristiane Paoli-Quito, Dagoberto Feliz, Eliana Monteiro, Elias Andreatto, Elias Cohen, Emilie Sugai, Grácia Navarro, Heloísa Cardoso Villaboim de Carvalho, Isabel Setti, Jesser de Souza, Joana Pupo, José Fernando Peixoto de Azevedo, Lucienne Guedes, Luís Mármora, Luiz Damasceno, Marcelo Lazzaratto, Márcio Tadeu, Marco Antônio Rodrigues, Maria Thais Lima Santos, Mário Santana, Mônica Montenegro, Nanci Fernandes, Roberto Audio, Rubens Brito, Sandra Sproesser, Silnei Siqueira, Silvana Garcia, Tadashi Endo, Tica Lemos, Verônica Fabrini;

Aos professores das disciplinas associadas ao programa do Mestrado em Artes Cénicas da FCSH-NOVA: Cláudia Madeira, João Garcia Miguel, Paula Gomes Ribeiro, Paulo Filipe Monteiro, Renato Ferracini e Sílvia Pinto Coelho;

À Maud Hippmann e ao Patrick Beckers, coordenadores do programa de mobilidade Erasmus+ na Faculdade de Ciências Sociais da Stichting Katholieke Universiteit - Radboud University, em Nijmegen (Países Baixos), que tão bem me acolheram para que a parte prática desta pesquisa bem como a sua investigação bibliográfica se efetivassem através da infraestrutura do campus da referida Universidade;

Ao Sérgio Roveri, pela generosidade em partilhar o seu texto para esta pesquisa;

Ao Camilo Schaden, pela inquestionável parceria e pela (sempre) conveniente presença;

Ao Eduardo Mossri, pelo ambiente de escrita silencioso e pelas infinitas conexões que a vida e a arte nos oferecem;

À Miriam Freitas, pela presença oracular nas consultas técnicas para a formatação académica;

Aos meus familiares (especialmente à minha mãe Lenira Suave), por sempre fomentarem os meus estudos e incentivarem a minha jornada pelo oceano das artes.

*“There is something at work in my soul,*

*Which I do not understand.”*

(Frankenstein - Mary Shelley)

## RESUMO

O presente estudo traça uma reflexão sobre o trabalho solitário do ator na sala de ensaio a partir do estudo da personagem icônica Frankenstein. Na elaboração de um mapa da autoescuta criativa de si, essa reflexão analisa fundamentos do corpo a partir da construção coreográfica - da partitura de movimentos. Trata-se de um ensaio sobre o corpo humano e suas implicações anatômicas, funcionais, emocionais, psicológicas, afetivas na construção de uma identidade artística, a partir da instauração do dado coreográfico em diálogo com temas como a vulnerabilidade, a melancolia e a devoção, partes integrantes do processo de criação artística e que, muitas vezes, são negligenciados pelos intérpretes, por não serem elementos palpáveis e/ou discutidos em laboratórios de criação e composição. Para tal, utilizo-me do texto do dramaturgo brasileiro Sérgio Roveri "*Frankenstein, Fragmentos da Guerra*", uma livre adaptação do romance Frankenstein, de Mary Shelley, a partir do relato do monstro.

No capítulo 1, desenvolvo a noção de coreografia/partitura como parte estruturante do trabalho do ator, buscando elementos concretos que disciplinem a criação solitária e criem um sistema cartográfico de composição.

No capítulo 2, investigo o tema da vulnerabilidade, trazendo à luz conceitos como: vazio, harmonia e equilíbrio, paragem, campo vibrátil e campo de visão.

Já no capítulo 3, abordo a melancolia a partir do conceito de Paisagem Interna e Paisagem Externa, elemento fundamental nesse constante resgate do coreográfico a partir da repetição e da criação em laboratórios práticos de investigação gestual.

Por fim, no capítulo 4, o tema da devoção - relacionado à parte ética do ofício - aparece na discussão como elemento agregador da repetição, num movimento exaustivo de (re) invenção e (re) descoberta no oceano das artes performativas.

O intérprete, navegando entre esses conceitos - que nada mais são do que estratégias para sobreviver criativamente na repetição da coreografia/partitura física da personagem - constitui-se ator híbrido, guiando o leme da sua criação na produção solitária de um solo performático.

## PALAVRAS-CHAVE

Frankenstein. Ator Híbrido. Performer. Vulnerabilidade. Melancolia. Devoção. Coreografia.

**ABSTRACT**

The present study sketches a reflection on the actor's solitary work in the rehearsal room, based on the iconic character Frankenstein. By elaborating a map of the creative self-listening, the study analyzes fundamentals of the body in choreographic construction - within the movement score. It is an essay on the human body and its anatomical, functional, emotional, psychological, affective implications in the construction of an artistic identity, by developing a choreographic aspect in dialogue with subjects such as vulnerability, melancholy and devotion, which are part of the artistic creation process and are often neglected by the performers, since these elements are not palpable and / or discussed in creation and composition laboratories. Therefore, I have used Brazilian playwright Sérgio Roveri's text "*Frankenstein, Fragmentos da Guerra*", a free adaptation of the novel Frankenstein, by Mary Shelley, considering the monster's point of view.

In chapter 1, I have developed the notion of choreography / score as a structuring part of the actor's work, looking for concrete elements that discipline solitary creation and create a cartographic system of composition.

In chapter 2, I have investigated the issue of vulnerability, bringing to light concepts like: emptiness, harmony and balance, pause, vibrating field and field of view.

In chapter 3, I have approached the subject of melancholy using the concept of Internal Landscape and External Landscape, a fundamental element in the constant rescue process of the choreography, starting from repetition and creation in practical movement research laboratories.

Finally, in chapter 4, the theme of devotion - related to the ethical part of the actor's craft - appears in discussion as an aggregating element of repetition, in an exhaustive movement of (re) invention and (re) discovery in the ocean of the performing arts.

The performer, navigating among these concepts that are nothing but strategies to creatively survive in the repetition of the character's choreography / score, becomes a hybrid actor, guiding their creation in the solitary production of a solo performance.

**KEYWORDS**

Frankenstein. Hybrid Actor. Performer. Vulnerability. Melancholy. Devotion. Choreography.

**SUMÁRIO**

ÍNDICE DE IMAGENS.....	10
INTRODUÇÃO.....	11
<i>Frankenstein, Fragmentos de Guerra</i> .....	15
Laboratório de Experimentação: A Criação, O Encontro, A Revanche.....	19
CAPÍTULO I: COREOGRAFIA.....	30
I. 1. Força, Forma e Afeto.....	37
I. 2. Respiração.....	44
I. 3. Composição.....	47
CAPÍTULO II: VULNERABILIDADE.....	56
II. 1. Vazio.....	59
II. 2. Harmonia <i>versus</i> Equilíbrio.....	61
II. 3. Paragem.....	65
II. 4. Campo Vibrátil e Campo de Visão.....	67
CAPÍTULO III: MELANCOLIA.....	73
III. 1. Paisagem Interna e Paisagem Externa.....	80
CAPÍTULO IV: DEVOÇÃO.....	89
IV. 1. Repetição e Exaustão.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
Frankenstein e o Ator Híbrido.....	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102
ANEXOS.....	106

## ÍNDICE DE IMAGENS

(ANEXOS)

<u>Figura 1.</u> Retrato de Andreas Vesalius. De Humani Corporis Fabrica - 1543.....	107
<u>Figura 2.</u> Desenho Anatômico. De Humani Corporis Fabrica - VESALIUS - 1543.....	108
<u>Figura 3.</u> Desenho Anatômico. De Humani Corporis Fabrica - VESALIUS - 1543.....	109
<u>Figura 4.</u> Desenho Anatômico. De Humani Corporis Fabrica - VESALIUS - 1543.....	110
<u>Figura 5.</u> Desenho Anatômico. De Humani Corporis Fabrica - VESALIUS - 1543.....	111
<u>Figura 6.</u> Desenho Anatômico. De Humani Corporis Fabrica - VESALIUS - 1543.....	112
<u>Figura 7.</u> Desenho Anatômico. De Humani Corporis Fabrica - VESALIUS - 1543.....	113

INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

O ator, no meio de tantas regras e métodos, é como um imigrante perdido em meio às verdades e às falsas verdades do conceito de pertencimento. Segue esquecendo do seu princípio: como sacerdote de Dioniso, é peça de uma engrenagem maior; pertence a um vasto território sem fronteiras. Embora seja a peça principal, ainda é servidor da linguagem, a boia na travessia do mar revolto da criação. Cada linguagem demanda um ator, um estado de ator, um rito de ator. Claro, temos aqueles que conseguem imensa potencialidade em um tipo específico de linguagem e lá ficam, legitimamente ancorados para o resto de suas vidas artísticas. Outros, errantes, arriscar-se-ão em terras estranhas, errarão imensamente, correrão maiores riscos, não se conformarão com um só meio de existência: são piratas da criação ao apropriarem-se das linguagens para forjarem poesia. Estes, reunidos num mesmo bote inflável, possuem a convicção que pertencem a qualquer canto, a qualquer mar, a qualquer oceano de possibilidades. O teatro é campo de representação, acima de tudo. Se estamos no palco, no espaço cénico, estamos repetindo algo ou alguém - uma personagem ou uma ideia. E, se houver ali a maior catarse de todos os tempos, uma conexão sem igual com seu interlocutor, no dia seguinte terá de repeti-lo. Aquele que consegue repetir é ator; e para repetir é preciso técnica. Se não se levanta da cama sem alguma técnica, que dirá subir no palco! Mesmo, por exemplo, linguagens que partem do depoimento pessoal demandam a repetição e, portanto, já estão no campo da representação. Ao mesmo tempo, alguns presunçosos que realizam seus histrionismos “fingidos” - mesmo que meticulosamente construídos - não garantem a empatia de sua plateia. Cabe ao intérprete reconhecer em si o que há de estímulo interno para convocar a ação. Parece-me que chegamos aqui no campo da AÇÃO. A verdadeira ação. A ação que encontra seu impulso a partir de um estímulo interno que precisa ser localizado e repetido. Um disparador. Qual a partitura adequada para que a ação seja sempre livre, com toda a potência criativa de sua gênese? Como ativar esse disparador interno?

Servo de linguagens, o ator híbrido<sup>2</sup> está em constante navegação entre uma e outra (dança, teatro, artes plásticas, música, performance), explodindo as zonas fronteiriças entre elas e estabelecendo uma nova atitude criativa de si, do seu fazer. Se assim não for, estará encarcerado; preso na repetição de um clichê pessoal, cujo frescor se esvai em duas ou três

temporadas. Findo o frescor, será um burocrata da pior espécie, vivente dos porões mais escuros da estagnação. O ator híbrido não se encarcera em uma linguagem só.

“Não é difícil fazer as devidas analogias entre o híbrido biológico e o cénico, dadas as tendências hibridizantes na cena a partir de experiências que permitem o trânsito livre entre as várias expressões artísticas.” (MONSALÚ, 2018, p. 135)

O corpo do ator híbrido, complexo, é resultado de inúmeras atribuições e desdobramentos. Ele se multiplica no espaço. É um corpo que passou por um processo intenso de formação de partituras exteriores, de escolas diferentes, de olhares de diferentes artistas. Um corpo que está em constante diálogo com uma herança externa distante, com seus mestres e seus ensaios. Ele rema mar adentro das linguagens: adapta-se a elas e não as adapta ao seu trabalho. O ator híbrido é um sujeito em trânsito, errante. Ele cruza os diferentes recursos armazenados em seu corpo e levantados na sala de ensaio, integrando-os no momento da criação. É dentro desse monástico sentido de servidão que o teatro nos responde (a nós e à plateia) com prazer em forma de poesia. O ator híbrido sabe transitar em tudo, senão não seria ator. Sua devoção está em permitir sempre que o seu corpo não apreenda nada, que ele seja somente instrumento de passagem, que ele se ajuste a toda e qualquer boa linguagem que o provoque e lá fique no fundo do oceano, observando sua paisagem interna, sempre na iminência de emergir agarrado ao colete salva-vidas da partitura. Nas palavras de Luís Otávio Burnier<sup>3</sup>, em seu *A arte do ator: da técnica à representação*:

“o fato de o ator estar vivo diante dos espectadores, executar, sentir, viver e fazer sua arte, introduz questões de difícil captação, referentes a um universo subjetivo, de sentimentos, sensações, emoções, ou seja, um conjunto de elementos que Eugenio Barba chama de *dimensão interior*; ao diferenciá-los de uma outra dimensão física e mecânica do trabalho do ator.” (BURNIER, 2001, p. 18)

É no fluxo de constante imigração entre esse conjunto de elementos, de que nos fala Eugenio Barba<sup>4</sup>, que o ator precisa elaborar um mapa da autoescuta criativa de si numa pesquisa que constituir-se-á no caminho junto ao objeto, atenta aos processos, às indagações, às rupturas, às contradições e aos novos agenciamentos. Vulnerável. Cartografar o seu mergulho no plano da experiência é dar voz à sua dimensão interior, para além da dimensão física e mecânica do seu trabalho. “A experiência é o meio de criar ilusões sucessivas do mundo, mas também de lhe dar uma ordem que nos permita não nos perdermos dentro dele.” (MIGUEL, 2017, p. 167). O ator não como um simulador mas sim um *self-estimulador*, consoante nos fala Patrice Pavis<sup>5</sup>: “(...) o ator contemporâneo não é mais encarregado de

mimar um indivíduo inalienável: não é mais um *simulador*, mas sim um *estimulador*; ele ‘atua’ antes de tudo suas insuficiências, suas ausências, sua multiplicidade.” (PAVIS, 2003, p. 55).

Nas palavras de Deleuze<sup>6</sup> e Guattari<sup>7</sup>, “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações.” (DELEUZE ; GUATTARI, 2011, p. 10). Assim, a produção de subjetividade é construída e constituída em movimento em meio à multiplicidade inaugurando paisagens e territórios diversos.

“Os resultados e as soluções encontradas pelos atores morrem e desaparecem com eles. Porém, os espectadores percebem como sinais objetivos as ações articuladas do ator que, por outro lado, são o resultado de um trabalho subjetivo. *Como* pode fazer o ator para ser a matriz dessas ações e, ao mesmo tempo, estruturá-las em sinais objetivos cuja origem se encontra em sua subjetividade? Esta é a verdadeira essência da expressão do ator e de sua metodologia. É impossível descobrir a fórmula, o material, os instrumentos que poderiam dar uma resposta definitiva a esta pergunta. Durante o processo de aprendizagem - que não pode limitar-se a três ou a quatro anos - existe só uma possibilidade: encontrar os obstáculos que bloqueiam a comunicação e superá-los. O resto é incerteza.” (BARBA, 1991, p. 33)

É nesse mergulho na subjetividade, nesse mapeamento de - num primeiro momento - obstáculos, na geografia de afetos como a vulnerabilidade, a melancolia e a devoção que este estudo interessa-se.

Como nos sugerem Deleuze e Guattari com a pesquisa qualitativa de inspiração cartográfica, o desafio maior desta reflexão pauta-se no pensamento aberto, deixando-se guiar pelos processos que a própria escrita e o estudo prático da produção de um solo performático desencadeiam, obviamente sem perder de vista os objetivos. O que é mais relevante é a experiência do “atravessar” esta pesquisa. Uma postura conquistada no próprio processo de pesquisar e reavaliar caminhos sempre com o pensamento aberto, provocado pelas percepções da pesquisa prática - o que faz este estudo ser uma pesquisa viva, pulsante e em diálogo com os acontecimentos, com os avanços e as paragens nesse processo de escrita da dissertação e da escrita do corpo no espaço.

Este trabalho mergulha na fala do corpo interior; um “fundo confuso e inominável que emerge como uma força que sai das profundezas escuras e desconhecidas”. (MIGUEL, 2017, p. 93). Um corpo que nos induz a encontrar diferentes paisagens secretas de um movimento que começa a nascer a partir da imaginação e do contato com o material *Frankenstein, Fragmentos da Guerra*, do dramaturgo brasileiro Sérgio Roveri<sup>8</sup> (ANEXO, pp. 114-131). Sua

metodologia está centrada na pesquisa qualitativa de inspiração cartográfica alinhada às contribuições e caminhos apontados pelo orientador.

O ator híbrido (performer errante), como conceito de desterritorialização do intérprete ao repetir uma forma previamente organizada, navegando entre as variadas linguagens, com suas transformações, combinações e inversões é o foco deste estudo.

O processo de desterritorialização - que ocorre nos percursos do caminho criativo - possibilita ao performer uma rede de agenciamentos ao desgovernar-se em cena. “O híbrido é desterritorializante em seus efeitos e compõe uma teia de conexões múltiplas e descontínuas” (MONSALÚ, 2018, p. 134). Buscar no inconsciente comum a todo homem a beleza, a decrepitude, a simplicidade e a complexidade, o cómico e o trágico exige do intérprete a necessidade de atualizar-se como sujeito sempre presente no momento da ação, num estado precário, à beira do seu próprio desaparecimento. A desterritorialização sempre inaugura uma presença provisória e em trânsito. Um mapa da autoescuta criativa de si. O corpo como caminho para a auto-observação, autoescuta de si no ato criativo. Um estado de ator. Um rito performático.

O estudo surge da necessidade da exigência de uma disciplina que me tornasse livre dentro do trabalho solitário na sala de ensaio. Urgência de criar um mapa da autoescuta criativa colocando temas como vulnerabilidade, melancolia, devoção e coreografia em primeiro plano. Um mapa sobre o qual o ator orienta-se e movimenta-se ao habitar uma partitura de movimentos no espaço e no tempo.

“Havia um famoso ator de kabuki que morreu há cerca de 50 anos, que dizia: ‘Posso ensinar-lhe o padrão gestual que indica olhar para a lua. Posso ensinar-lhe como fazer o movimento da ponta do dedo que mostra a lua no céu. Mas da ponta do dedo até a lua, a responsabilidade é inteiramente sua.’” (OIDA, 2001, p. 174)

É sobre essa responsabilidade de que nos fala o ator japonês Yoshi Oida<sup>9</sup> que esse mapa da autoescuta criativa debruçar-se-á. Na pesquisa da práxis teatral, não estamos buscando respostas ou fórmulas únicas, mas sim buscando aquelas que insistem em retornar de acordo com cada processo de cada artista cénico. Por conta disso, esta pesquisa interessasse pela coreografia onde o corpo passa a ser simulacro para vozes e narrativas a partir da descoberta de partituras físicas<sup>10</sup>. Essa necessidade de tomar as rédeas da criação artística

dando luz a elementos “abstratos”, da “alma” (vulnerabilidade, melancolia e devoção) que, na maioria das vezes, submergem o ator num território de insegurança e descrença em seu ofício.

Um olhar sobre a precariedade e a construção de uma organicidade própria nessa espiral solitária da criação na sala de ensaio. A construção de um novo fluxo, abandonando-se para (re) construir-se, cria uma nova sintonia com esses elementos da “alma” que, muitas vezes, obstaculizam o processo de criação. A pele, a carne e o osso.

“Zeami nos oferece três conceitos que definem o trabalho do ator. Ele os descreve na forma de elementos como *pele, carne e osso*. A pele é a beleza externa do ator, a carne é a beleza que vem com o treinamento e o osso é a natureza essencial da pessoa, é um tipo de beleza espiritual.” (OIDA, 2001, p. 165)

É preciso inaugurar uma autoescuta criativa de si sempre deixando espaço para os ecos e rastros da pele, da carne e do osso vividos em processos artísticos anteriores: o ator solo - acompanhando a marcha de todos os artistas refugiados de apoios e leis de incentivo às suas produções - é convocado a reinventar-se, a produzir-se.

### **Frankenstein, Fragmentos de Guerra**

Frankenstein<sup>11</sup>, célebre personagem da literatura mundial, criado pela autora britânica Mary Shelley, tem como maior inquietação a busca pela construção de sua identidade. A criatura de olhar opaco, formada por partes de diversas pessoas, de expressão indiferente, a pela cinza-pálida - dura como o mármore - acorda numa zona intermediária entre a vida e a morte; entre o humano e o inumano: é um sobrevivente; “(...) alguém que foi obrigado a despertar em algum ponto indeterminado entre um aborto e uma gestação bem sucedida.” (ROVERI, 2016, p. 114). Uma das histórias mais excêntricas já contadas que lida com os dois maiores mistérios da criação: a vida e a morte.

O texto de Sérgio Roveri, objeto deste estudo teórico-prático, é uma livre adaptação do romance da autora britânica e constitui-se à medida em que coloca o relato do monstro em primeiro plano. Dividida em três partes (A Criação, O Encontro, a Revanche), a obra dá à criatura ares de inocência perdida ao ser criada na Guerra da Síria e seguir com refugiados ao encontro trágico com seu “pai” na Europa: Frankenstein acorda nos subterrâneos de um hospital em Aleppo<sup>12</sup>, em meio a bombardeios, segue com refugiados pelo deserto até alcançar botes infláveis que atravessarão o Mar Morto em direção à Europa. Lá chegando, a

criatura ruma em direção a Viena para encontrar o seu criador, o demiurgo de sua existência. “Aquele que no corpo carrega, no lugar de marcas de vacinas e cicatrizes herdadas de brincadeiras infantis, o mapa do horror desenhado por um pai incapaz de permanecer ao seu lado” (ROVERI, 2016, p. 114), acorda de um estado de coma e a justiça como monopólio da vingança aparece como tema crucial em sua saída melancólica em busca da coreografia que definirá sua identidade. Ao agir, tenta domar-se e tornar o insuportável, suportável. Sua busca é a noção de pertencimento: espelho da nossa busca, como homens e artistas. Homem, ator, personagem. Eu, o teatro e Frankenstein. Seu gesto transgressor é o que o torna revolucionário, dono de seu processo identitário.

“O ator, durante o treinamento, ao se deixar tomar pela tensão desse novo corpo e por todos os fluxos de intensidade, que vão sendo produzidos durante o percurso que transforma a sua consciência sensível, passa pela exigência da criação de uma nova criatura e deságua inevitavelmente num ser híbrido.” (MONSALÚ, 2018, p. 94)

Uma figura sedimentada em nosso imaginário desde seu aparecimento: disforme e melancólico, Frankenstein acaba respondendo à sua pergunta (a da busca da identidade) ao observar a Natureza, associando-se a ela. Seu poder de escuta foi desenvolvido. Atravessar o deserto, esconder-se na montanha, deitar-se no Mar Morto, perder-se na apolínea e harmoniosa Viena, acordar em uma Aleppo destruída - toda essa experiência adquirida pelo monstro (que era um amontoado de pedaços cada qual com sua própria experiência sensório-motora anterior) possibilitou uma rede de agenciamentos para, assim, chegar ao movimento.

“Cada parte do seu futuro corpo terá morrido em algum momento específico, e todas elas terão morrido em vão: seus braços virão de alguém que um dia envolveu um outro alguém, mas ele não saberá quem foi; suas pernas terão percorrido caminhos que agora lhe parecerão estranhos; seus ouvidos, com um pouco de sorte, terão em algum momento recebido juras de amor; e quem sabe seus lábios não terão sido surpreendidos pela morte no exato momento de um beijo.” (ROVERI, 2016, p. 119).

O seu corpo move-se porque ele agora já é capaz de imaginar - num fluxo constante entre o seu interior e o exterior que o circunda -, olhar para o céu estrelado e desenhar o rosto do irmão com as estrelas. Tal atitude revela uma integração total com o cosmos, onde a criatura reconhece em si (microcosmo) todas as leis que regem o universo (macrocosmo), isto é, “a percepção exterior e a percepção do corpo e do seu interior caminham em conjunto” (MIGUEL, 2017, p. 149). Há um movimento constante de abertura e fechamento. O tempo jo-ha-kyu<sup>13</sup> de todas as coisas. Frankenstein passa a coreografar, ainda que mentalmente, através da observação das estrelas no vasto céu estrelado e negro do Mar Morto,

“mar de águas domadas e sem apetite para vidas humanas”. (ROVERI, 2016, p. 130). Um corpo baldio que está constantemente construindo formas. Deixando-se levar pela imagem, seguida de um gesto que passa a avançar no tempo e ganhando movimento para chegar à ação, exilado no mar de sal. É a partir desse movimento de deixar-se levar pelas imagens que “a ação exterior alcança seu significado e intensidade interiores através de um sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos” (BONFITTO, 2003, p. 26), o que leva a criatura a agir e partir para a vingança. Ele agora sente que “cada uma das estrelas desce enfileiradas do céu para sussurrar no meu ouvido: vingança... vingança... vingança.” (ROVERI, 2016, p. 131).

E esse corpo cadavérico, baldio de sensações, é o corpo pelo qual esta pesquisa interessa-se. A jornada do monstro - de Aleppo a Viena - é metáfora para a jornada do ator, imigrante que vem do teatro de grupo e chega ao desafio da criação solo. Sempre a caminhar em grupos, esse ator descobre que caminhava sozinho entre tantos outros atores solitários. O ator está terrivelmente sozinho; é um “ser múltiplo, em permanente divisão e multiplicação, onde se acumulam e se somam contradições” (MIGUEL, 2017, p. 50). A necessidade de reconhecer os seus próprios disparadores criativos é que convoca uma certa urgência para preparar um mapa criativo, cujo recorte interessa-se pela vulnerabilidade, pela melancolia e pela devoção na elaboração de um ato performativo, uma vez que “se a consciência de si mesmo for interiormente clara e firme, então a intenção que procuramos expressar torna-se exteriormente visível.” (OIDA, 1999, p. 28). O ator como sujeito autônomo dentro de um sistema próprio de treinamento.

“O treinamento é a semente escondida da qual, depois, brota a planta com o frutos visíveis, isto é, o espetáculo. O treinamento permite atingir determinadas capacidades, determinados objetivos de condicionamento físico, mas, sobretudo, é o momento da liberdade que permite se jogar à descoberta sem pensar nos julgamentos.” (BARBA, 1991, p.73)

Só o ator vive a sua experiência de treinamento. Um treinamento como processo de desentulhamento para um corpo em prontidão, um corpo híbrido. Só ele experimenta o que ele experimenta ao preservar as singularidades do seu corpo.

O estudo desse corpo de rigidez cadavérica, desordenado e desproporcional, transplantado, dissecado, estendido, fragmentado, desengonçado produz um esquema corporal diverso do orgânico<sup>14</sup>, onde cada pedaço possui uma autonomia em relação ao todo: cabeça, tronco, membros; cada qual com seu fluxo produzem uma nova organicidade;

“uma não-organicidade orgânica, cuja tônica é dançar um novo modo de existir, criar ‘uma corrente quase biológica de impulsos’, e permitir que ele dirija a ação do corpo. Busca-se, neste caso, uma ‘reação primária e primitiva’, não filtrada pela razão. (...) não se trata de uma organicidade que pode ser reconstruída mas de algo que deve ser reencontrado. Portanto, neste caso, trabalha-se com passividade da mente, a busca de um espaço que permita esse reencontro com uma organicidade primária. É o *corpo-memória* reencontrando a si mesmo, a sua integralidade orgânica” (BURNIER, 2001, p. 54),

mesmo que esse corpo-memória seja constituído por diferentes partes, cada qual com sua própria memória muscular de outras danças. A crise de Frankenstein está em tentar dançar essas associações de pedaços dissociados, de outras ações vividas por outros corpos. Está em descobrir a curva a partir de um corpo criado pelo homem da reta. A energia restante do coma de cada um dos membros que o fez acordar com as explosões dos bombardeios.

Essa desconstrução corporal para o surgimento de um “novo” corpo com outras lógicas interna e externa apresenta-nos um novo entendimento de corpo: um corpo-cadáver como corpo melancólico de uma “criatura terrivelmente híbrida” (ROVERI, 2016, p. 119).

A minha experiência a partir da observação em necrotério e manipulação de corpos-cadáveres - quando cursei dois semestres da disciplina eletiva de Anatomia Humana, durante o ano de 2006, no curso de Artes Cénicas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) - vem despertando, durante minha trajetória artística e profissional, um certo interesse sobre esse corpo que não fala mais, mas que articula um discurso próprio amontoado a outros corpos. A sombra que me acompanha durante esse processo de formação/constituição artística. Um corpo de veias salientes, dedos desproporcionais, inchado pelo perfume do formol que, com Frankenstein, ganha vida e precisa esquematizar uma outra coreografia pra sobreviver, um novo espaço.

“Este espaço deixa agora correr os afetos liberados; e qualquer outra matéria que atraia a si - pensamento, emoção, madeira, mineral, ser sobrenatural, antepassado - tende a fluir nele à maneira como a energia flui no corpo do bailarino. Podemos assim falar de um corpo de emoções ou de um corpo de intensidades.” (GIL, 2001, p. 76)

A busca de Frankenstein passa a ser uma busca corporal, desejada por ele mesmo com seu próprio corpo desconjuntado, com o entendimento de “quem eu sou”, já que “o corpo necessita do movimento que vai de extremo a extremo - do máximo fechamento à máxima abertura. É esse o seu sentido, o que o caracteriza e a maneira como interroga e intensifica o mundo a cada instante” (MIGUEL, 2017, p. 45).

“Naquela noite, eu tive a certeza de que, por ser criado a partir de tantos pedaços, eu não podia ser dono de pedaço algum. Por ser feito a partir de sobras de tantas pessoas, eu jamais poderia ser pessoa alguma.” (ROVERI, 2016, p. 118)

Assim, nesse fluxo interno-externo, a criatura sente-se segura para partir para A Revanche.

Essa experiência concreta com a manipulação de cadáveres associada a reportagens jornalísticas acerca da saga de refugiados sírios em direção à Europa, bem como os desenhos do anatomista Vesalius<sup>15</sup> (ANEXO, pp. 107-113), são materiais fundamentais para que o processo de investigação desse corpo organize-se numa nova lógica de sensações no encontro com o texto.

“Essa ‘lógica da sensação’ (Deleuze), esse movimento que move o texto e comove o espectador, esse deslocamento dos afetos e das intenções, só são tangíveis e sensíveis se nos abstermos de ressublimá-los em um traço escrito inequívoco, reduzido a um significado ou a uma cifra secreta.” (PAVIS, 2003, p.15)

Esse outro corpo *frankensteinizado* passa a organizar-se a partir da história dada pelo autor. Codificar esse Universo a partir do corpo do intérprete é o que vai permitir que essa cifra secreta seja traçada no espaço: a coreografia, na dança; a partitura física, no teatro.

A partitura é um modo de existir. A crise de Frankenstein está em tentar dançar associações de pedaços dissociados. Ele é resultado de um movimento ininterrupto de dissociação-associação e é tarefa fundamental do *laboratório de experimentação* codificar um esquema corporal a partir das possibilidades do próprio corpo do intérprete para entender corporalmente esse movimento ininterrupto.

## **Laboratório de Experimentação**

*Trabalho solo do ator - Corpo e Palavra*

“*Yuu raku shu do fu ken*”

“*Divirta-se livremente, estude o caminho, e assim verá o vento*”

(Zeami)

É na subterrânea, enfumaçada e geométrica lavanderia num antigo monastério desativado, na Villa Salatiga, na rua Sterreschansweg, na cidade de Nijmegen, situada nos

Países Baixos, que a pesquisa prática iniciou-se. Durante o período de um mês, com a frequência de cinco vezes por semana e oito horas por dia, estabeleceu-se o rigor de um treinamento técnico que visava preparar o corpo para assumir essa metáfora cadavérica e partir rumo à criação de uma partitura coreográfica no estudo da personagem Frankenstein. A atmosfera desse lugar de criação - que se confunde com sua própria história - oferece material para o campo de experimentação ser ainda mais rico de estímulos: um espaço frio, repleto de azulejos e antigas máquinas de lavar roupas e um grande balcão central, apresentou-se como sítio ideal para um plano de criação mais recortado aliado à segurança e à necessária solitude<sup>16</sup> que a sala de ensaio e o laboratório proporcionam.

Esse trabalho investigativo de caráter prático foi dividido em 3 etapas, analogamente à divisão das três partes do texto de Sérgio Roveri. São elas:

### A Criação

Essa primeira etapa tratou-se de um trabalho pré-expressivo, com uma dinâmica rigorosa em que foram utilizados exercícios técnicos apreendidos durante minha trajetória profissional e artística, a fim de se construir um corpo com presença dilatada, alerta e disponível para a criação que se seguirá na próxima etapa: um período de preparação do corpo; de instrumentalização para a etapa de composição e criação que respondesse às minhas necessidades para estar presente, em relação, em colaboração, poroso: 50% dentro, 50% fora. Exercícios técnicos de escuta, auto-observação, alongamento de grupos musculares, azeitamento de articulações, fortalecimento de apoios serviram de base para essa preparação. Tanto as técnicas codificadas do Oriente como as do Ocidente, por meio de um treinamento intenso - com disciplina e elementos objetivos - buscaram apropriar-se do corpo de forma extraquotidiana<sup>17</sup> e estilizada, numa outra camada de presença; o *corpo-em-vida* de que nos fala Eugenio Barba. A *Commedia dell'Arte*<sup>18</sup>, o ballet clássico<sup>19</sup>, o teatro Nô<sup>20</sup>, o kyogen<sup>21</sup>, o butoh<sup>22</sup> são exemplos dessas técnicas codificadas, e princípios básicos que as constituem serviram de eixo para o treinamento corporal dessa pesquisa. São eles: dilatação corpórea, o equilíbrio, a oposição, a base, os olhos e o olhar, a equivalência, a variação de fisicidade (segmentação, variação e omissão), a precisão, os impulsos, todos presentes em *A Arte Secreta do Ator*, do supracitado diretor e autor italiano. O treinamento energético<sup>23</sup> surge como disparador para construir um corpo dilatado, ampliado, poroso. Exercícios que trabalham gravidade-peso, saltos-quedas, andar-correr, enraizamento de pés, gestos

comportamentais e expressivos, exercícios de composição dos Viewpoints<sup>24</sup>, exercícios de contato-improvisação<sup>25</sup>, os sete estados de energia de Jacques Lecoq<sup>26</sup>, exercícios de Rudolf Laban<sup>27</sup>, impulsos, olhos, pés, mãos, braços, pernas, bacia, rosto, centro (hara)<sup>28</sup>, tronco, exercícios de equilíbrio, dança dos Ventos<sup>29</sup>, coluna vertebral, exploração de alavancas, diferenciação de bidimensional e tridimensional, pulsações, transições entre movimentos. Uma rotina diária para o corpo metabolizar esse quotidiano sistemático e construir um vocabulário estilizado para ser liberto depois para a criação. Fragmentar o corpo e ser-se plenamente cada parte presentificando sensações por palavras. “Um dos meios consiste em emitir um som para acompanhar o gesto. A emissão de um som, no momento em que se realiza uma ação com força, aumenta a intensidade e o poder do movimento.” (OIDA, 1999, p. 182). Quando algo muda na mente, muda-se o movimento que está sendo realizado (cada mudança de pensamento reflete em mudança de movimento no espaço).

Uma etapa constituída também por um procedimento rigoroso de formação de esculturas a partir dos desenhos anatômicos de Vesalius e de imagens jornalísticas da Guerra da Síria, cujo foco era mimetizar os destroços, fazer o corpo acompanhar aquela arquitetura destruída e construir imagens no espaço, tridimensionais.

Tais exercícios entrecruzaram-se numa disciplina rigorosa e técnica até os mergulhos mais profundos do subconsciente num processo intensivo de autoescuta, com o objetivo de convertê-los em signos, gestos, posteriormente. Pulsações, transições, alongamento de fâscias musculares, ângulos da coluna vertebral acompanhando a arquitetura espacial... Uma etapa de treinamento à exaustão para sair da pele e chegar até os ossos. Insistência, treinamento pessoal, mergulho, disciplina, repetição são as palavras que melhor identificam essa intensa etapa inicial.

### O Encontro

Nessa etapa, o corpo organizado consoante uma técnica previamente sistematizada e povoado de imagens-disparadoras (desenhos anatômicos de Vesalius, relatos de autópsia na aula de Anatomia Humana e escombros de Aleppo destruída) encontra o texto do dramaturgo Sérgio Roveri e a experiência da palavra oferece ao “corpo treinado” um laboratório de criação a partir das imagens dadas pelo autor. Combinações improváveis e espontâneas

passam a surgir do encontro entre as imagens da Guerra e do corpo cadavérico com a palavra de *Frankenstein, Fragmentos de Guerra*.

“O corpo perturba o espaço animando-o e enchendo-o de encontros - que podem ir da carícia ao choque frontal, da adaptação ao confronto. E o corpo possui uma característica distinta do objeto ao colocar-se dentro do movimento que habita o espaço. O corpo é o próprio espaço ordenando o movimento. Os objetos quando se movem movem-se entre si no espaço. O corpo move o espaço e os objetos, modificando-os, possuindo-os, habitando-os ou mesmo assombrando-os. O corpo espelha o espaço em si e faz uma permanente redefinição do mesmo ao tomar consciência dele e de si num movimento duplo e instantâneo.” (MIGUEL, 2017, p. 201)

Nesse estágio, optou-se por elencar os verbos presentes em todo o texto dramático para que séries de partituras coreográficas fossem criadas. Conjuntos de três verbos foram agrupados para criarem-se pequenas células coreográficas, matrizes<sup>30</sup>. Também verbos ligados à linguagem médica foram associados ao estudo, bem como a provocação imagética dada pela *Oração ao Cadáver Desconhecido* (ANEXO, p. 106), a fim de que esse corpo-cadáver ganhasse profundidade em seu estudo. A intenção era criar uma não-hierarquia entre palavras, gestos e imagens a partir desse encontro entre o material coreográfico levantado - a partir das matrizes - e o uso da palavra. A palavra surge como uma nova etapa do trabalho para compor-se junto à partitura. Abaixo, pode-se acompanhar a organização das matrizes ligadas ao texto de Sérgio Roveri, bem como as matrizes ligadas aos relatos de autópsia da literatura médica:

Verbos presentes em *Frankenstein, Fragmentos de Guerra*:

<b>M1</b> - Ficar pronto/não nascer/ser criado	<b>M6</b> - aproximar-se/ ajudar/cheirar	<b>M11</b> - terminar/sair/estar cansado	<b>M16</b> - jantar/trancar/ não desistir
<b>M2</b> - manejar/florescer/ fazer brotar	<b>M7</b> - resgatar/ecoar/ perder	<b>M12</b> - Recolher pedras/ caminhar/andar lado a lado	<b>M17</b> - separar/ escrever/ recompensar
<b>M3</b> - Dar um passo/ recuar/fechar os olhos	<b>M8</b> - observar/ reconhecer/renascer	<b>M13</b> - contornar/ dilacerar/despedaçar	<b>M18</b> - assombrar/ bombardear/ abominar
<b>M4</b> - Ser calado/ter morrido/estar seguro	<b>M9</b> - Ser calado/não hesitar/abrir caminho	<b>M14</b> - enxergar/cruzar fronteira/desfrutar	<b>M19</b> - abandonar/ sussurrar/esconder-se
<b>M5</b> - combater/ recusar/oferecer	<b>M10</b> - Ser alvejado/ venerar/dedicar	<b>M15</b> - apontar/perguntar/ arranhar	<b>M20</b> - desenhar/ apagar/dormir

Sendo assim, foram estabelecidas vinte matrizes de movimentos, cada qual com três verbos:

M1, M2, M3, M4... e assim por diante.

Verbos ligados à literatura médica / *Autópsia* / *Necrópsia*:

<b>A1</b> - Dissecar	<b>A6</b> - Perfurar	<b>A11</b> - Pesar	<b>A16</b> - Rebater
<b>A2</b> - Fragmentar	<b>A7</b> - Abrir	<b>A12</b> - Afastar	<b>A17</b> - Retirar
<b>A3</b> - Cortar	<b>A8</b> - Examinar	<b>A13</b> - Parafusar	<b>A18</b> - Martelar
<b>A4</b> - Seccionar	<b>A9</b> - Costurar	<b>A14</b> - Determinar	<b>A19</b> - Entubar
<b>A5</b> - Serrar	<b>A10</b> - Drenar	<b>A15</b> - Pulsionar	<b>A20</b> - Furar

Aqui, cada verbo relacionado à literatura médica corresponde a uma qualidade de execução das matrizes criadas a partir de *Frankenstein*, *Fragments de Guerra*, determinando a fluência, a forma de execução das mesmas. Sendo assim: **M1** seria executada pela qualidade **A1**, ou seja: *ficar pronto* / *não nascer* / *ser criado* seriam executados com a qualidade **dissecar**, com seu tempo, especificidade e qualidade de movimento. **M2** seria executada pela qualidade **A2**: *manejar* / *florescer* / *fazer brotar* seriam executados com a qualidade **fragmentar**. E assim, por diante.

Uma outra matriz (**B**) foi criada a partir da pergunta: Se Frankenstein fosse um animal, qual animal ele seria? O animal escolhido foi o CROCODILO. O trabalho de construção dessa matriz consistiu em começar pela mimesis do bicho para construir a energia que a forma convocava para, depois, trabalhar a partir dessa energia e abandonar essa forma. Uma matriz gestual básica que era, cada vez mais, ampliada e sofisticada pela repetição à exaustão. A forma serviu apenas para se chegar àquela energia, àquela vibração do animal, àquele estado de alerta e prontidão típico do bicho e que passaria a ser a vibração do Frankenstein.

“O corpo do ator, ao ser desobstruído, estimulado, trabalhado e iniciado no processo por meio da corporeidade animal torna-se híbrido. Ele é dilatado a tal ponto que não é mais possível precisar onde começam e onde terminam as fronteiras entre o humano e o animal na corporeidade que nasce de seu processo.” (MONSALÚ, 2018, p. 134)

Posição e ângulo dos braços no chão, pálpebras evidentes no fechar e abrir dos olhos, animal réptil de sangue frio, língua, dinâmicas e direções da cabeça, da boca, o olhar assume

ângulos específicos. Então, a matriz **(B)** é constituída pelas seguintes imagens: despertar; olhar para o céu; irritar-se; situação de risco; felicidade no processo de digestão da presa. Um animal que havia sido abatido e que, heroicamente, tenta manter-se em pé, como o corpo do butoh do pós-guerra, a dança do cadáver heróico. Nomear cada movimento. Se os olhos agitam-se, como transferir isso para uma parte visível do corpo, transformando em gesto? Essas foram provocações que auxiliavam a deixar o bicho emergir, revelar-se, já que “cada animal sugere uma determinada qualidade corporal e, com ela, uma determinada energia”. (MONSALÚ, 2018, p. 86).

Essa combinação entre o conjunto de matrizes cria um vocabulário vivo para o jogo de composição coreográfica que virá a seguir: ritmos, espacialidades, dinâmicas, durações de cada matriz em encontro com a palavra, a voz criando um só corpo. Um encontro com o instintivo, o intuitivo, ligado às sensações para, no posterior processo de humanização, estabelecer uma nova corporeidade - diferente da quotidiana - capaz de trabalhar com as palavras e, assim, constituir a personagem.

“A voz como processo fisiológico envolve todo o organismo e o projeta no espaço. A voz é o prolongamento do corpo e nos dá a possibilidade de intervir concretamente também à distância. Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa dessa ação. O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavra e som. A voz é corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade.” (BARBA, 1991, p. 56)

Durante essa etapa, um obsessivo e atento processo de escrita fez-se presente para a organização do material prático, tal como o diário do Doutor Victor Frankenstein que fizera o monstro acreditar em seu amor por ele.

### A Revanche

*“E é aqui que começam as cascatas.”*

(ARTAUD, 1999, p. 170)

É nessa última etapa, a partir do desenvolvimento de A Criação e de O Encontro, que o estudo bibliográfico aparece a fim de que análises, conexões e cruzamentos com a prática laboratorial culminassem na elaboração da presente dissertação.

O ator híbrido é esse ator da revanche, “dotado de uma plasticidade que o permite ‘desconstruir’ aquilo que está em sua memória corporal para então se ‘impregnar’ de uma nova técnica em sua estrutura corpórea” (MONSALÚ, 2018, p. 134). Ele navega pela coreografia assumindo a vulnerabilidade da sua presença, num eterno retorno melancólico à sua partitura física de ações.

A partir desse ato criativo, as reflexões deste estudo dão luz a conceitos fortemente presentes durante minha trajetória artística e que - creio eu - são fundamentais para a criação e o ato performativo. São eles: a vulnerabilidade, a melancolia, a devoção e a coreografia (unidades estruturantes para o traçado de um mapa criativo e solitário da sala de ensaio, do laboratório de experimentação). Na tentativa de atingir uma não-fragmentação do trabalho criativo, ao formular esse texto, as palavras acabam por fragmentá-lo sob o meu prisma. O que é impossível de dizer reside no silêncio dos sentidos.

---

#### NOTAS:

1 - Essa dissertação de mestrado foi escrita obedecendo à formatação de trabalho científico segundo normas da ABNT. Vale pontuar, também, que palavras com duplicação de ortografia na Língua Portuguesa, optou-se pela regra brasileira;

2 - ator híbrido: “Expressões como híbrido, hibridismo, hibridação, hibridização são encontradas frequentemente na área das artes. Porém, são palavras que provêm de outros campos do conhecimento e que, segundo a pesquisadora e professora da PUC-SP Lúcia Santaella, podem ser aplicadas, por exemplo, às formações sociais, às misturas culturais, à convergência das mídias, à combinação eclética de linguagens e signos e até mesmo à construção da mente humana. (2008, p. 20)” (MONSALÚ, 2018, p. 15); “No sentido dicionarizado, ‘hibridismo’ ou ‘hibridez’ designa uma palavra que é formada com elementos tomados de línguas diversas. ‘Hibridação’ refere-se à produção de plantas ou animais híbridos. ‘Hibridização’, proveniente do campo da Física e da Química, significa a combinação linear de dois orbitais atômicos correspondentes a diferentes elétrons de um átomo para a formação de um novo orbital. O adjetivo ‘híbrido’, por sua vez, significa miscigenação, aquilo que é originário de duas espécies diferentes.” (SANTAELLA, 2008, p. 20). Encontramos, assim, na definição de Santaella, quando se refere ao “híbrido”, uma possibilidade de quebra dos padrões corporais por meio da miscigenação de várias “espécies” de provocações artísticas, vários olhares sobre o trabalho do ator. O conceito de híbrido, neste trabalho, interessa-se pelo corpo híbrido do ator que é resultado de uma série de diversas provocações em busca de uma singularidade artística. Um corpo híbrido que vai do treinamento à organicidade do vocabulário gestual conquistado durante toda a trajetória artística, estudantil e profissional do ator. Por isso, ator híbrido: um sujeito que cruza todas as informações e estímulos sedimentados em seu escopo criativo; uma mistura de escolas, olhares e provocações num corpo que navega em diferentes linguagens artísticas que se invadem, utilizando-se de diferentes meios e suportes em seus processos criativos. O ator híbrido não como o homem-máquina ou a máquina humanizada, beirando o transumano; mas um agente criador com uma corporeidade misturada;

3 - Luís Otávio Burnier (1956-1995) foi um ator, mímico, tradutor, pesquisador e diretor de teatro brasileiro. Além da carreira artística, Luís Otávio Burnier também se dedicou à pesquisa acadêmica. Formou-se em Estudos Teatrais na Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III (Institut d’Études Théâtrales), onde concluiu licenciatura e bacharelado e realizou seu mestrado; doutorou-se em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Foi docente, chefe de departamento e coordenador de graduação do Departamento de Artes Cênicas e, ainda, pesquisador e coordenador geral do Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, na Universidade Estadual de Campinas. Fez parte do conselho científico da International School of Theatre Anthropology (ISTA), como membro adjunto e traduziu para o português Além das ilhas

flutuantes, de Eugenio Barba (HUCITEC, UNICAMP), e A arte secreta do ator - Dicionário de antropologia teatral, de Nicola Savarese e Eugenio Barba (HUCITEC, USP, UNICAMP);

4 - Eugenio Barba, nascido em 1936, foi discípulo de Jerzy Grotowski, é diretor do Odin Teatret e fundador da ISTA (International School of Theatre Anthropology). “Eugenio Barba talvez seja o diretor teatral que mais tenha se aprofundado e estudado as mais variadas tradições teatrais europeias e asiáticas, a partir da ótica do trabalho do ator. Seus estudos foram transculturais e interdisciplinares e deram origem ao que ele chamou de *antropologia teatral*. A antropologia teatral pode ser entendida como ciência do *‘corpo dilatado’*. Ela estuda o comportamento do ser humano em uma situação de representação organizada. Não se ocupa da expressão artística, mas daquilo que a precede e a torna possível, o que Barba chama de *pré-expressividade*. Está concentrada sobre os elementos que tornam a *presença* do ator e do bailarino eficaz, permitindo-lhes chamar e guiar a atenção do espectador.” (BURNIER, 2001, p. 111);

5 - Patrice Pavis, nascido em 1947, é um dos grandes acadêmicos da França reconhecido internacionalmente em seus estudos sobre teoria do teatro. Embora tenha escrito, à exaustão, sobre performance, seus estudos mais conhecidos são sobre semiologia e práticas interculturais no teatro;

6 - Gilles Deleuze (1925-1995) foi um dos filósofos franceses mais importantes da segunda metade do século XX. Seus primeiros trabalhos eram principalmente monografias sobre Hume, Nietzsche, Kant e Bergson. Para o filósofo do *corpo-sem-órgãos* (figura estética de Antonin Artaud, retomada como conceito filosófico por Deleuze em parceria com Félix Guattari), o ofício do filósofo é inventar conceitos. Deleuze trabalhou com a exploração de diversos temas filosóficos centrados na produção de conceitos como diferença, sentido, evento, rizoma, etc. Uma das grandes contribuições de Deleuze foi ter se utilizado do cinema para expor sua forma de pensamento, através dos conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo ([www.oxfordbibliographies.com](http://www.oxfordbibliographies.com));

7 - Félix Guattari (1930-1992) foi um psicoterapeuta, filósofo, semiólogo e ativista francês. Ele fundou a esquizoanálise e a ecosofia, e é mais conhecido por suas colaborações intelectuais com Gilles Deleuze, principalmente *Anti-Édipo* (1972) e *Mil Platôs* (1980);

8 - Sérgio Roveri é um jornalista e dramaturgo brasileiro. Como jornalista trabalhou no Jornal da Tarde e há cerca de dez anos vem escrevendo peças de teatro. É autor das seguintes peças de teatro: *Vozes Urbanas*; *Horário de Visita*; *O Encontro das Águas*; *A Vida que Pedí, Adeus*; *O Funil do Brasil*; *O Eclipse*; *Abre as Asas sobre Nós*; *Medeia*: um verbo (escrita para o Galpão do Folias, grupo do qual fiz parte nessa encenação) e *Frankenstein*, *Fragmentos de Guerra* (objeto de análise do presente estudo);

9 - Yoshi Oida, nascido em 1933, é um ator, diretor e escritor japonês. Colaborou com Yukio Mishima. Convidado para a França por Jean-Louis Barrault em 1968, ele lá trabalhou com Peter Brook. Em 1970, ingressou no Centro Internacional de Pesquisa em Teatro (CIRT) (fundado por Peter Brook); depois participou de seus espetáculos mais famosos no teatro Bouffes du Nord: *Les Iks*, *La Conférence des oiseaux*, *Le Mahabharata*, *La Tempête*, *The Man Who*. No teatro, escreveu três obras teóricas, traduzidas para várias línguas: *O Ator Errante*, *O Ator Invisível* e *O Ator Astuto*;

10 - partitura física: sequência gestual organizada num sistema com início, meio e fim; célula coreográfica; roteiro de movimentos;

11 - *Frankenstein* ou o *Prometeu Moderno* é um romance de terror gótico com inspirações do movimento romântico, escrito por Mary Wollstonecraft Godwin, mundialmente conhecida como Mary Shelley (1797-1851), escritora britânica que nasceu em Londres. O romance relata a história do Doutor Víctor Frankenstein, um estudante de Ciências Naturais que constrói um monstro em seu laboratório através do processo de galvanismo. Mary Shelley escreveu a história quando tinha apenas 19 anos, entre 1816 e 1817;

12 - Com uma população oficial de 4,6 milhões em 2010, Aleppo era a maior cidade síria antes da Guerra Civil Síria; no entanto, agora é a segunda maior cidade da Síria, depois da capital Damasco. Aleppo é uma das mais antigas cidades continuamente habitadas do mundo; pode ter sido habitado desde o 6º milênio a.C. Uma história tão longa é atribuída à sua localização estratégica como um centro comercial entre o Mar Mediterrâneo e a Mesopotâmia. Durante séculos, Aleppo foi a maior cidade da região síria e a terceira maior do Império Otomano, depois de Constantinopla e Cairo. O significado da cidade na História tem sido sua localização em um extremo da Rota da Seda, que passou pela Ásia Central e pela Mesopotâmia. Quando o Canal de Suez foi inaugurado em 1869, muito comércio foi desviado para o mar e Aleppo começou seu lento declínio. Na queda do Império Otomano após a Primeira Guerra Mundial, Aleppo perdeu seu interior do norte para a Turquia moderna, bem como a importante estrada de ferro de Bagdá que o conecta a Mosul. O isolamento da Síria nas últimas décadas exacerbou ainda mais a situação. Esse declínio pode ter ajudado a preservar a cidade velha de Aleppo, sua arquitetura medieval e patrimônio tradicional. Ele ganhou o título de "Capital Islâmica da Cultura 2006" e teve uma onda de restaurações bem-sucedidas de seus marcos históricos. A Batalha de Aleppo (2012–2016) ocorreu na cidade durante a Guerra Civil Síria, e muitas partes da cidade sofreram destruição maciça. As partes afetadas da cidade estão atualmente em reconstrução. Embora os números exatos do número de mortos civis na Síria entre 2012 e 2016 não sejam claros, porque o Escritório do Alto Comissariado para os Direitos Humanos

(Direitos Humanos da ONU) foi restrito em seu monitoramento, as Nações Unidas (ONU) estimaram que milhares de pessoas foram mortas (wikipedia);

13 - jo-ha-kyu: “Essa estrutura rítmica, que implica três andamentos (lento, médio e rápido), repete-se constantemente na vida cotidiana. (...) Despertar da primavera, fertilidade do verão, colheita do outono, repouso no inverno. Encontramos esse ritmo também no amor. Na China e no Japão, essa estrutura é chamada de *jo* (lento-abertura), *ha* (médio-desenvolvimento) e *kyu* (rápido-final).” (OIDA, 1999, p. 80) ; “Quando num grupo as pessoas batem palmas juntas, cada pessoa reproduz espontaneamente o ritmo *jo-ha-kyu*.” (OIDA, 1999, p. 81) ; “Todo fenômeno do universo se desenvolve através de uma certa progressão. Mesmo o canto de um pássaro ou o zunido de um inseto seguem essa progressão. Isto se chama jo-ha-kyu.” (Motokiyo Zeami 1363-1443) - responsável pela criação do teatro Nô ; “Embora o teatro japonês seja fortemente estilizado em termos de interpretação, muitas das convenções estão, na verdade, baseadas numa observação apurada de padrões naturais. Zeami notou um desses padrões, uma estrutura rítmica chamada jo-ha-kyu (A palavra *jo* significa literalmente ‘começo’ ou ‘abertura’, *ha* significa ‘intervalo’ ou ‘desenvolvimento’, e *kyu* guarda o sentido de ‘rápido’ ou ‘clímax’). Nessa estrutura, começa-se lentamente, daí gradual e suavemente acelera-se em direção ao pico. Depois do pico, ocorre geralmente uma pausa para depois reiniciar-se o ciclo de aceleração; um outro jo-ha-kyu. Este é um ritmo orgânico que pode ser facilmente observado nas mudanças do corpo ou no ato sexual, em busca do orgasmo. Quase todo o ritmo das atividades físicas tenderá a seguir esse padrão se deixadas à sua sorte. Existe um outro fator. Uma vez que o padrão jo-ha-kyu também está presente no corpo do espectador, o público experimenta uma orgânica sensação de exatidão quando os atores empregam este ritmo. Os corpos dos atores e dos espectadores entram em conexão, surgindo o sentimento de que se está compartilhando da mesma jornada.” (nota de Lorna Marshall. IN: O ator Invisível - OIDA, 2001, p. 61-2);

14 - orgânico/organicidade: “Já a palavra organicidade vem de *órgão*, relaciona-se com o que é *orgânico* (de *organicus*), que diz respeito aos órgãos e aos seres organizados. A organicidade é algo que pede um nível de organização interna extremamente complexo, tanto quanto, por exemplo, é a organização interna do nosso corpo, na relação interórgãos, ou na das células e intercélulas. O grau de complexidade desta organização é de tal ordem que o homem não logrou ainda compreendê-lo. Ou seja, para se obter uma organicidade em uma ação física, ou em uma sequência de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequência das ações.” (BURNIER, 2001, p. 53);

15 - Andreas Vesalius (1514-1564) foi um anatomista flamengo do século XVI, médico e autor de um dos livros mais influentes sobre anatomia humana, *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem - Tecido do Corpo Humano*. Vesalius é frequentemente referido como o fundador da anatomia humana moderna. Ele nasceu em Bruxelas, que fazia parte da Holanda, em Habsburgo. Foi professor da Universidade de Pádua e mais tarde tornou-se médico imperial na corte do imperador Carlos V. Andreas Vesalius é a forma latinizada do holandês Andries van Wesel. Era uma prática comum entre os estudiosos europeus, na época, latinizar seus nomes. Descrição de uma das imagens de Vesalius por Klauss Vianna: “Vesalius desenhou um esqueleto que poderia ser um Hamlet: em pé, ao lado de uma mesa de biblioteca, apoiado em uma das pernas, cotovelo esquerda na mesa, um pouco inclinado para a frente, a mão no rosto. A pedra, os arbustos e as folhas nos pés sugerem o desabrochar da ciência da natureza, a pose do estudante olhando em direção ao universo invisível da filosofia. O esqueleto vive, existe: dentro um pouco irá se virar, andar, mover o corpo e a cabeça. É impossível deixar de sentir que esse esqueleto é uma pessoa. O bater do coração e o jorrar do sangue significam vida. Mas por trás desse fluxo de sangue o que sustenta a vitalidade é o osso. O osso fabrica sangue, antecede ao sangue. A renovação e a respiração de células continua no tutano dos ossos: os ossos vivem.” (VIANNA, 1990, p. 93);

16 - solitude: estado de isolamento; reclusão não necessariamente em estado de solidão; solitude pode ser entendida como a alegria de estar sozinho, ao passo que a solidão é a dor de estar sozinho;

17 - extraquotidiana: termo utilizado por Eugenio Barba para designar uma técnica corpórea específica de estar em cena;

18 - Commedia dell'Arte foi forma de teatro profissional, originário da Itália, popular na Europa entre os séculos XVI e XVIII. Também conhecida como *commedia alla maschera*, *commedia improvviso* e *commedia dell'arte all'improvviso* é uma forma de teatro caracterizada por "tipos" mascarados que começou na Itália no século XVI e foi responsável pelo advento de atrizes (Isabella Andreini) e performances improvisadas baseadas em esboços ou cenários. As entradas e saídas dos personagens são roteirizadas (*cannovaccio*). As personagens da comédia geralmente representam tipos sociais fixos e personagens comuns, como velhos tolos, servos desonestos ou oficiais militares cheios de falsas bravatas ([www.britannica.com](http://www.britannica.com));

19 - o ballet clássico é um tipo de dança de performance que se originou durante o Renascimento Italiano no século XV e mais tarde se transformou em uma forma de dança de concerto na França e na Rússia. Desde então, tornou-se uma forma de dança ampla e altamente técnica, com seu próprio vocabulário baseado na terminologia francesa. Ele tem influência global e definiu as técnicas fundamentais usadas em muitos outros gêneros e culturas de dança. O ballet foi ensinado em várias escolas ao redor do mundo, que historicamente incorporaram suas próprias culturas e, como resultado, a arte evoluiu de várias maneiras distintas ([www.petitedanse.com.br](http://www.petitedanse.com.br));

20 - O teatro Nô é uma forma clássica de teatro profissional japonês que combina canto, pantomima, música e poesia. Executado desde o século XIV, é uma das formas mais importantes do drama musical clássico japonês. Um dos seus mais importantes dramaturgos é Zeami Motokiyo (1363-1443). Zeami também deixou tratados sobre a arte de interpretar;

21 - Kyogen é uma forma tradicional de teatro cómico japonês. É realizado juntamente com o teatro Nô e funciona como um intervalo entre os atos do Nô: um entreato cómico. Seu conteúdo não é nada parecido com o teatro formal, simbólico e solene do Nô. Sendo uma forma cómica, seu principal objetivo é fazer o público rir nos intervalos dos atos da apresentação de Nô;

22 - Butoh é uma forma de teatro de dança japonesa que abrange uma ampla gama de atividades, técnicas e motivações para dança, performance ou movimento. Após a Segunda Guerra Mundial, o butoh surgiu em 1959, através de colaborações entre seus dois principais fundadores, Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno. Nas características comuns do Butoh incluem-se imagens lúdicas e grotescas e temas tabus,. É a dança do cadáver que heroicamente tenta se colocar de pé. Dança nevrálgica: o movimento nasce no nervo;

23 - treinamento energético: “(...) O treinamento faz surgir esta arquitetura de tensões, diferente das tensões da técnica quotidiana, transformando o peso e a inércia em rapidez e força.” (BARBA, 1991, p. 96). O treinamento energético possibilita, pelo esgotamento físico, novas descobertas de energias, presenças e fluxos;

24 - Viewpoints é uma técnica de composição que é meio para agir e pensar sobre movimentos, gestos e espaço criativo. Originalmente desenvolvidos na década de 1970 pela artista e educadora de teatro Mary Overlie, os Viewpoints, em sua forma mais simples, são uma prática de improvisação. A teoria dos Viewpoints foi adaptada pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau que os dividiram em 2 grupos: 1) *Viewpoints de tempo* (repetição, velocidade, duração e pausa) e 2) *Viewpoints de espaço* (arquitetura espacial, topografia, resposta cinestésica, gesto comportamental e expressivo, forma). Além disso, há também os Viewpoints vocais: tom/tonalidade, dinâmica, aceleração e desaceleração e silêncio;

25 - Contato-improvisação é uma forma de dança improvisada que se desenvolve internacionalmente desde 1972. Envolve a exploração do corpo em relação aos outros, usando os fundamentos da troca de consciência de peso, toque e movimento. O dançarino e coreógrafo americano Steve Paxton originou o Contact Improvisation, aproveitando seu treinamento anterior em aikido, uma forma de arte marcial, para explorar e empurrar fronteiras com seus colegas e alunos para desenvolver essa nova prática. O contato improvisação brinca com a arte de desequilibrar, contrabalançar, encontrar os apoios do corpo, aprender a mecânica do corpo para lidar com o peso de outra pessoa ou ser levantada, técnicas de respiração e pode envolver a arte de conhecer o corpo do seu parceiro;

26 - Jacques Lecoq (1921-1999) foi ator e treinador de teatro francês. Ele era mais conhecido por seus métodos de ensino em teatro físico, movimento e mímica e fundou a École Internationale do teatro Jacques Lecoq. Jacques Lecoq era conhecido como o único instrutor de movimento notável e pedagogo de teatro com formação profissional em esportes e reabilitação esportiva no século XX. Faz parte de seu “método” a elaboração e sistematização de sete níveis de energia que evocam diferentes atitudes corporais. São eles: relaxamento, exaustão, economia, suspensão, decisão, atitude e hipertrofia. Desenvolvimento de urgência. Engajamento do corpo;

27 - Rudolf Laban: Um dos grandes estudiosos do movimento, Rudolf von Laban organizou o movimento em quatro elementos constitutivos: espaço (direto/indireto), tempo (repentino/contínuo), peso (firme/leve), e fluência (livre/controlada). Em relação ao corpo no espaço, são 26 direções (frente, trás, esquerda, direita, cima, baixo, direita-frente, direita-trás, direita-cima, direita-baixo, esquerda-frente, esquerda-trás, esquerda-cima, esquerda-baixo, frente-cima, frente-baixo, trás-cima, trás-baixo, cima-direita-frente, cima-direita-trás, cima-esquerda-frente, cima-esquerda-trás, baixo-direita-frente, baixo-direita-trás, baixo-esquerda-frente, baixo-esquerda-trás; 3 níveis (alto, médio, baixo); 2 extensões (perto-normal-longo, pequeno-normal-grande); 3 percursos (direito, angular, curvo). Para colocar o corpo em tridimensionalidade, Laban organizou o corpo no espaço segundo suas dimensões, seu eixo e seus planos relacionando-os entre si. Sendo assim: a altura diz respeito ao eixo vertical na cinesfera e ao plano da porta; a largura, por sua vez, está relacionada ao eixo horizontal e ao plano da mesa; já a profundidade está no eixo sagital e no plano da roda. A cinesfera é o espaço pessoal, imaginando nosso corpo dentro de um cubo. Ainda segundo Laban, o corpo possui dois centros: o centro de gravidade (zona pélvica) e o centro de leveza (zona do esterno); “Rudolf von Laban concebeu um espaço do corpo em forma de icosaedro, ou seja, um poliedro invisível com vinte faces, cujas intersecções marcam as direções possíveis dos movimentos do bailarino que se mantém no centro. As intersecções de três faces definem os pontos energéticos do espaço. As direções espaciais são figuradas por planos, e os núcleos de energia por pontos: a dança produz um espaço do corpo que implica forças e se alimenta de tensões. O icosaedro de von Laban encerra o bailarino num volume que este último transporta de um ponto para outro do espaço; ao mesmo tempo, o movimento irrompe no icosaedro, transforma-o e conserva-o através de suas mutações.” (GIL, 2001, p. 59);

28 - Hara: “*hara* (ponto localizado no abdômen, cerca de três centímetros abaixo do umbigo, considerado um dos principais centros de energia do ser).” (OIDA, 1999, p. 60); “O objetivo de todos os sistemas de treinamento

técnico é o de nos permitir executar o gesto conveniente sem pensar nisso.” (OIDA, 1999, p. 60); A intenção do movimento parte do hara e a coluna começa a ser mobilizada para fazer despontar o primeiro gesto. Situado logo abaixo do umbigo, esse centro energético do corpo é também chamado de tandem, koshi;

29 - Dança dos Ventos é uma técnica desenvolvida - para reconectar corpo e mente na ação - pelo Odin Teatret, um grupo de teatro com sede em Holstebro, na Dinamarca. Foi fundada pelo diretor e investigador de teatro italiano Eugenio Barba em 1964. Odin Teatret faz parte da NTL, Nordisk Teaterlaboratorium, que também inclui a Escola Internacional de Antropologia do Teatro (ISTA), fundada em 1979, e o Center for Theatre Laboratory Studies (CTLS), fundado em 2002;

30 - matrizes: Nas palavras de Renato Ferracini: “(...) a *matriz* é entendida como o material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica do material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico. A *matriz* é a própria ação física/vocal, viva e orgânica, codificada.” (FERRACINI, 2003, p. 116).

CAPÍTULO I: COREOGRAFIA<sup>31</sup>

Coreografar é um ato de vida. Acordamos e sentimo-nos vivos por desempenhar pequenas coreografias em nosso quotidiano: lavar os dentes, tomar banho, vestir-se, comer uma fruta, caminhar, atender ao telefone... Cada uma dessas ações exige pequenas partituras, ainda que não coloquemos nossa consciência sobre elas: escovo os dentes de forma rápida, visto-me lentamente, tomo banho obedecendo a uma certa sequência já metabolizada em meu corpo: começo pelo tronco, salto para os pés, decido lavar os cabelos... Cada uma dessas ações, aparentemente banais, possui um complexidade enorme que, sendo alterada, desestabilizaria o nosso fluxo de atenções. Se decido começar o banho pelos pés, algo interno modifica-se, minha respiração altera e (re) apreendo aquela ação, como se fosse meu primeiro banho. Essa força da gênese do movimento é o que instaura um estado poroso de criatividade quando pensamos a coreografia na dança, a partitura física no teatro ou o guião na performance. É uma forma de encontrar sua própria voz e livrar-se do pensamento e das palavras de outras pessoas, uma vez que “para cada novo tipo de informação que o corpo recebe, novas redes particulares de conexão se criam e jamais se perdem” (MONSALÚ, 2018, p. 134). E por que não começar a tomar o banho pelos pés? Esse estado de constante provocação é o que dá ao movimento um estado criativo de repetições. “Honoring the ordinary is noticing how ritual-like daily life is, how much daily life consists of repetitions. There is no such thing as ‘once-behaved behaviour’<sup>32</sup>. (SCHECHNER, 2002, p. 23). É esse processo de repetições que dá sentido ao nosso corpo organizado consoante cultura, época, imperativos sociais e pequenos rituais quotidianos - forjado pelas relações e experiências. O corpo como lugar de acontecimento.

A coreografia que nos é dada pela nossa família, pela escola que frequentamos no nosso processo de formação artística, pelas pessoas escondendo-se atrás dos autocarros e tanques de guerra em Aleppo, pelo movimento das células ao proteger-nos da invasão de um novo coronavírus, pela morte de uma estrela, pelo movimento de dilatação da íris quando - aterrorizados - testemunhamos um corpo saltar do alto de um arranha-céu, pelas mãos de Doutor Victor Frankenstein ao (re) arranjar o corpo de uma criatura através de incisões, esternotomias, revascularizações: os códigos criados são os mais variados para evocar experiências difíceis de serem nomeadas pela linguagem do nosso quotidiano. Essa produção

de códigos é o que dá à coreografia um caráter estilizado, numa camada acima do “naturalizado”.

“Codified acting is a semiotic system of references. Although some of the actions in a codified system may be derived or abstracted from everyday behaviour, a codified system as a whole is not directly analogous to everyday behaviour”<sup>33</sup>. (SCHECHNER, 2002, p. 155)

É na criação de um sistema não-análogo ao comportamento quotidiano que Téspis<sup>34</sup>, o primeiro ator do mundo Ocidental, destaca-se dos ditirambos<sup>35</sup> e arrisca a assumir-se Dioniso<sup>36</sup>, fazendo o papel do outro, individualizando-se perante o coro. A partir daí, nasce o conceito de personagem: dos concursos de comédias e tragédias da Grécia Antiga, passando pelas carroças medievais (os mambembes) na encenação de autos e farsas, pelo resgate da Antiguidade Clássica no Renascimento (com a forte contribuição dos mecenas), chegando ao final do século XIX com o Realismo, a figura do ator sedimenta no imaginário da sociedade a necessidade de se dar espaço para que o corpo manifeste-se como um todo: vida psíquica, vida afetiva, vida corporal. As informações transmitidas pelo corpo do ator em cena manifestam-se a partir de sofisticados processos internos e a coreografia surge a partir do desejo dessa manifestação da “dança de cada um de nós”. É a partir do Realismo que a arte do trabalho do ator passa a ter uma atenção especial: as pesquisas de Stanislavski<sup>37</sup> da fase da Linha das Forças Motivadas<sup>38</sup> ao Método das Ações Físicas<sup>39</sup>; a biomecânica de Meyerhold<sup>40</sup>; Gordon Craig<sup>41</sup> e a supermarionete; o trabalho com a imaginação do ator desenvolvido por Michael Chekhov<sup>42</sup>; a mímica de Decroux<sup>43</sup>; Dalcroze e Delsarte<sup>44</sup>; o distanciamento de Bertolt Brecht<sup>45</sup>; o corpo-sem-órgãos de Antonin Artaud<sup>46</sup>; Jerzy Grotowski<sup>47</sup> e seu teatro pobre; Eugenio Barba<sup>48</sup> com sua Antropologia Teatral; Tadeusz Kantor<sup>49</sup> e o teatro da Morte; Jacques Copeau<sup>50</sup>; Rudolf Laban<sup>51</sup>; Isadora Duncan<sup>52</sup>; Ida Rubinstein<sup>53</sup>; Mary Wigman<sup>54</sup>; Martha Graham<sup>55</sup>; Steve Paxton<sup>56</sup>; Merce Cunningham<sup>57</sup>; Marina Abramovic<sup>58</sup>; Pina Bausch<sup>59</sup>; Tatsumi Hijikata<sup>60</sup>; Kazuo Ohno<sup>61</sup>; Peter Brook<sup>62</sup> (teatro sagrado, do Invisível-Tornado-Visível); Ariane Mnouchkine<sup>63</sup>; Robert Wilson<sup>64</sup>; Anzu Furukawa<sup>65</sup>; Luis Otávio Burnier<sup>66</sup>; LUME Teatro<sup>67</sup>, Jacques Lecoq<sup>68</sup>... Todos são expressões contemporâneas com busca de renovação radical das artes performativas. Muitos destes, a partir dos anos 60 do século XX, através de um processo intenso de contaminação e retroalimentação, explodem as fronteiras entre dança, teatro e performance e o processo de criação do ator acaba sendo abarcado e contaminado pelas especificidades de cada uma dessas linguagens. Aproveitando-

se dos recursos de investigação de cada linguagem, o ator passa a ser um performer errante, um ator híbrido em seu solitário processo de criação.

Todos os artistas supracitados tinham como foco a elaboração de sistemas para chegar-se à ação - matéria-prima daquele que age: o ator, o bailarino, o performer. E esse ato precisa ser coreografado, elaborado, mapeado, cartografado (mesmo que seja um não-ato). É como se, depois de um treinamento durante toda a vida, estivéssemos a reaprender essas pequenas ações quotidianas, deixando-as vivas, abertas ao inesperado e, tal como na vida, nas palavras de Barba:

“no treinamento, o ator é livre como na improvisação; o ensaio é sempre o momento no qual você fixa, tenta construir uma estrutura. Coloca uma espécie de couraça nas energias irradiadas pelo treinamento. O ensaio é como uma luta contra um leão domado que, depois, no espetáculo, tem de se tornar novamente selvagem.” (BARBA, 1991, p. 74)

A coreografia parte desse ato de criação para a repetição sempre buscando essa força avassaladora, selvagem do ato criativo em sua gênese. O corpo híbrido é “um corpo vivido como zona de possibilidades e território de experiências sensíveis que é, ao mesmo tempo, território de expressões e a fantasia delas.” (MONSALÚ, 2018, p. 135).

Coreografia vem do grego *choros* (dança) e *graphein* (escrita); é a arte de compor pequenas partituras, um roteiro de movimentos que compõem as artes performativas. Somos capazes de identificar a coreografia das grandes imigrações em massa de refugiados, cambaleando em diferentes ritmos, levando as mãos à cabeça, deixando-se cair ao solo, correndo em direção ao mar: diferentes ritmos, intensidades e fluxos nos são apresentados nessa dança do refúgio. E também somos capazes de testemunhar uma criatura solitária e abandonada por um narcisista irresponsável. Uma desesperada coreografia da solidão da criatura abandonada. Frankenstein quer adequar seu corpo às coreografias diárias da existência. Aí reside a sua incompletude. A construção da sua identidade deve passar pela inauguração de totens, balizas, coreografias e partituras que o colocará no mundo a partir de suas ações.

Esse corpo cadavérico (baldio de sensações) é receptáculo de um inconsciente coletivo sendo capaz de assumir incontáveis formas de expressões. A manifestação delas, fruto de agenciamentos entre corpo e alma, constrói a coreografia, o significante para o significado. Não somos capazes de enxergar algo se este estiver difuso no nosso horizonte visual. Uma

moldura, um recorte é fundamental. A coreografia é essa moldura. Segundo José Gil, a coreografia é um conjunto de movimentos com nexos próprios, com uma lógica interna própria, o que confere organicidade a esse conjunto de partituras onde uma série agarra a outra - agencia-se. Nesse sentido, coreografar é navegar entre constantes agenciamentos e perda de agenciamentos.

“O nexo coreográfico implica uma continuidade de fundo da circulação da energia, ainda que, à superfície, se choquem séries, ou se separem, ou se quebrem. De fato, uma coreografia comporta múltiplos estratos de tempo e de espaço. A continuidade de fundo, enquanto estrato de agenciamento de todos os estratos, garante o nexo, a lógica própria, da composição de todos os movimentos.” (GIL, 2001, p. 71)

Gil ainda continua no capítulo “Corpo Paradoxal” do seu livro *Movimento Total*, dizendo que o que dá nexo à coreografia não é a coerência dos movimentos segundo um código, mas a construção de um plano que permite aos movimentos dançados atingirem um ponto de encontro. Esse ponto de encontro é constituído por gestos somados ao sentido que resultam no plano de imanência<sup>69</sup>. É nos pontos de contato das séries (pontos estruturais) de uma série musical com uma série de movimentos dançados que começa o traçado do plano de imanência de Deleuze e Guattari. A imanência constrói-se aproveitando uma circulação da energia que vem do fundo (do inconsciente do corpo) e vai para a superfície (músculos, pele, articulações, ossos).

“Os pontos de contato ou de cruzamento constituem núcleos de intensificação das séries. Intensificação interna das distâncias (tensões) entre dois gestos que se sucedem; intensificação das divergências entre a série dos gestos e a outra (das notas musicais, das palavras, dos objetos, dos gestos não dançados). Do contato nasce a conexão, o agenciamento.” (GIL, 2001, p. 70)

Mas como opera a memória coreográfica? Como construir um caminho pessoal, como performer errante, ator-criador, que busque resgatar a vida, a organicidade daquela partitura física/coreografia já estabelecida? Nas palavras de João Garcia Miguel, em seu *Performance, Corpo e Inconsciente*:

“Um movimento constante de devir, de ir e vir (...) que procura abrir uma força que emana da obra e que tenha poderes de evocação e de criação de imagens, de disposições musicais, de ideias imperfeitas e inacabadas.” (MIGUEL, 2017, p. 181)

Dentro dos limites da moldura da coreografia, o corpo é livre. É a definição desses limites, dessas fronteiras que permite ao ator a liberdade da criação. Não há liberdade sem limites. A coreografia vem para estruturar a desordem do pensamento; ela surge na tentativa de organizar nosso processo de construção de identidade como sujeitos. O gesto executado

não revelará apenas a memória do corpo de quem o pratica, mas do corpo de todos os homens (os que praticam e os que observam). A coreografia é organização de pensamento em resposta à incoerência do mundo. As partituras que a compõem funcionam como pistas que conduzem a certas imagens da realidade; pontes entre o Sol e o nevoeiro. “A partitura é o que permanece quando esquecemos tudo.” (PAVIS, 2003, p. 99).

Coreografar exige um recorte, a definição de um olhar. Doutor Frankenstein é recriador do humano e tem essa obsessão em vida por ser portador do recorte científico, anatômico. As malhas do seu tecido coreográfico serão tecidas consoante o seu vocabulário médico, o seu repertório de gestos, a sua vigilância criativa e interventiva a partir do seu olhar exclusivo à matéria, aos tecidos, aos fluidos.

A coreografia nos dá a impressão de que tudo está controlado, delimitado. O segredo reside em encontrar uma potência indomável dentro dos limites dessa nave de partituras. Ela produz sobreviventes artísticos: aquilo que era vida na composição, passa a ser morte na pura reprodução da forma coreográfica. Ao navegar pela partitura, sobrevive-se àquela forma na tentativa heróica de compor a todo instante, naquele momento presente, como se aquilo ali estivesse sendo criado em tempo real. A coreografia é um amálgama do “eu” e do corpo. Ela é uma boia no oceano revolto da fúria corporal, “é essa sólida massa branca imersa sobre a qual se apoia o ator para parecer e permanecer em cena, tudo aquilo sobre o que ele baseia sua atuação.” (PAVIS, 2003, p. 89). Pesquisar em nós mesmos, em nossos meandros, em nossos recônditos é dar-nos o presente de criar a partir de nossas forças e fraquezas. Coreografar é um estado constante de agenciamentos e perdas de agenciamentos. Construção e destruição. É nesse constante processo que as associações são feitas, plasmadas, unidas. Assim, encontramos na definição de Lúcia Santaella, quando se refere ao híbrido, uma possibilidade de quebra de padrões corporais, por meio desses constantes agenciamentos, da miscigenação de várias “espécies” e provocações artísticas, dos diversos olhares sobre o trabalho do ator. A coreografia possibilita o surgimento de uma nova corporeidade. O ator híbrido, interpolado e atravessado por esses cruzamentos, ganha uma consciência elevada do seu corpo, encontrando em si uma multiplicidade de outros corpos que sempre se expandem a partir de suas singularidades. Por força de inúmeras atribuições e desdobramentos, ele se multiplica.

Quando o corpo morre, ele perde peso. O que sobram são pedaços de tecidos de roupa, rastros da coreografia que aquele corpo desempenhara em vida. Coreografia é um vestígio

para lembrar da forma, tal qual a roupa do corpo humano retém a forma do seu, dantes, *corpo-em-vida*. Quando esse corpo morto, reagrupado com outros pedaços de corpos, volta à vida e tenta fazer novamente o caminho de organizar um novo sistema mas, agora, com pedaços de distintos sistemas viciados de outras coreografias, abre-se um espaço para ele respirar uma nova forma, um novo eu. Esse resgate de querer saber “quem sou eu” revela a necessidade de Frankenstein em ter uma coreografia a ser desempenhada, em formalizar a sua experiência, criar ações e habitá-las, relacionar-se, experimentar ser humano.

“O corpo está em permanente criação aproximando-se da vida, gerando o real através das suas próprias ficções. Existir deve ser para o corpo um exercício da sua vontade e potência criativa.” (MIGUEL, 2017, p. 290)

A coreografia, normalmente, é um processo de fora para dentro: o ator-bailarino recebe a forma e, na reprodução dela, vai tornando-a dinâmica, orgânica no jogo com seu próprio esquema corporal. Quando esse ator é sujeito agente da construção dessa coreografia, levando em conta seus impulsos e estímulos internos, ele é capaz de fazer o caminho inverso e coreografar de dentro para fora. A repetição da coreografia, agora, é que estaria no campo de fora para dentro, uma vez que se resgata o que fora criado em laboratório, previamente.

Contudo, nesse instante da criação, da elaboração das partituras e das associações, das combinações, justaposições, aglutinações, moderações de velocidades, diferentes tempos e ritmos internos, ocupação de planos no espaço, suspensões e paragens, o ator é, essencialmente, de dentro para fora e a coreografia passa a ser uma formalização da experiência, intensificada e extraquotidianeizada.

Na sala de ensaio, em laboratório de experimentação, o ator lida com materiais concretos: a temperatura do ambiente, estímulos sonoros, a arquitetura do espaço, a relação com os objetos, o seu corpo apoiado em diferentes superfícies. Quando entramos em contato com esses materiais estamos sempre construindo imagens. É fundamental deixar-se ser afetado por essas materialidades antes de pensar em atribuir sentido a elas. O corpo demonstra algo a mais para além de si mesmo. Ele é capaz de acionar uma linguagem a partir das imagens evocadas, “uma linguagem murmurante que se desentranha do próprio corpo, feita de partículas de signos, mal saídos do invisível, que se propagam no espaço como um enxame.” (QUILICI, 2004, p. 181). Ou ainda: uma linguagem que “conduz à busca de estados intermédios de hesitação, vacilação, ondulação, indecisão, incerteza, balbuciar, tropeçar, cair,

de perda, de irresolução, de falta, de estranheza” (MIGUEL, 2017, p. 306). O significante (a materialidade da cena: corpo) produz o significado (o discurso das imagens):

“Essas imagens são a moeda de troca da mente. Todos os símbolos em que podemos pensar são necessariamente imagens mentais. Mesmo os sentimentos que constituem o pano de fundo de toda vida mental, são também imagens somatossensoriais que dizem respeito a diversos aspectos dos estados corporais.” (GREINER, 2005, p. 79)

Frankenstein não consegue imaginar. Seu dilema é corporal. Quais imagens ele irá construir já que não tem memória, ou melhor, tem memórias motossensoriais de outros corpos; de outros corpos povoados por outras imagens internas?

“De acordo com Damásio, as imagens internas são as responsáveis pelas mudanças do estado corporal. Quando o córtex é ativado, o sujeito começa a criar imagens, embora a cartografia de sinais corporais seja, muitas vezes, invisível. Portanto, mesmo sem serem identificadas externamente, tais imagens descrevem o mundo exterior e o mundo interior do organismo (os estados viscerais, as estruturas musculares, esqueléticas e as condições do nascimento do movimento corporal como oscilação neuronal). O pensamento, nada mais é do que este fluxo de imagens.” (GREINER, 2005, p. 99)

E o real pensamento é profundamente solitário.

A coreografia (na dança), a partitura (no teatro) e o guião (na performance), obedecem a uma cadência que circula pelos corpos inaugurando um fluxo no plano de imanência de que nos falam Deleuze e Guattari. Os deslocamentos e encadeamento de movimentos revelam pensamentos. E pensamento é ação (conceito fundamental na performance). O que se apresenta, ao executar uma coreografia não é uma forma humana individualizada, mas sim uma codificação múltipla de diferentes partes do corpo, mostrando imagens que mudarão de segundo para segundo. O ator organiza o mundo de novas formas; ele inventa novos sentidos. Ele cria uma relação entre “espécies discordantes” inaugurando novas corporeidades. Seu corpo é híbrido.

Para André Lepecki, a coreografia é uma tecnologia de subjetivação que funde movimento com escrita, com corpo, com ausência, com presença. É a liberdade de articular-se dentro de uma estrutura codificada disparando vetores pelo espaço. Do ponto de vista da Semiologia, “a vetorização é um meio de estabelecer ramais de signos. Ela consiste em associar e conectar signos que são pegos em ramais no interior dos quais cada signo só tem sentido na dinâmica que o liga aos outros” (PAVIS, 2003, p. 13), da mesma forma com que o plano de imanência possibilita a emersão da energia do movimento.

Do ponto de vista da Fenomenologia, a coreografia não chega ao espectador. O espectador que faz a coreografia chegar até si. É ele que codifica e ressignifica o que lhe é apresentado. Ele produz as suas conexões ao organizá-las conforme sua percepção (atmosfera, ritmo, gesto). “A percepção é, no fundo, um ato construtivo mais do que um ato receptivo ou simplesmente analítico.” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 53)<sup>70</sup>. A arte oferta a possibilidade (para o ator e para o público) de ver o mundo pela primeira vez, ainda que repetidas vezes, sob a mesma forma gestual.

Em suma, a coreografia requer um sujeito presente no momento, em estado precário sempre à beira do seu próprio desaparecimento que, pela repetição, dança uma presença ausente ao resgatar a forma e a força originária daquela dança. Segundo Lepecki, aí reside a essência melancólica do coreográfico, assunto que será abordado mais adiante, no capítulo III.

Frankenstein tem a angústia de querer dançar uma sequência de partituras para fundar-se, entender-se como sujeito, conectando suas diversas partes num novo organismo, ainda que desconexo. A relação do seu corpo com o movimento precisa vir de dentro para fora. Coração quente. Cabeça fria.

### I. 1. Força, Forma e Afeto

No processo de criação de uma sequência coreográfica, de uma partitura de gestos é preciso estar atento a princípios que norteiam a criação cênica. Esses princípios serão abordados nessa seção. São eles: a força, a forma e o afeto.

A força é algo que vem de dentro e dinamiza a energia interna para chegar à forma no espaço. A força da gravidade, por exemplo, atua sobre o corpo produzindo peso; consequentemente nossos músculos necessitam de um esforço anti-gravitacional que resulta em força, escalonada proporcionalmente ao peso. Como nos relacionamos com outros pesos, outros músculos tensionar-se-ão em maior ou menor grau para movimentá-los, produzindo uma escala de tensões que, consoante desenvolve Laban, vai do leve-suave para o pesado-firme. Essa força parte do *hara*, localizado logo abaixo do umbigo e é o centro de toda energia vital;

“(…) o conceito japonês de *hara* é algo que ultrapassa a noção de um lugar físico; é o núcleo de todo *self*. É o centro da força da

personalidade, da saúde, da energia, da integridade, e o sentido de conexão com o mundo externo e o universo.” (OIDA, 2001, p. 35)

É a força que vem do *hara* que vai permitir ao intérprete colocar o seu corpo em trabalho. Uma vez localizado e concentrado nesse ponto, o ator pode mover seus membros em sua volta como desejar.

“ (...) para que haja trabalho, faz-se necessária uma resistência: algo que resiste a determinada força, como, por exemplo, um corpo em desequilíbrio, que resiste à queda, ou então alguém que empurra (ou puxa) um móvel. A resistência leva ao trabalho e, portanto, à energia.” (BURNIER, 2001, p. 50)

A força está intrinsecamente ligada à resistência. Saber produzi-la, concentrá-la dentro dessa constante resistência é o que vai dinamizar a energia e levar à ação no espaço cénico. Essa força é nossa essência singular; é ela quem dá a intensidade da ação. Nas palavras de Adorno e Horkheimer:

“Meu corpo é composto, ao infinito, de uma infinidade de partes extensas, e essas partes entram sob determinadas relações que correspondem à minha essência. As relações que me caracterizam correspondem à minha essência mas não se confundem com minha essência, pois as relações que me caracterizam são ainda regras sim às quais se associam, em movimento e em repouso, as partes extensas de meu corpo; ao passo que a essência singular é um grau de potência, ou seja, são meus limiares de intensidade. Entre o mais baixo e o mais alto, entre meu nascimento e minha morte, são meus limiares intensivos.” (ADORNO ; HORKHEIMER, 1980, p. 98)

O ator, consciente de sua própria precariedade, é, então, capaz de revelar sua força. Uma convicção interna é necessária para que essa força seja legítima e encontre a ação. Uma das formas de encontrar essa força e dinamizá-la, de forma prática, é realizando o treinamento energético de Eugenio Barba: através da exaustão, essa técnica permite a concentração de energia com novos fluxos a partir do centro do corpo. Trata-se de uma força dinâmica, um experimento ininterrupto prestes a alcançar imprevisíveis planos de imanência e consistência. Ao atingir tais planos, essa força interior, escorrendo através da energia, entra em diálogo direto com o plano da forma e dá a possibilidade ao intérprete de agir; de, genuinamente, colocar-se no espaço através do movimento. Para tal, o ator faz uso do seu repertório de gestos, seu vocabulário gestual e, por um momento, ele é aquela sequência de gestos, aquela coreografia, aquela partitura, aquele corpo híbrido. O navegar nesse plano de imanência - produzido com a coreografia criada - é o que convoca o *corpo-em-vida* de que nos fala Grotowski.

“Um corpo-em-vida é um corpo em constante comunicação com os recantos mais escondidos, secretos, belos, demoníacos e líricos da nossa alma. É o receptáculo da poesia do teatro.” (FERRACINI, 2003, p. 37)

Portanto, para encontrar a força é preciso fazer uso de uma técnica. “A técnica aparece geometricamente como um entrecruzamento de forças” (SIMONDON, 1992, p. 266) para, assim, a poesia explodir no espaço. “O termo ‘técnica’ pode, portanto, ser entendido como a capacidade objetiva do artista de articular seu discurso, de operacionalizar sua faculdade criadora.” (FERRACINI, 2003, p. 31).

Essa força, organizada a partir de um certa técnica escolhida, é o que “faz nascer no inconsciente imagens enérgicas e, no exterior, o crime gratuito.” (ARTAUD, 1999, p. 92), o gesto orgânico e aberto. Nesse sentido, é essencial que a concentração dessa força seja conduzida pelo intérprete ao habitar formas exigidas pela linguagem em que ele navega, já que nossos corpos não criam tais formas, mas, sim, ocupam-nas. Caso contrário, o crime será gratuito, sem potência, uma sequência de gestos vazios de afeto. E a vida requer urgência, ritmo, atenção, prontidão, fôlego e para cada um desses, o corpo agencia os músculos e as forças para uma determinada direção expressiva. O ator, durante o processo de improvisação, acaba habitando formas. Elas são resultantes das direções que o movimento toma no espaço. O corpo híbrido pode ser mobilizado como um todo ou em partes, cada qual com seu movimento próprio. Se o lado direito da metade inferior do meu corpo projeta-se para fora e para o Leste, então o lado esquerdo do meu tronco inclina-se fortemente para o Oeste. Há uma compensação de forças. E se eu realizo esse movimento, por exemplo, no máximo da minha força e atenção, eu crio uma forma. Se, por exemplo, eu baixar a força colocada em cada lado dessa forma, o equilíbrio e a oposição estarão perdidos e a forma será alterada. E se eu aplicar uma força em uma nova direção, eu adquiro uma outra forma. As formas são o resultado do equilíbrio entre oposições. O movimento de uma forma para outra é resultado dessas oposições. Quando essas forças opostas lutam uma contra a outra, a ruptura do equilíbrio entre essas forças gera um movimento de deslocamento. Porém, essas formas não devem ser esvaziadas de sentido, de uma motivação interna. Daí, surge a necessidade de criar oposições internas no seu próprio corpo para que, a partir de uma gama de conflitos gerados, os gestos entrem na forma não de modo mecânico, mas plenos de afeto. Quando o ator prende-se exclusivamente à forma, ele está escondendo algo interno muito precioso que deveria ser manancial para a sua criação. O corpo age e reage. Quando ele se movimenta, há um

deslocamento em relação à imobilidade. Assim, podemos ver a travessia de Frankenstein em relação à imobilidade do Mar Morto. O Mar Morto é o ponto fixo e, segundo Jacques Lecoq, não há movimento sem ponto fixo.

Os gestos, desenhados pela forma, quando plenos de afeto,

“talvez sejam o que Grotowski chame, comumente de ‘ação física’, Barba chame de ‘corpo em vida’, Stanislavski, de ‘memória muscular’, Luís Otávio Burnier, de ‘corporeidade’, Adolphe Appia, de ‘corpo vivente’, e Rudolf Laban, de *Korperseel*.” (FERRACINI, 2003, p. 88)

Mas como dar corpo às oposições internas?

Ao habitar uma variedade infinita de movimentos, que brotam dos conflitos internos e exteriorizam-se através do gesto, uma relação particular é estabelecida com o ritmo, o espaço, as emoções, os sentimentos e as intenções. Todo movimento, mecanicamente falando, parte da coluna vertebral. Klauss Vianna diz que “o esqueleto é um triunfo mecânico da natureza: as linhas de forças atravessam os ossos e a sensação de movimento está neles. A máquina viva anda.” (VIANNA, 1990, p. 95); Yoshi Oida completa o pensamento ao nos dizer que:

“todo tipo de movimento da coluna envolve o sistema nervoso do corpo inteiro. A maioria dos nervos do corpo passa do cérebro para os membros através da coluna. Se a coluna estiver ativa, e cada vértebra puder se mover livremente, então os nervos poderão funcionar melhor. Sendo assim, nos tornamos mais sensíveis e despertos.” (OIDA, 2001, p. 34-5)

Essa máquina viva (de que nos fala Vianna) atua sobre o plano da forma em diálogo com outras vozes que atravessam o acontecimento e que ultrapassam o nosso controle: as vozes do afeto. E para aceitá-las é preciso ser poroso. Ser poroso é ser afetado. É ter a capacidade de reunir os mais diversos “fluidos”, os diferentes estímulos do espaço. É ser permeável. É deixar as vértebras livres para os nervos funcionarem e permitirem o inesperado. O ator deve ser o improvável, o indomesticável; um ser irradiador de sentidos e afetos. O humano demasiado humano, o ente transcendental que projeta a dimensão espetacular do estranhamento que é pertencer a esse mundo. Para isso, ele precisa ter um forte poder de escuta, ser generoso, e habitar o gestual que irá irromper em nossa desumanidade, estilhaçando-a.

O homem é um ser biológico, um ser cultural e, também, um ser afetivo. E para desenvolver essa capacidade de deixar-se se afetar é importante compreender que estar em

cena não é apenas emoção, gesto ou movimento. Estar em cena exige o mais básico dos princípios mais básicos para o ator: perceber as sensações do corpo.

“Em termos de percepção, aos poucos torna-se claro que no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, colocam-se em relação. É quando o processo imaginativo se desenvolve. Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada e o estado da mente pode ser entendido como uma classe de estados funcionais ou de imagens sensório-motoras com auto-consciência. Estes estados são gerados o tempo todo mas nem sempre podem ser detectados visivelmente.” (GREINER, 2005, p. 64)

É na percepção desses estados, alimentados pela imaginação, que a ação constituir-se-á. O corpo adquire um outro status de inteligência: a inteligência corporal. A imaginação, agora, está difusa pelo corpo e não apenas no intelecto. É ela que movimentará as placas tectônicas do ser. Ela é a “consciência que deriva de vários pontos e patamares dos sistemas em que o corpo está constantemente inserido e mergulhado” (MIGUEL, 2017, p. 67).

É aí que reside a crise ontológica de Frankenstein ao tentar criar imagens a partir de pedaços de corpos, cada qual com sua própria imaginação metabolizada previamente, antes mesmo do seu “nascimento”. A criatura começa, então, a se transformar ao ser atravessado por eventos que o auxiliam a elaborar a sua subjetividade: durante sua travessia de Aleppo a Viena; o encontro com a senhora austríaca e o seus três cães; o encontro decepcionante com Doutor Victor; a observação dos turistas no Mar Morto, escondido atrás das montanhas... A partir desses eventos, Frankenstein é capaz de ir à ação, pois pode imaginar; possui um repertório gestual que fora reação a tudo o que vivenciou em sua saga. Então, decide matar o seu irmão. Essa ação parte da elaboração de uma imagem, da capacidade de ser afetado. Nesse momento, ele começa a perceber “quem eu sou?”, pois:

“a fonte da subjetividade está sempre ligada à imagem de um organismo durante o ato de perceber e de responder a uma entidade externa. Portanto, a subjetividade pode emergir de si-mesmo e, obviamente, com a capacidade de criar imagens e se transformar.” (GREINER, 2005, p. 81)

A partir do momento em que age, Frankenstein começa a elaborar sua dimensão performativa num processo de tomada de consciência, seja através do devaneio, do sonho ou da experiência transcendental de observar o céu estrelado e ver o rosto do irmão. O monstro vive uma sequência de *déjà-vus* de outros corpos. E sua essência melancólica está em habitar esse corpos, ainda que fragmentados, num novo arranjo, num novo organismo que tem agora

uma nova existência. Esse pensamento caótico é um pensamento próximo à nossa alma interior. Daí, a necessidade de criar oposições internas para que o movimento tome a força necessária para contribuir para a ação. Onde está a gênese da sua vida?

Do encapsulamento do sentimento de ser abandonado à decisão de vingar-se: cobizamos a vingança de Frankenstein porque ela também é nossa. Simpatizamos com os tormentos da criatura porque é no relacionar-se que os corpos se afetam. Para Spinoza<sup>71</sup>, o corpo é algo inacabado, em permanente processo de renovação, a partir da relação com outros corpos. O corpo vivo é um corpo em constante experiência, em constante movimento. Não há nada que não se mova no mundo. O mundo está preenchido por movimentos ilimitados (mesmo um corpo morto tem movimento por parte dos microorganismos em seu processo de decomposição; as unhas e os cabelos continuam a crescer), migrações que agem como verdadeiros terremotos, capazes de despertar Frankenstein de um coma profundo. Essas relações, do micro ao macro, são que definem o que é um corpo. Ser afetado nada mais é do que a relação de um corpo sobre o outro. O corpo não guarda nada. Ele está em constante desvelamento. Afeto é um signo proveniente de afecção que, na Medicina, é definida como qualquer alteração patológica do corpo. É dessa relação incomum que levou à anomalia de determinada função que o afeto nasce: o ator agindo desloca algo ante o olhar do seu interlocutor e os corpos afetam-se. É no relacionar-se que os corpos se afetam. Corpo-afecção-afeto.

Na direção do entendimento de afeto, Antonin Artaud apresenta-nos o conceito do corpo-sem-órgãos<sup>72</sup> (especificamente no poema “Para Acabar com o Julgamento de Deus”), que mais tarde seria desenvolvido por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* onde também elaboram o conceito de plano de imanência. Nas palavras de José Gil:

“O corpo é esvaziado de seus órgãos. O seu arrancamento deixou uma nuvem flutuante de afetos, uma névoa de sensações num espaço atmosférico. Este meio é antes de mais afetivo. É percorrido por dinamismos caóticos sem ponto de ancoragem. A reversão do meio sobre a pele implica a transformação desta última: porque o afeto atrai a ele matérias que se confundem com a pele, por um lado, e, por outro lado, a pele torna-se matéria de devir.” (GIL, 2001, p. 77)

Metaforicamente, o conceito nos indica que os órgãos internos - que estão dispostos segundo estruturas estáveis - precisam ser arrancados, pois estão acomodados num sistema cuja forma acumulou afetos entre os órgãos que nos constituem. Esses afetos foram metabolizados (no nosso nascimento até o momento presente) de acordo com os encaixes, as

posições do sistema de órgãos internos. Frankenstein é um sujeito cujos órgãos são realocados, cada qual com seu padrão afetivo, num novo sistema. E esse rearranjo numa nova estrutura é a sua crise: sua pele, matéria do seu devir no plano de imanência, vive uma explosão de agenciamentos. Por isso, sua questão ontológica é, antes de tudo, uma questão corporal que desdobrar-se-á a partir da descoberta do movimento. Só que o conflito está no fato da criatura buscar essa resposta fora de si, procurando o demiurgo de sua existência. E, ao ser rejeitado, deitado sobre o Mar Morto, Frankenstein começa a sentir os contornos, a borda do seu corpo, a sua pele, e seus impulsos internos passam a criar oposições para dar a força necessária para criar formas no espaço; para agenciar os seus afetos. Ele decide então agir, ir atrás do seu irmão. A partir do momento em que entende seu corpo, Frankenstein funda-se, define uma partitura e age. Ele teve o seu tempo de perceber-se, elaborar-se para então, criar, existir, dançar, desejar. A ausência dos fluidos, do corpo intersticial que dá esse fluxo interno de energia do corpo-sem-órgãos é o que impossibilita Frankenstein de estabelecer uma comunicação direta e expressar-se, dançar, num primeiro momento. Ele era um homem apartado da sociedade por ter um corpo fragmentado - as partes ainda não se comunicavam entre si num fluxo energético orgânico. Essa ausência de circulação, de fluidos, de líquidos intersticiais, de plasma não o permitia imaginar, agir, dançar. Ao partir para a vingança, Frankenstein cria sua pulsão interior, elabora a sua força e territorializa-se. A lógica de sensação, de percepção vai aproximando a criatura da dimensão concreta do corpo. Ele vai reagindo aos eventos, ao clima, às paisagens e vai elaborando seu arcabouço existencial, aproximando-se de uma dimensão animal, que é mais poderosa e avassaladora. É quando ele decide matar. Ao orquestrar as várias vozes dentro de si, mimetizado ao ambiente, Frankenstein parte para uma ação terrorista.

Essa produção de subjetividade à qual Frankenstein participa atualizar-se-á constantemente. Ora, produção de afetos é disponibilidade para atualizar-se na experiência, constante e permanentemente, em relação com o outro.

Não ceder à vontade da conservação das formas (não cristalizar-se numa forma) é função do ator. O intérprete deve sustentar-se no fio tênue de um estado instável até que a sua imaginação criadora construa um lugar de corpo e de fala que o permita fluir no plano de imanência e coreografar a sua existência artística, como um tapete que se rasga e desfaz-se sem parar e, com a repetição, o remendamos, mas ele torna-se a rasgar-se.

Há um espectador dentro do ator híbrido (aquele espectador imaginado durante a criação) e há um espectador factual, no encontro da apresentação com sua subjetividade própria, da qual não temos controle. O afeto nasce desse encontro, dessa percepção sinestésica na recepção da obra de arte.

“The audience’s physical participation is set in motion through synaesthetic perception, shaped not only by sight and sound but by physical sensations of the entire body.”<sup>73</sup> (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 36)

A história secretada pela personagem, coagulará e acelerará as batidas do coração do interlocutor. Ela nos atinge e nos molda interiormente.

“Previously the actor’s movements were designed to translate meaning laid down in the literary text. Now they served as a stimulus to induce excitement in the spectators and/or motivate them to generate new meaning themselves. While the first enlisted performativity in the service of expressivity, it was now seen to possess an energetic, affective potential.”<sup>74</sup> (FISCHER-LICHTE, 2008, pp. 81-2)

Como ter a crueza, a força e a delicadeza de manter sua ideia, ao invés de adorná-la? Respire.

## I. 2. Respiração

Assim como o padrão respiratório que desenvolvemos durante toda a nossa vida dá formato ao nosso rosto, o sentimento, a emoção podem ser esculpidos pela respiração.

A respiração está diretamente ligada aos fluxos energéticos do nosso corpo: ela cria espaços, amplifica articulações, define o tônus de grupos musculares, cria sensações. É na manipulação desses fluxos energéticos, através da respiração, que o ator híbrido constrói seu espaço corporal.

“No seu sentido mais amplo, a ideia de espaço corporal está intimamente ligada à ideia de respiração - que, ao contrário do que pensamos, não se resume à entrada e à saída do ar pelo nariz. Na verdade, o corpo não respira apenas através dos pulmões. Em linguagem corporal, fechar, calcificar e endurecer são sinônimos de asfixia, degeneração, esterilidade. Respirar, ao contrário, significa abrir, dar espaço. Portanto, subtrair os espaços corporais é o mesmo que impedir a respiração, bloqueando o ritmo livre e natural dos movimentos. Imagem muito forte de nossa emoção, a respiração representa nossa troca com o mundo. Há dias em que estamos mais emocionados, mais tristes ou alegres, ou ansiosos, ou eufóricos e toda nossa respiração se modifica.” (VIANNA, 1990, p. 55-6)

O primeiro passo para permitirmos a circulação da energia em direção ao movimento é respirarmos profundamente e deixar o ar sair com a força de ocupação de um denso nevoeiro.

O corpo todo respira. A respiração é como um exército invencível que invade o movimento - por uma minúscula fenda - como uma fumaça e conquista tudo. O corpo é poroso. É fundamental adquirir uma postura ampla com articulações relaxadas, azeitadas e quadris baixos, evitando o excesso de tensão: coisas rígidas não se movem e, portanto, não respiram.

Quando há uma crise corporal, um não-saber como agir, basta alterar o padrão respiratório, como a lei da vida, que o corpo fluirá e povoará novas formas. O corpo híbrido do ator “entra” nessas formas; ele não as “cria”. Esse fluxo é constante. A falta de respiração é o que fez as civilizações antigas degladiarem-se. Na performance *The Artist is Present*<sup>75</sup>, realizada em 2010, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Marina Abramovic<sup>76</sup> sempre abaixava a cabeça para a próxima pessoa sentar-se, a fim de que pudesse trocar o ar e estar porosa, vulnerável para o próximo que sentar-se-ia e que ela ainda não conhecia. Quando Ulay<sup>77</sup>, seu ex-companheiro (que ela não via há muitos anos), senta-se, ao levantar a cabeça, depois da necessária troca de ar, seus pêlos eriçam, sua pele expande-se, seus olhos enchem-se de água. Marina reage. Ela o percebe e, na lógica de sensações, sua ampla capacidade de trocar o ar e permitir-se ser afetada, de respirar leva-a a reagir ao encontro inesperado. O corpo é imprevisível.

Antonin Artaud, inspirado pela Cabala elaborou três modos básicos de respirar<sup>78</sup>:

- feminino: respiração do apelo, da angústia;
- masculino: respiração enérgica; aquela força ativa do querer;
- neutro: estados de suspensão.

Ao trabalhar, no laboratório de experimentação, esses três modos de respirar percebi que, mudando o padrão respiratório, mudava-se uma reação emocional. Sendo assim, a respiração mais curta e torácica da qual Artaud denominou como “feminino” encontrou-se com o sentimento da melancolia, ao passo que o padrão “masculino” evocava um possível tônus físico da constituição corporal de Frankenstein (bruto, disforme, descompassado) numa respiração mais abdominal e profunda e o modo “neutro” colocava o corpo em uma escuta ativa, pronto para agir.

A respiração é uma qualidade complementar da produção de energia e “é no ventre que a respiração desce e cria seu vazio de onde volta a arremessá-lo para o alto dos

pulmões.” (ARTAUD, 1999, p. 168). A partir dessa percepção, o ator é capaz de desenvolver uma percepção aguçada de sua respiração, assumindo o leme de suas intensidades afetivas, “a partir do controle voluntário dos ritmos orgânicos” (QUILICI, 2004, p. 139).

O controle da respiração, no trabalho de composição coreográfica, é fundamental: o movimento adquire fluência e organicidade de acordo com o padrão respiratório adotado. Ele, inclusive, pode ser afetado (logo, alterado) se esse padrão for dinâmico, não-estranho. A forma adquire um tónus específico e “o tónus, dessa forma, é uma tensão contínua - mas não incômoda”. (VIANNA, 1990, p. 127). A essa tensão contínua damos o nome de organicidade.

“Devemos ter claro que, no que se refere à *organicidade*, podemos trabalhar sobre dois planos muito distintos: a organicidade interna real e viva, que tem a ver com o real fluxo de *vida* que alimenta / engendra uma ação; e a *impressão de organicidade* percebida pelos espectadores ao presenciarem um ato teatral. No primeiro caso, estamos falando do que é *vivo*, da vida que emana de um ator; e, no segundo, do fluir coerente da linha de força de uma ação física ou de uma sequência de ações físicas.” (BURNIER, 2001, p. 53)

A organicidade, portanto, refere-se a algo vivo - com dinâmicas distintas - que adquire coerência e verossimilhança internas. A organicidade dinamiza um fluxo de vida. Ela está diretamente relacionada à ideia de verdade, de verossímil. Independentemente da linguagem artística, um conjunto de materiais podem ser articulados entre si dando vida e credibilidade àquela determinada estrutura coreográfica, ainda que não realista. A ação deve ser real, mas não necessariamente realista. Internamente, a relação entre os materiais é verossímil naquela linguagem híbrida. A respiração faz com que os órgãos sejam ativados e, conjuntamente com os músculos, chamam a organicidade do ator presente num corpo híbrido, integral. O interlocutor acredita e navega naquela aparente “estranha” relação gestual de Frankenstein.

Quando Barba nos fala de partitura física, ele nos apresenta o conceito como se ele fosse um “forro do pensamento”, a construção de uma coerência interna para dar sentido e forma àquele gesto previamente investigado, repetido, mas jamais cristalizado, pois há respiração. O cristalizado, crispado não permite a respiração. Ela nos deixa livre e altamente despertados. O ator híbrido conquista uma presença subversiva quando sabe respirar ao povoar uma célula coreográfica: ele confere um novo tónus, uma nova complexidade no desempenho de suas ações físicas. O conjunto de movimentos, gestos criam a ação e sua partitura; a respiração torna essa partitura ação física. A respiração acolhe e associa movimentos

contraditórios; ela dá verossimilhança ao inverossímil, ela ““nos mergulha nesse estado de incerteza e angústia inefável que é próprio da poesia”” (QUILICI, 2004, p. 59). A respiração é o primeiro lugar onde o ator pode se expandir porque não há o olhar do outro; um olhar que detecta, em primeira instância, a forma. Por isso, a respiração não deve ser abandonada à sua própria sorte.

Frankenstein, um cadáver vivo, uma máquina humana desprovida de expressividade, portanto, de sensibilidade, aprende a respirar e a criar seu espaço gestual. A partir do momento em que funda o seu corpo, respirando e agindo, a criatura inaugura sua própria lógica interna, seu próprio modo de existir e imaginar; um modo real de saber-se no mundo. A respiração está diretamente ligada à imaginação.

A respiração é essa materialidade fluídica que confere ao gesto ritmo. Uma luta interna trava-se quando repetimos uma partitura e respirar produz uma vetorização interna entre corpo e alma convocando o ator para a porosidade de sua presença. É importante dar atenção constante à respiração de forma criativa e provocadora senão o movimento jamais desembocará na ação.

Quando nos falta o ar é que nos damos conta de que ele existe.

### I. 3. Composição

“O Performer deve fundar o seu trabalho numa estrutura precisa - fazendo esforços, porque a persistência e o respeito pelos detalhes são o rigor que permitem tornar presente o Eu-Eu. As coisas a fazer devem ser precisas”. (GROTOWSKI, 1990, p. 3)

Ao tomar consciência das constituintes do gesto (força, forma e afeto) e da prenda que é a respiração (que confere ao gesto o status de ação), o ator híbrido abre a porta do trabalho de composição. É o momento de organizar seu repertório gestual numa sequência verossímil, com a lógica interna própria do seu corpo-em-vida.

Como organizar o pensamento de uma personagem que é um cadáver constituído por várias partes de outros cadáveres, unidas e (re) arranjadas num novo sistema?

Para iniciar o processo de composição é fundamental delimitar os materiais aos quais a criação recorrerá. No caso do presente estudo, são eles: o espaço retangular delimitado por fita adesiva no chão (5 metros de comprimento e 4 metros de largura); o texto *Frankenstein*,

*Fragments de Guerra* do dramaturgo brasileiro Sérgio Roveri; as imagens dos desenhos anatômicos de Vesalius; as matrizes criadas na etapa O Encontro durante o laboratório de experimentação no subsolo do antigo monastério, nos Países Baixos; reportagens jornalísticas acerca da Guerra da Síria, em Aleppo; a *Oração ao Cadáver Desconhecido*; os relatos de procedimentos de autópsia/necrópsia a partir da observação nas aulas de Anatomia Humana e um metrônomo<sup>79</sup> para impor diferentes ritmos ao trabalho de composição. Esse universo delimitado de materiais é o que permitirá ao corpo imaginar, criar coreografias a partir das matrizes investigadas e criadas no laboratório de experimentação.

Um processo de frankensteinização do corpo iniciou-se a fim de que as partes fossem dissociadas para, em seguida, serem associadas a partir da relação entre as matrizes (**M**) e a qualidade de execução dessas matrizes (**A**) e a matriz do bicho (**B**). É nesse arranjo das vinte matrizes (**M**) com os vinte fluxos de execução (**A**) e a matriz (**B**) do animal (crocodilo) que o trabalho de composição da coreografia para este estudo iniciou-se.

Como ser poroso, o ator híbrido é capaz de sentir a pulsação do espaço físico em que ensaia. A partir dessa percepção, um novo material surge e, agora, ele é capaz de cartografar seu mergulho na experiência específica de criar naquele dado espaço concreto. O desafio, agora, residirá em habitar a partitura em outros espaços, com novas relações de afetos, com a presença de interlocutores. A solidão da sala de ensaio, por vezes é cruel. O encontro com outros espaços e com o público é que fará da coreografia ação.

Nesse trabalho de composição, o foco era praticar o pensamento de Frankenstein em suas plenas funções: ética, estética, política, crítica e clínica. Isto é, (re) imaginar o mundo dessa criatura em cada gesto, em cada movimento. A preocupação estava em gerar signos (orais, gestuais, plásticos), sem ainda o uso da palavra.

“É essa malha que se desdobra no espaço, essa ‘floresta de símbolos’ que deverá cercar os espectadores, exercendo uma espécie de ‘violência’ sobre sensibilidades e intelectos adormecidos, a linguagem buscada por Artaud.” (QUILICI, 2004, pp. 39-40)

Nesse primeiro momento, o foco estava em arquitetar um corpo que vive um conflito existencial, mas de forma limpa, justa e orgânica, sem a frenética e intensa agitação de movimentos desnecessários da nossa humana precariedade. Era fundamental ter rigor com a estilização de um corpo desengonçado, em construção.

O processo de composição requer escolhas. Escolhas responsáveis que determinarão a vibração da personagem, de Frankenstein. É nesse processo de escolhas que o ator híbrido defronta-se com os aspectos palpáveis do seu ofício sempre priorizando ao máximo a experiência. “A verdadeira composição é aquela que imprime inexoravelmente uma experiência, mas não expõe as razões de suas escolhas.” (BONFITTO, 2003, p. 143). E quando você pensa que existe apenas aquela escolha, sempre haverá uma outra escolha.

A composição coreográfica vem para inaugurar um novo padrão de chão<sup>80</sup> a partir das escolhas realizadas pelo intérprete, sempre entendendo o seu corpo como uma plataforma de emissão de signos; nas palavras de Christine Greiner: um “corpo-mídia”, uma “plataforma semântica do mundo”.

O estágio da composição coreográfica é composto por um intenso processo de contaminação de códigos e procedimentos que estão diretamente relacionados ao repertório de gestos do ator híbrido, às suas possibilidades corporais (para não falar limitações). A liberdade da criação encerrar-se-á nesse limite. A composição costura as técnicas do ator e seu repertório gestual, ultrapassando qualquer fronteira, dentro de um determinado ritmo estabelecido, nesse caso, pelo metrônomo. O som do metrônomo é o que faz os materiais heterogêneos estarem juntos. Um articulação por dentro. Uma costura interna da sequência gestual que só o ritmo é capaz de fazer.

“Rhythm is a principle based on the human body. The heart beat, the blood circulation, and respiration each follow their own rhythm, as do the movements we carry out when walking, dancing, swimming, writing, and so forth. The same goes for the sounds we make when speaking singing, laughing, and crying. The inner movements of our bodies that we are incapable of perceiving are also organised rhythmically. The human body is indeed rhythmically tuned.”<sup>81</sup>  
(FISCHER-LICHTE, 2008, p. 136)

É o princípio do *jo-ha-kyu* presente em todas as coisas do planeta: um ritmo orgânico que tem sua própria cadência. Ao conferir ritmo ao mosaico de gestos criados, eles passam a ganhar novas dinâmicas (laminados, cortados, alongados, colados, justapostos, combinados, ondulantes, acentrados, reticulares, moleculares, esparramados, flexíveis, rizomáticos) e o material levantado torna-se algo orgânico - com suas variações - mesmo desejando uma não-organicidade. A não-organicidade já é uma escolha de organicidade.

O processo de composição - seleção, associação, colagem, lacunas abertas - e de montagem “como colagem, junta elementos por mera justaposição paratática, sem a presença

de sinais de ordem, hierarquias ou simples conexões.” (BAITELLO, 1992, pp. 165-66). Antes da entrada da palavra, o fundamental era organizar os gestos em simples conexões, sem hierarquia, quase que numa obediência cega e intuitiva ao que o ritmo do metrônomo orquestrava.

O desejo de colocar-se em movimento cria agenciamentos entre os materiais escolhidos para a composição coreográfica, porém, na medida em que esses agenciamentos são criados, novos agenciamentos aparecem criando, nas palavras de José Gil:

“novas conexões entre materiais heterogêneos, novos nexos, outras vias de passagem da energia, ligar, pôr em contacto, simbiotizar, fazer passar, criar máquinas, mecanismos, articulações - tal é o que significa agenciar, exigindo sem cessar novos agenciamentos.” (GIL, 2001, p. 70)

Todo gesto parte de um agenciamento no plano de composição e “esse plano, como já sabemos, é o plano de imanência ou ‘corpo-sem-órgãos’” (GIL, 2001, p. 73). Compor é agenciamento de forças. “O agenciamento é o crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda de natureza à medida em que aumenta as suas conexões”. (GREINER, 2005, p. 118).

A coreografia ganha nexos próprios a partir da estruturação das matrizes, das partituras físicas. O que está em jogo não é a coerência dos movimentos segundo as matrizes criadas e pré-estabelecidas, mas a construção desse plano de imanência que permitirá a essas matrizes atingirem um status poético que mais pulverizem imagens no espaço do que as encerrem ou as fechem em seu significado. No plano de composição, essas matrizes organizam-se consoante o plano de imanência. A montagem vem do exterior para o interior. A criação é interior para exterior. Os materiais que existem conferem nexos coreográficos nas matrizes através de novas conexões, novos arranjos. O alcance do corpo é aberto e dinâmico e o padrão de chão pelo qual o ator move-se apresenta-nos um processo interminável de imigração entre as linguagens, emprestando gestos e sistemas próprios de cada uma delas na criação. Um ator híbrido. O corpo em exaustão sai da mecanicidade organizada. Como esse corpo - que realiza uma série de movimentos pré-definidos - responde com outra qualidade de presença e produz um espaço cujo campo vibratório é composto por equilíbrios e desequilíbrios? É preciso saber escolher, selecionar, estilizar, extraquotidianeizar. O processo de criação é também um processo de abandono. Ao acessar aquele VOLUME explorado, o ator híbrido acessa outra INTENSIDADE que pode levá-lo para uma outra DINÂMICA.

É na execução de uma partitura que deixamos explodir pelo espaço nossa incoerência interior e, portanto, nossa profunda vulnerabilidade. Apesar da máquina coreográfica, o intérprete permanece fraco e trêmulo ante a tarefa de fazer a locomotiva da ação trabalhar. A partitura tem a aparência de solidez enquanto nossa essência é quebradiça.

Se a partitura apodrecer, rasgar, pelo que a substituiremos?

#### NOTAS:

31 - Por tratar-se de um intérprete híbrido, navegante entre linguagens, essa contaminação de nomenclaturas é proposital. Ator-bailarino; coreografia-partitura. Nesse estudo, optou-se pela nomenclatura *partitura física, coreografia e ator*, evidenciando essa não-fronteira entre dança e teatro, principalmente;

32 - “Honrar o comum é perceber como é a vida diária ritual, quanto a vida diária consiste em repetições. Não existe um comportamento que já foi comportado.” (SCHECHNER, 2002, p. 23) (tradução minha);

33 - “A atuação codificada é um sistema semiótico de referências. Embora algumas das ações em um sistema codificado possam ser derivadas ou abstraídas do comportamento quotidiano, um sistema codificado como um todo não é diretamente análogo ao comportamento quotidiano.” (SCHECHNER, 2002, p. 155) (tradução minha);

34 - Téspis: De acordo com fontes gregas antigas e especialmente Aristóteles, foi a primeira pessoa a aparecer no palco como ator. Cantor dos ditirambos, ele é creditado por introduzir um novo estilo no qual um cantor ou ator interpretou as palavras de personagens individuais nas histórias, distinguindo entre os personagens com o auxílio de diferentes máscaras. Esse novo estilo foi chamado de tragédia e Téspis foi o expoente mais popular dele;

35 - ditirambos: canções sobre histórias da mitologia com refrões corais que levava a uma experiência dionisíaca na dissolução de individualidades, regada a muito vinho e dança;

36 - Dioniso: É, na Grécia Antiga, o deus dos ciclos vitais, das festas, do vinho, da insanidade, do teatro, dos ritos religiosos, mas, acima de tudo, do êxtase que funde o bebedor com a divindade. Equivalente ao deus romano Baco. Foi o último deus aceito no Olimpo, filho de Zeus e da princesa Sêmele. Dioniso era representado nas cidades gregas como o protetor dos que não pertencem à sociedade convencional e, portanto, simboliza tudo o que é caótico, perigoso e inesperado, tudo que escapa da razão humana e que só pode ser atribuído à ação imprevisível dos deuses. Costuma ser tratado como o oposto ao apolíneo (Apolo);

37 - Constantin Stanislavski (1863-1938) foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX. Stanislavski é mundialmente conhecido pelo seu "sistema" de atuação para atores e atrizes, onde reflete sobre as melhores técnicas de treinamento, preparação e sobre os procedimentos de ensaios. Embora pensadas para o teatro, suas proposituras cénicas são largamente utilizadas por artistas de cinema e de televisão;

38 - Linha de Forças Motivas: “De acordo com os textos escritos pelo mestre russo, os elementos do ‘estado interior’ são: o se, as circunstâncias dadas, a imaginação, a concentração da atenção, a memória emotiva, os objetivos e as unidades, a adaptação, a comunhão, a fé e o sentimento da verdade”. (BONFITTO, 2003, p. 27);

39 - Método das Ações Físicas: método de ensaio e criação fundamentado mais na construção física a partir da elaboração de ações que traduzam o movimento interno do intérprete. O Método das Ações Físicas pertence à segunda fase de Stanislavski sobre o trabalho do ator sobre si mesmo;

40 - Vsevolod Meyerhold (1874-1940) foi um grande ator de teatro e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX. Os seus trabalhos artísticos e escritos estiveram banidos até 1955, quando foi reabilitado pela corte suprema da antiga URSS. Entre 1898 e 1902, participa do Teatro de Arte de Moscou, como um dos principais atores da companhia de Stanislavski e Vladimir Nemirovich-Danchenko. Em 1905, dirige por um ano o Estúdio de Teatro, um anexo do Teatro de Arte de Moscou (TAM), a convite do próprio Stanislavski. Durante sua vida artística, experimenta várias formas de teatro, sendo mais conhecido pelos exercícios de interpretação da sua biomecânica, por seu trabalho de experimentação teatral, influenciando os principais encenadores do século XX;

41 - Gordon Craig (1872-1966) era um praticante de teatro modernista inglês; trabalhou como ator, diretor e cenógrafo, além de desenvolver um corpo influente de escritos teóricos. Craig afirmava que o diretor era “o

verdadeiro artista do teatro” e, de forma controversa, sugeriu que os atores não fossem mais importantes do que as marionetes. Ele projetou e construiu conjuntos elaboradamente simbólicos cuja tônica era saudar a supermarionete;

42 - Michael Chekhov (1891-1955) foi um ator russo-americano, diretor, autor e criador de arte do teatro. Ele era sobrinho do dramaturgo Anton Tchekhov e escreveu livro *Para o Ator*. Seu trabalho está ligado diretamente ao trabalho imaginativo do ator; “(...) (o ator) não necessita ‘espremer’ seus sentimentos para extraí-los de seu eu, eles surgirão por si mesmos de seu íntimo, sem esforço, com desembaraço, assim que você aprender a ‘ver’ a psicologia, a vida interior de suas imagens.” (CHEKHOV, 2003, pp. 30-1);

43 - Etienne Decroux (1898-1991) foi um ator e mímico francês. Nos últimos 40 anos de sua vida, abandonou as grandes apresentações públicas e a carreira como ator para se dedicar inteiramente à técnica chamada de Mímica Corporal Dramática. Em colaboração com Jean-Louis Barrault, seu primeiro aluno, suas pesquisas se dirigiram a elaborar uma técnica que ele nomeou Mimo Corporal ou Mímica Corporal Dramática. Lecionou em várias instituições de prestígio mundial, como o Piccolo Teatro de Giorgio Strehler, o Actor’s Studio de New York onde ele criou sua própria companhia nos Estados Unidos, na década de 1950. Considerado como o pai da mímica moderna, podemos citar entre seus alunos Marcel Marceau e Luís Otávio Burnier (fundador do Lume Teatro), entre outros;

44 - François Delsarte (1811-1871) foi um cantor, orador e filósofo francês. Considerado um dos principais precursores da dança moderna, influenciou nomes como Isadora Duncan, Kurt Jooss e Mary Wigman, principalmente por sua repercussão na Europa e nos Estados Unidos. Delsarte observou as maneiras próprias do homem expressar-se e utilizou-se do cientificismo para criar uma série de leis e princípios que ordenariam, com racionalidade, a expressão corporal como uma criação divina. Como consequência de seu trabalho, influenciou uma geração de pedagogos e as bases da educação física, do teatro e da dança, da ginástica rítmica e da educação somática; Emile Jacques Dalcroze (1865- 1950), austríaco, foi o criador de um sistema de ensino de música baseado no movimento corporal expressivo, que se tornou mundialmente difundido a partir da década de 1930. Por sua pedagogia musical, Dalcroze é comumente reconhecido no Ocidente se torna o precursor dos chamados métodos ativos na área da educação musical, influenciando toda uma geração situada primordialmente na primeira metade do século XX. ([www.hosting.iar.unicamp.br](http://www.hosting.iar.unicamp.br));

45 - Bertolt Brecht (1898-1956) foi um importante dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo. Ao final dos anos 1920, Brecht torna-se marxista, vivendo o intenso período das mobilizações da República de Weimar, desenvolvendo o seu teatro épico. Sua práxis é uma síntese dos experimentos teatrais de Piscator e Meyerhold, do teatro chinês e do teatro experimental da Rússia soviética, entre os anos 1917-1926. Seu trabalho como artista concentrou-se na crítica artística ao desenvolvimento das relações humanas no sistema capitalista;

46 - Antonin Artaud (1896- 1948) foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Ligado fortemente ao surrealismo, foi expulso do movimento por ser contrário à filiação ao partido comunista. Sua obra *O Teatro e seu Duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX, referência de grandes diretores como Peter Brook, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba;

47 - Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um inovador diretor do teatro polonês e teórico cujas abordagens à atuação, treinamento e produção teatral influenciaram significativamente o teatro atual. Estreou como diretor em 1957, na Cracóvia, e logo depois fundou um pequeno laboratório de teatro em 1959 na cidade de Opole, também na Polónia. Em 1985, na Itália, funda o Grotowski Workcenter, em Pontedera. Neste centro, ele continuou sua experimentação prática no teatro e foi aqui que ele continuou a dirigir treinamentos e eventos teatrais privados quase em segredo pelos últimos vinte anos de sua vida. Autor de *Em Busca de um Teatro Pobre*;

48 - Eugenio Barba: ver nota 4;

49 - Tadeusz Kantor (1915-1990) foi um pintor polonês, artista de happenings, cenógrafo e diretor de teatro. Kantor é conhecido por suas performances teatrais revolucionárias na Polónia e no exterior. Criador do Teatro da Morte, sua obra possui uma profunda ligação com a sua memória da infância e os terrores produzidos pela Guerra. Resgata o conceito de marionete de Craig ao dirigir os seus atores em cena, durante a apresentação dos espetáculos. Kantor passa a ser personagem das suas apresentações, orquestrando atores em cena, dando a eles aspectos de manequins;

50 - Jacques Copeau (1879-1949) foi um importante diretor, autor, dramaturgo e ator de teatro francês. Fundador do importante Théâtre du Vieux-Colombier, em Paris, Copeau também funda uma importante escola de atores junto ao seu teatro onde influencia uma grande geração de artistas franceses, através de seu treinamento para o ator. Alberto Camus, outro importante homem de teatro, afirma que há duas formas de teatro na França no século XX: um antes de Copeau e outra depois de Copeau ([www.britannica.com](http://www.britannica.com));

51 - Rudolf Laban: ver nota 27;

52 - Isadora Duncan (1877-1927) foi uma coreógrafa e bailarina norte-americana, considerada a precursora da dança moderna, aclamada por suas apresentações em toda a Europa. Nascida na Califórnia, viveu na Europa Oriental e na União Soviética dos 22 anos até a data de sua morte, na França;

53 - Ida Rubinstein (1885-1960) foi uma atriz e dançarina russa, celebrada por sua beleza, seu senso de expressividade e atitude audaz no palco. Era amante das belas-artes e financiou inúmeros artistas, rica que era. Bissexual assumida, ao longo de sua vida relacionou-se amorosamente com pessoas de ambos os sexos, para escândalo da época;

54 - Mary Wigman (1886-1973) foi uma importante coreógrafa alemã, uma das fundadoras da dança expressionista e da dançaterapia. É considerada uma das mais importantes figuras na história da dança moderna; “O dançarino não dança para si mas para reviver algo muito maior.”(Mary Wigman);

55 - Martha Graham (1894-1991) foi uma dançarina e coreógrafa estadunidense que revolucionou a história da dança moderna. O impacto que a dança de Martha Graham causou nos palcos é frequentemente comparado à influência que Picasso teve para a pintura em seu tempo, ou Stravinsky na música, ou Frank Lloyd Wright na arquitetura. As suas contribuições transformaram essa forma de arte, revitalizando e difundindo a dança ao redor do mundo; “O movimento que Graham criou para revelar a experiência interior - que, para a bailarina era, ao mesmo tempo, pessoal e universal - tem também origem no interior do próprio corpo. A técnica de Graham baseia-se na respiração, ou melhor, nas mudanças anatômicas devido ao processo respiratório, a partir das quais inventou a sequência contraction-release (contração-relaxamento) da pélvis. É a partir desta zona e deste movimento que se desenvolvem as espirais do tronco e o movimento irradia para a periferia. O corpo e a alma são assim concebidos como uma unidade indissociável.” (FAZENDA, 2012, p. 71);

56 - Steve Paxton, nascido em 1939, é um coreógrafo, bailarino e improvisador estadunidense, iniciou sua carreira nos anos 1950. Foi um dos fundadores do Judson Dance Theatre, fonte de criações coletivas. Inventou duas técnicas - Contacto-Improvisação (ver nota 25) e Material para a Coluna;

57 - Merce Cunningham (1919-2009) foi um bailarino e coreógrafo estadunidense. Possuía como características marcantes de sua dança, o caráter experimental e estilo vanguardista. Foi responsável por mudar os rumos da dança moderna. Criou mais de 200 coreografias. Entre seus colaboradores figuram John Cage, Jasper Johns, Andy Warhol e Robert Rauschenberg. Para Cunningham, a dança se torna aparentemente um movimento natural, sem finalidade específica, em que não se buscava um encadeamento lógico de movimentos, mas explorar os elementos fornecidos pelo acaso. Cunningham contentava-se em indicar aos bailarinos as direções dos deslocamentos e os tempos das paradas. Tal formulação coreográfica era o chamado Event, um acontecimento único de dançar com forte ligação com o vivenciar do instante presente, do aqui e agora. Apesar de existir um grau de liberdade elevado, as obras realizadas caracterizavam-se pela sucessão de acentos fortes e fracos (comparáveis a métrica antiga) e por uma espécie de tempo instintivo próximo do verso grego lírico ou trágico. A música representava apenas um acompanhamento sonoro, não tendo sido elaborada ou selecionada em função de uma harmonia com os movimentos dos bailarinos. Podendo variar da música instrumental à música eletrônica ([www.mercecunningham.org](http://www.mercecunningham.org));

58 - Marina Abramovic, nascida em 1946, é uma performer que iniciou sua carreira no início dos anos 70 e manteve-se em atividade desde então. Considera-se a “avó da arte da performance”. Seu trabalho explora as relações entre o artista e a plateia, os limites do corpo e as possibilidades da mente. Nascida na Iugoslávia e formada e pós-graduada em Belas Artes, suas performances começaram nos anos 70. Brincadeiras com facas (Rhythm 10), deitar no meio de uma estrela de fogo (Rhythm 5), ficar sob efeito de drogas controladas (Rhythm 2), se colocar à disposição dos espectadores (Rhythm 0) – era assim que ela mostrava a relação humana consigo e com os outros. Foi parceira profissional do artista Ulay, de 1976 até 1988, período em que mantiveram um relacionamento. Neste período de 12 anos, realizaram diversas obras em conjunto. Eles se separaram em 1988, através de uma performance intitulada The Lovers. Partindo de lados opostos da Grande Muralha da China, eles caminharam um em direção ao outro e se despediram depois de se encontrarem no meio ([www.artnews.com](http://www.artnews.com));

59 - Pina Bausch (1940-2009) foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de ballet alemã. Conhecida principalmente por contar histórias enquanto dança, suas coreografias eram baseadas nas experiências de vida dos bailarinos e feitas conjuntamente. Várias delas são relacionadas a cidades de todo o mundo, já que a coreógrafa retirava de suas turnês ideias para seu trabalho. Entre os seus temas recorrentes estavam as interações entre masculino e feminino. Foi diretora da Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, localizada em Wuppertal; “Pina Bausch, e com ela boa parte da dança contemporânea dita pós-moderna, utiliza processos de composição coreográfica que seriam esperados mais da estética do filme ou do vídeo: fragmentação do gesto, repetição de uma sequência, efeito de close e de focalização, fades, olhares para a câmera, eclipse narrativa, montagem em câmera rápida.”. (PAVIS, 2003, p. 44);

60 - Tatsumi Hijikata (1928-1986) foi um coreógrafo japonês e fundador de um gênero de arte de performance de dança chamado Butoh (ver nota 22). No final dos anos 1960, ele começou a desenvolver essa forma de dança, que é altamente coreografada com gestos estilizados tirados de suas memórias de infância de sua casa no norte do Japão. É esse estilo que é mais frequentemente associado aos ocidentais pelo Butoh ([www.jstor.org](http://www.jstor.org));

61 - Kazuo Ohno (1906-2010) foi um dançarino e coreógrafo japonês, considerado um mestre do teatro butoh, arte que mistura dança e artes dramáticas. Fez parceria com Tatsumi Hijikata. Declarou certa vez sobre sua própria obra: "A melhor coisa que alguém pode me dizer é que, enquanto assistia minha performance, começou a chorar. Não importa entender o que eu estou fazendo: talvez seja melhor que as pessoas não entendam, mas apenas respondam à dança" ([www.kazuooohnodancestudio.com](http://www.kazuooohnodancestudio.com));

62 - Peter Brook, nascido em 1925, é um diretor de teatro e cinema britânico. Um dos mais respeitados profissionais de teatro da atualidade. Nasce em Londres e estuda em Oxford. Começa a se interessar por teatro ainda na universidade, época em que é influenciado pelo trabalho de dramaturgos como Bertolt Brecht e Antonin Artaud. Propõe um teatro de caracterização psicológica dos personagens que torne visível a "invisível" alma humana. Procura também imprimir caráter crítico e polêmico às montagens, substituindo a passividade do espectador pela participação do público no espetáculo. Faz sucesso a partir de 1955, quando dirige o ator Laurence Olivier na montagem de *Titus Andronicus*, de Shakespeare. A partir de 1962, torna-se co-diretor da tradicional Royal Shakespeare Company, ao lado de Peter Hall. Nos anos 1970, funda em Paris o Centro de Pesquisa Teatral, o qual dirige até hoje. Sua carreira é marcada por encenação de peças no circuito teatral novaiorquino do West End e da Broadway, além de em Paris e Londres. Leva o teatro e a literatura para o cinema com *A Sombra da Força* (1953), peça de John Gay, *Moderato Cantabile* (1960), romance de Marguerite Duras, e *O Senhor das Moscas* (1962), romance de William Styron. Em 1966, monta *Marat-Sade*, de Peter Weiss, cuja filmagem também dirige. Em 1968, transfere-se para Paris e funda o Centro Internacional de Criação Teatral, no qual trabalha até hoje na direção de atores e em novas montagens. Seu último sucesso no cinema é o filme *Mahabharata*, de 1995 ([www.britannica.com](http://www.britannica.com));

63 - Ariane Mnouchkine, nascida em 1939, é diretora de teatro e cinema francesa, de renome mundial, fundadora do Théâtre du Soleil em Paris (1964), coletivo teatral que se instala na Cartoucherie de Vincennes em 1970. Uma diretora ligada principalmente ao teatro de vanguarda, sua vitoriosa trajetória representa um marco na entrada da mulher num âmbito majoritariamente masculino. Suas produções no Théâtre du Soleil são frequentemente encenadas em espaços diferentes como ginásios, celeiros, porque Mnouchkine não gosta de estar confinada a palcos tradicionais ou ao palco italiano. Geralmente seus atores vestem o figurino ou colocam sua maquiagem em frente aos olhos do público. Seu trabalho de produção teatral tem como metodologia o processo colaborativo, que procura construir o espetáculo como resultado da interferência de todos os membros da companhia. Para ela, o diretor teatral já alcançou um grande poder na cena e o objetivo de sua companhia é alcançar um outro patamar, criando uma forma de teatro onde será possível a todos colaborarem sem serem diretores, técnicos, etc.. Ela incorpora múltiplos estilos de teatro em seu trabalho, desde a commedia dell'arte a rituais asiáticos ([www.encyclopedia.com](http://www.encyclopedia.com)); Em sua experiência com a tradição asiática, que é influência marcante em todo o seu trabalho, Ariane Mnouchkine define o trabalho do ator como "There I sensed that the goal of the actor should be to open up a man like a grenade. Not so as to put his guts on display, but to depict them, to transform them into signs, forms, movements, rhythms." (MNOUCHKINE, 1996, p. 95) / "Lá senti que o objetivo do ator deveria ser abrir um homem como uma granada. Não para mostrar suas entranhas, mas para representá-las, transformá-las em sinais, formas, movimentos, ritmos." (tradução minha);

64 - Robert Wilson, nascido em 1941, é um encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo estadunidense. Suas peças são conhecidas mundialmente como experiências inovadoras e de vanguarda, trabalhou também como coreógrafo, iluminador e sonoplasta. É conhecido por seus vários trabalhos em colaboração com Philip Glass, como "Einstein on the Beach". Realizou montagens dos trabalhos dos poetas e músicos Allen Ginsberg, Tom Waits, William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Lou Reed, Tom Waits e David Byrne, assim como com o dramaturgo alemão Heiner Müller ([www.robertwilson.com](http://www.robertwilson.com));

65 - Anzu Furukawa (1952-2001) foi uma dançarina de butoh japonesa e performer. Desde 1973, trabalhou como coreógrafa, intérprete e dançarina em vários grupos no Japão (incluindo a Butoh Dairakudakan) e na Europa. É considerada a "Pina Bausch japonesa". Em 2009, sob direção de Alice K., integrei o elenco *Oversized*, espetáculo em homenagem à vida de Anzu Furukawa a partir dos escritos de seu diário pessoal;

66 - Luis Otávio Burnier: ver nota 3;

67 - LUME - Laboratório UNICAMP de Movimento e Expressão, foi fundado por Luis Otávio Burnier (ver nota 3). Em 1994, o LUME é reconhecido como Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Atualmente, é integrado pelos atores-pesquisadores: Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Renato Ferracini, Raquel Scotti Hirson, Jessor de Souza, Ricardo Puccetti e a atriz inglesa Naomi Silman. Em 1997, trabalham com a mestra de Butoh Anzu Furukawa (ver nota 65), e apresentam o espetáculo *Afastem-se Vacas que a Vida é Curta*, inspirado na obra *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Marquez. Trabalhando com diretores convidados, ou sendo dirigidos por membros internos, o LUME mantém-se ativo, apresentando e estreado diversos espetáculos. Seus cursos e oficinas, oferecidos anualmente, são procurados por pessoas do mundo todo. Cada um dos 7 atores do LUME desenvolve suas próprias pesquisas pessoais e mantém as pesquisas cênicas coletivas;

68 - Jacques Lecoq: ver nota 26;

69 - plano de imanência: oposto à transcendência, o plano de imanência é resultado do povoamento de novos afetos;

70 - Merleau-Ponty: “No Ocidente, à primeira vista, parece ter sido o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e toda a genealogia do pensamento fenomenológico, a partir de Edmund Husserl (1859-1938), que disseminou amplamente a proposta do corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Isso significou um reconhecimento importante do fluxo de informação entre o interior e o exterior, entre informações biológicas e fenomenológicas, compreendendo que não se tratavam de aspectos opostos. Merleau-Ponty, que também foi bastante lido por alguns filósofos japoneses, já havia percebido que para compreender este fluxo era necessário um estado detalhado da corporeidade do conhecimento, da cognição e da experiência vivida. Assim, a noção de corporeidade possuiria um sentido duplo, designando ao mesmo tempo estrutura vivida e contexto ou lugar de mecanismos cognitivos.” (GREINER, 2005, p. 23);

71 - Baruch de Espinosa (1632-1677) foi um dos grandes racionalistas e filósofos do século XVII dentro da chamada Filosofia Moderna, ao lado de René Descartes e Gottfried Leibniz. Nasceu nos Países Baixos, no seio de uma família judaica portuguesa que havia fugido da inquisição lusitana e é considerado o fundador da crítica bíblica moderna ([www.plato.stanford.edu](http://www.plato.stanford.edu));

72 - corpo-sem-órgãos: Utilizado inicialmente na transmissão radiofônica de Artaud, em 1947, *Para Acabar com o Julgamento de Deus* (“Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade.”), o termo foi desenvolvido por Deleuze e refere-se à realidade mais profunda a todo sistema formado, organizado, construído a partir de partes inteiramente funcionais. Ao mesmo tempo, o termo também pode descrever a relação prática com o corpo literal, sólido, físico. Corpo-sem-órgãos torna-se expressão recorrente em *Mil Platôs*, escrito em colaboração com Guattari;

73 - “A participação física do público é acionada através da percepção sinestésica, moldada não apenas pela visão e pelo som, mas também pelas sensações físicas de todo o corpo.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 36) (tradução minha);

74 - “Anteriormente, os movimentos do ator eram projetados para traduzir o significado estabelecido no texto literário. Agora eles serviram como estímulo para induzir excitação nos espectadores e/ou motivá-los a gerar novos significados. Enquanto a primeira performatividade era alistada a serviço da expressividade, agora era vista como possuindo um potencial energético e afetivo.” (FISCHER-LICHTE, 2008, pp. 81-2) (tradução minha);

75 - *The Artist is Present*: Em 2010, foi realizada uma exposição no MOMA, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que ocupou todos os seus seis andares com a retrospectiva da carreira da performer Marina Abramovic. Foi lá que sua apresentação mais marcante aconteceu: ela ficou durante os três meses de exposição disponível ao público – quem quisesse chegava e passava um minuto de silêncio sentado olhando para Marina (ela passou mais de 700 horas sentada numa cadeira sem se mexer) – intitulada “*The Artist is Present*” (“A artista está presente”). Nessa exposição Ulay, após anos sem se falarem, sentou-se diante dela, e sem conversarem, se deram as mãos e choraram;

76 - Marina Abramovic: ver nota 58;

77 - Ulay (1943- 2020) foi um artista alemão que recebeu reconhecimento internacional por sua arte Polaroid e arte de performance colaborativa com a companheira de longa data Marina Abramovic;

78 - presente no poema *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, de Antonin Artaud;

79 - metrônomo é um aparelho que através de pulsos (sonoros) de duração regular, indica um andamento rítmico;

80 - padrão de chão: Em *Coreopolítica, Coreopolícia*, André Lepecki apresenta-nos o conceito de padrão de chão para designar o rastro de desenho topográfico no chão, bem como uma metáfora do território da pólis sobre o qual o intérprete interfere, relaciona-se e dança;

81 - “O ritmo é um princípio baseado no corpo humano. O batimento cardíaco, a circulação sanguínea e a respiração seguem seu próprio ritmo, assim como os movimentos que realizamos ao caminhar, dançar, nadar, escrever e assim por diante. O mesmo vale para os sons que produzimos quando falamos cantando, rindo e chorando. Os movimentos internos de nossos corpos que somos incapazes de perceber também são organizados ritmicamente. O corpo humano é realmente sintonizado ritmicamente.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 136) (tradução minha);

## CAPÍTULO II: VULNERABILIDADE

*“Tudo o que acreditamos construir de sólido, fora de nós ou em nós,  
desaba um dia, ou enferruja, ou se corrói.”*

(CARRIÈRE, 2006, p. 113)

O que nos une, enquanto Humanidade, é a nossa vulnerabilidade. É na tensão desse fio frágil que saudamos o desconhecido (em nós mesmos e no outro). O novo coronavírus<sup>82</sup>, invisível, desperta agora esse sentimento solidário com a vulnerabilidade do outro, uma fragilidade coletiva partilhada. O pânico ante essa planetária contaminação leva-nos a nos apegar a pequenas coreografias que aparecem como bote salva-vidas no oceano “Covid-19” - ainda que sejam efêmeras coreografias. Caminhamos para uma nova presença-em-vida, assumindo criativamente esse estado frágil, à mercê do invisível-que-se-torna-visível, na partitura física de lavar as mãos com água e sabão; na obsessão de higienizar tudo com álcool gel 70% (no mínimo); ao evitar tocar superfícies; ao negar abraços; ao proteger o tossir com o ângulo do cotovelo (onde braço e antebraço encontram-se); ao fugir de aglomerações; ao evitar as visitas aos nossos avós... Essa coreografia desvela a aparente solidez do movimento - construído para durar muito, ser resistente - para apresentar-nos a fonte escondida da nossa criação: a fragilidade.

Embora sejamos educados a calar nossas fraquezas, a nossa presença é fluida, mutante, desarmônica e, sobretudo, frágil. Ao silenciarmos nossas fraquezas potencializamos esse estado vulnerável que deverá explodir no movimento.

*“Observemos uma flor; a primeira coisa que vemos são as delicadas pétalas. Mas se olharmos por trás dela podemos ver o caule. A beleza frágil é real, mas alguma coisa a mais a sustenta. Esta é uma verdade que serve para tudo: existe uma superfície que se pode ver, mas existe sempre algo a mais por detrás. Mesmo uma montanha enorme terá correntes de água fluindo embaixo dela.” (OIDA, 2001, p. 92)*

A montanha só é firme porque um rio subterrâneo dá corpo à sua robustez. A coreografia é essa montanha que - pela repetição no tempo - sofrerá erosões. É nessa fenda da erosão que o corpo do ator híbrido despedaça-se para dançar uma nova coreografia falhada, mas atualizada; falhada porque parte de uma coreografia anterior, primordial, que o possibilitou estar em cena, porém diversa, com novos agenciamentos a partir do acaso. O ator

híbrido é aquele que tem a coragem de falhar diante do seu público a partir do desmantelamento do seu corpo quotidiano; de despedaçar-se nessa fenda de erosão.

Essa imagem do fluxo de água escorrendo embaixo da firme montanha que Yoshi Oida nos apresenta é exemplar para se falar do vigor que é erguido pela fragilidade inerente a tudo e a todos: a *glassy essence*<sup>83</sup> das personagens da qual nos falava Shakespeare. Uma estranha vitalidade vem da aparente fraqueza. Para gritar eu não preciso da força, mas sim da fraqueza: é ela que aciona as oposições internas a habitarem uma forma no espaço a partir do movimento e o grito ser efetivo, como o grito mudo de Helene Weigel<sup>84</sup>. E saber-se vulnerável é deixar a porta aberta para o inesperado, para o acaso, pois é aí que a fragilidade falará com o ator híbrido tranquilamente. O acaso ativa no corpo do ator outros tipos de associações e agenciamentos para que ele jogue e relacione-se com a matéria inesperada. Estar presente é retomar no corpo aquilo que lhe é mais próprio, numa “zona de meditação entre o interior e o exterior” (MONSALÚ, 2018, p. 107). Executar a coreografia com a convicção e a obsessão de quem quer engolir o mundo não leva em conta nossa “essência de vidro”. A ação nascerá do encontro inesperado entre a partitura física e o estado vulnerável do intérprete que é o que o mantém atualizado, presente.

A vulnerabilidade habita-nos, rói-nos e corrói-nos por dentro, como um animal incompreensível e é na aceitação dessa fragilidade, dessa essência de vidro, que uma maior lucidez ocupará a ação realizada. Em perigo, o homem escuta, aguça seus sentidos e busca a sobrevivência através do movimento:

“(…) o que me parece melhor realizar em cena essa ideia do perigo é o imprevisto objetivo, o imprevisto não nas situações mas nas coisas, a passagem intempestiva, brusca, de uma imagem pensada para uma imagem verdadeira.” (ARTAUD, 1999, p. 43)

O ator híbrido só é ator não porque executa uma partitura, uma coreografia, mas porque aprende a sê-lo no caminho, na conexão da forma (uma imagem verdadeira) com a assunção da sua *glassy essence*, num diálogo constante com sua fragilidade inerente, com o perigo iminente “e essa experiência de risco deve atravessar os múltiplos estratos que constituem o sujeito, inclusive o orgânico” (QUILICI, 2004, p. 46). Assim como Doutor Frankenstein precisa da matéria-prima apropriada (pedaços de corpos, tecidos reaproveitáveis, o melhor dos cérebros, órgãos com nutrientes e calor apropriados com energia direta, líquido amniótico como principal alimento biogênico), o ator híbrido precisa lidar com os materiais

corretos (espaço, ar, gesto) e a grande variedade de espécies invisíveis que habitam o seu corpo. Isso instaura e compõe uma coreografia entre a combinação das diversas partes. A resultante funciona de modo falho e deplorável. A aparente força do monstro, pela sua descompostura e robustez, revela ainda mais a falha. Como admitir essa falha como material, essa vulnerabilidade como elemento constitutivo da partitura física no processo de criação?

A coreografia não tem nenhum sentido particular, ela não tem outra intenção a não ser ser coreografia. O intérprete, assumindo sua posição vulnerável, é que instaura a ação a partir dela. O ator híbrido conhece suas fraquezas: ao assumir a sua fragilidade - saber-se vulnerável - ele passa a jogar com essas fraquezas e:

“no final das contas vale mais a pena escolher a fragilidade e nos apoiar nela. Mesmo que a escolha seja arbitrária, ela é mais fecunda, mais esclarecedora do que as razões que teríamos para nos estimar. E ela, ao menos, não nos trairá.” (CARRIERE, 2006, p. 84)

Tamanha vulnerabilidade parece ilimitada e estabelece-se na construção da presença a partir do reconhecimento da fragilidade das zonas desconhecidas do evento teatral. Como treinar o corpo para possibilitar os espaços vazios típicos do estado de alerta? A vulnerabilidade de um corpo extraquotidiano - que intensifica a presença de um corpo-nave no mar da fragilidade - precisa sentir-se desconfortável para ter a necessidade de dançar, atuar, performar.

Como pode o intérprete avançar em uma cadeia de signos agenciados, num sistema coreográfico, sem estar fechado apenas na execução da forma, mas atento aos impulsos que geraram a criação daquela forma? Durante o trajeto de uma frase gestual, no protomovimento, na construção da intenção dele, o espaço interno precisa estar vazio, o corpo dentro/fora ativado e o sujeito estar vulnerável a ser atravessado pela experiência de realizar aquela partitura, mas naquele momento, naquele presente, com aquelas pessoas, com aquela luz, com aquela disposição que tem no dia, com aquela verdade que o levou a criá-la e sentir a necessidade de repeti-la, pois sua função é, a cada dia, mais necessária. Ser observado é estar vulnerável. “Não podemos mostrar somente a força do fazer, devemos atingir a vulnerabilidade do ser-em-vida.” (BARBA, 1989, p. 32).

A força da coreografia não está nas virtudes físicas, nos histrionismos ou na destreza do ator em sua performance artística, mas, sim, em suas deficiências, seus medos, suas

fraquezas - na consciência delas e no medo delas. Os movimentos desordenados do coração é que farão da coreografia ação.

## II. 1. Vazio

*“Há algo de impiedoso, de desmedido nesse encontro com o terreno vulnerável, mas é justamente aí que temos a oportunidade de nos reconhecer”.*

(CARRIÈRE, 2006, p. 184)

Acolher a nossa vulnerabilidade requer uma atitude - nada simples - de aceitar o nada.

Sim, o nada; o vazio.

“O corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Ou ainda, no palco, vazio não há, pois que se tira tudo e resta latência. Vazio cênico é latência - no palco o nada aparece, silêncio se escuta. E você imerso no campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência.” (FABIÃO, 2010, p. 322)

O Universo só nasceu a partir de um acúmulo incessante de vários “nadas”, de múltiplos vazios. Foi no acúmulo de tanta energia, do não-movimento (ou do movimento em potencial) que o *Big Bang* fez com que o *cosmos* começasse a partir do vazio, do nada. Para mover-se, para estar presente o ator híbrido precisa acumular essa energia e deixar latente esse estado de alerta que requer esvaziar-se. A desordem, a fome, o sangue, entulhos de guerra, epidemias, pedaços de corpos... Todo esse caos, apartado num grande vazio na iminência da criação, pode dar início à composição coreográfica.

Ao embater-se com suas próprias limitações, o ator silencia ante o caos e (re) elabora-se comprometendo e disponibilizando o seu corpo inteiro para a ação. Esse jogo de escuta, de porosidade “é como ser o verbo ESTAR. Um *estar* pleno, vivo e integrado” (FERRACINI, 2003, p. 111). E para estar vivo e integrado, é preciso saber respirar no silêncio. “No silêncio das madrugadas e até onde meus olhos alcançam, eu sou o único ser que vive e respira entre o leito do mar e a abóboda do céu.” (ROVERI, 2016, p. 131).

O hiato que se produz a partir do acaso, durante a execução da partitura física, pode ser chamado de intervalo criativo. Esse alerta vulnerável coloca o ator híbrido em profunda solidude<sup>85</sup>: um esvaziamento, uma imobilidade para preencher-se, mover-se, logo adiante. Solidão é a falta do outro. Solidude é a presença em si. Na língua inglesa, há uma

diferenciação clara entre essas duas palavras: *alone* (referente à solidão) e *lonely* (referente à solidude). O vácuo atroz da solidão passa a dar espaço ao saber-se só da solidude. Essa condição estrutural da existência humana confere ao ator o entendimento de que seu corpo é a sua primeira e última prisão. E, para estar só, é essencial saber fluir no vazio. Estar vazio é estar em solidude, habitando-se, em constante conexão com a respiração. O mundo vai sem nós, ao passo que nós vamos em nós mesmos com “pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas” (ARTAUD, 1999, p. 24).

Acolher o vazio é trazer a atenção para o corpo todo; é assistir-se; é autoescutar-se; é respirar para agir.

“O corpo cénico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida quotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos.” (FABIÃO, 2010, p. 322)

Frankenstein acorda vazio: é um corpo feito de partes mortas. E a morte é a falta de movimento. Essa ausência de movimento gera um novo movimento, que é justamente o vazio do movimento. O corpo morto passa a ter um outro tipo de movimento que, em vida, não tinha: o dos microorganismos no processo de decomposição da matéria. Enquanto há vazio no espaço externo, internamente a vida pulsa, respira. Não há nada que não se mova no mundo. O mundo está preenchido de movimentos ilimitados. A imobilidade do movimento permite ao ator híbrido existir internamente. Daí, nascerá a ação. Frankenstein com seu vazio de definibilidade traz algo que transtorna a ordem das coisas. Ao ver o homem, a criatura não o observa apenas, mas se transforma no homem que observa para compreendê-lo. Essa transformação só é possível por ele estar vazio, poroso, em conexão. Seus pés estão enraizados de tal modo que seu corpo poderá dilatar-se ao máximo sem se dispersar.

Estar vazio é desterritorializar-se, admitir intervalos, expandir-se internamente para ganhar novas intensidades - outros volumes - abandonando escolhas viciadas, deixando cair padrões de movimento. O vazio é o silêncio da escuta. É o estado da suspensão do predador que ronda sua presa.

“Em japonês, existe uma palavra, *ma*, que se refere ao *vazio* do tempo e do espaço. *Ma* contém o *nada*; (...) *Ma* também implica *relação adequada* entre objetos ou acontecimentos. (...) *Ma* não é algo estático, mas uma coisa que trata de conexões.” (OIDA, 2001, p. 153)

O predador está no nada do movimento, mas internamente uma série de conexões, arranjos é tramada para o bote, a ação. O crocodilo esvazia-se internamente para encontrar o momento certo do ataque à sua presa. Estar vazio não é estar parado, mas sim conectado.

“A conexão atenta consigo mesmo, com o outro e com o meio, transforma o que seria sucessão linear de eventos em ações-reações imediatas. A temporalidade do fluxo desconstrói as etapas do processo expressivo, dilui o minúsculo espaço de tempo entre pensar e agir, entre estímulo e resposta, entre sentir e emitir. Quando em fluxo, o ator não expressa um estado, ele vibra um estado.” (FABIÃO, 2010, p. 322)

Ao referir-se a Tenshin Okakura, de quando desfrutava da leitura de seu famoso *Livro do Chá*, Yoshi Oida nos revela que:

“aquilo que define a realidade de uma sala, por exemplo, é o espaço vazio delimitado pelo teto e pelas paredes, não o teto e as paredes em si. (...) A vacuidade é todo-poderosa porque ela pode conter tudo. Somente no vazio o movimento torna-se possível. Todo ser capaz de fazer de si mesmo um vazio onde os outros possam livremente penetrar, pode transformar-se no mestre de todas as situações. O todo sempre dominará a parte.” (OIDA, 1999, p. 52)

Essa capacidade de “conter tudo” propicia ao corpo do ator híbrido afastar-se dos seus companheiros - na produção de um trabalho solo - para ser cidadão de um outro país ao qual não pertencia quando vivia em comunidade. Seu corpo deixará de ser um corpo blindado pelo coletivo das companhias teatrais e passará a traçar um mapa da autoescuta criativa de si. Em solitude.

E para autoescutar-se, o ator híbrido precisa ter uma conexão interna ampla e fluida. Só assim estará verdadeiramente disponível em seu âmago. Vazio.

## II. 2. Harmonia *versus* Equilíbrio

*“O homem é uno em sua expressão: não é o espírito que se inquieta nem o corpo que se contrai - é a pessoa inteira que se exprime.”*

(VIANNA, 1990, p. 134)

Quando fechamos os olhos trazemos o espaço mais para perto de nós. Esse ato inaugura um acordo entre tensões:

“Se sinto a falta de algo essencial para mim, o acordo dentro de mim não é perfeito. É como se um fragmento de vazio estivesse aí, em mim, e eu quisesse preenchê-lo e, para tal, me visse obrigado a colocar-me em marcha. Este estar em viagem, para encontrar como aplacar o vazio, revela o sentido do que me impulsiona e me nutre.” (BARBA, 1991, p. 21)

A harmonia é uma proporção em constante atividade, em infinita negociação entre o meu interior e o espaço externo. Ela, mais do que procurar uma resposta para um dado conflito corporal, quer trocar as coisas de lugar, constantemente; quer propor novos balanceamentos, novos acordos entre diferentes tensões. Esse sistema entre tensões é que define o tônus do nosso corpo e “a anatomia do corpo humano é estruturada de tal maneira que mesmo um simples movimento de uma parte individual resulta num eco muscular em todas as outras partes”. (BARBA ; SAVARESE, 1995, p. 122). Esse fio que conecta o corpo todo é o que confere ao movimento fluência.

“Para que se consiga tornar fluente o movimento é indispensável trabalhar de maneira disciplinada e organizada. Por exemplo: para liberar uma dada articulação primeiro é necessário prendê-la, descobrir a diferença entre o que é prender e soltar. Só quando se obtém um relativo domínio sobre a articulação e suas possibilidades de movimento é que se torna possível soltar, encaixar e desencaixar à vontade, empregando toda a potencialidade em forçar ou liberar a articulação.” (VIANNA, 1990, p. 85)

Por conta disso, um treinamento técnico pré-expressivo é essencial para que o ator híbrido conquiste a liberdade de harmonizar o seu corpo. Assim, ele conquistará um novo corpo, vivo e decidido.

O equilíbrio não tem desvios nem oscilações. Na Física, ele é definido como a soma das forças que atuam sobre um corpo e se compensam, anulando-se mutuamente. O equilíbrio convoca a ideia de firmeza, de estabilidade, de solidez. A harmonia pede uma relação de pertinência entre os materiais; ela produz aquela sensação de prazer na fruição da obra poética; uma concordância negociada entre os diferentes materiais. Contudo, a “harmonia não é beleza estética, mas proporção ativa, movimento em quietude”. (BARBA, 1991, p. 20). Ainda assim, constantemente, harmonia e equilíbrio são confundidos ou tratados como sinônimos.

Ao habitar uma forma no espaço, um novo sentido é atribuído às tensões internas que impulsionaram o movimento para fora. “Não novos fatos, mas novos relacionamentos entre os fatos”. (BARBA, 1991, p. 22). Ao atribuir um novo sentido ao coreográfico, o ator híbrido confere harmonia à sua presença: está constantemente mediando a negociação entre as tensões. Portanto, a harmonia pressupõe a reunião de muitas forças que passam a coexistirem sem que necessariamente haja anulação de movimento. A harmonia é um constante negociar entre todos os materiais: se o ator está com dor na coluna vertebral, se uma apresentação

acontece num ambiente com ar-condicionado, se uma dada articulação está comprometida, se não há público na plateia... A harmonia cuida desse ajuste entre os materiais para que a coreografia seja atualizada e ajustada àquele momento, sem perdas; ou melhor, jogando com as perdas e descobrindo novas possibilidades.

Quando Leonardo Da Vinci<sup>86</sup>, baseando-se em um dos livros do Tratado de Arquitetura do romano Vitrúvio, cria a famosa imagem do *homem vitruviano*<sup>87</sup>, ele está gerindo um novo acordo entre as formas para que estas sejam harmônicas. Sendo assim, por exemplo, o comprimento da orelha corresponde a um terço da altura do tamanho da face do corpo humano; a distância entre o cotovelo e a palma da mão a um quarto da altura do homem; o comprimento do pé corresponde a um sexto do altura do sujeito. Mas, ainda que as partes estejam em constante proporção entre si, e as quatro imagens são formadas com a mudança das posições do braços e das pernas, o centro do corpo permanece no mesmo lugar. Essa metáfora para a harmonia é o que mantém no mesmo lugar o objetivo da obra poética ainda que novos arranjos sejam necessários. Esse acordo entre a proporcionalidade das forças, das formas e dos afetos é o que gera a harmonia.

Estar em equilíbrio, em *equilíbrio de luxo*<sup>88</sup> ou em *equilíbrio precário*, é estar em constante oposição, imóvel externamente, prestes a permitir ao movimento habitar uma forma no espaço mas, ainda assim, na iminência de agir. Contudo, para agir é preciso reagir. A panela de pressão do centro de toda a energia do corpo está prestes a explodir, a organizar os “nadas”, os “vazios” para que o Universo da coreografia exploda no espaço ficcional. Esse tipo de equilíbrio “gera uma série de tensões musculares e exige um esforço físico maior, dando vida e dinamicidade à ação” (MONSALÚ, 2018, p. 39).

“Duas Forças Opostas geram um Conflito, que gera o Movimento. Este, ao surgir, se sustenta, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço. No corpo este fenômeno se inicia no momento em que descubro a importância do solo e a ele me entrego e respeito.” (VIANNA, 1990, p. 78)

Ao executar a matriz **M9** (ser calado / não hesitar / abrir caminho) com a qualidade **A9** (costurar), por exemplo, o ator híbrido dá a possibilidade de Frankenstein encontrar uma forma de resolver o seu problema identitário a partir dessa oposição criada artificialmente: seu corpo quebra-cabeças que, “embora razoavelmente bem montado, estava longe de apresentar um resultado harmonioso” (ROVERI, 2016, p. 118), agora, é capaz de territorializar-se na fruição do espaço.

“Do mesmo modo, existe um espaço interior, emocional, mental, psicológico, e um espaço exterior, que é onde se manifesta a dinâmica do corpo. A sensação de equilíbrio corresponde ao momento ou aos momentos em que descobrimos uma maneira harmônica de utilização do espaço, em que equilíbrio interior e exterior já não se diferenciam mais.” (VIANNA, 1990, p. 106)

Esses dois conceitos em oposição - o da harmonia e o do equilíbrio - apesar do aparente distanciamento são o que conferem à coreografia a incoerência coerente da vida: unido em um todo, o movimento é harmônico, ao passo que o equilíbrio dá ao movimento a dimensão de profundidade. Tal dimensão de profundidade é o que, segundo José Gil:

“distingue radicalmente o espaço do corpo do espaço objetivo. O que é próprio desta profundidade é ligar-se ao lugar, dizendo-se então topológica: é uma certa ligação do corpo com o lugar que escava nele a sua profundidade. O espaço do corpo é esse meio espacial que cria a profundidade dos lugares.” (GIL, 2001, p. 65)

Ao habitar os primeiros movimentos quando acorda debaixo de escombros, numa sala de necrotério escondida no subsolo de um hospital em Aleppo, Frankenstein dimensiona o seu espaço de atuação compondo o seu corpo desengonçado num jogo incessante entre expansão e recolhimento, sístole e diástole, alçando o voo do simbólico. Ao se fechar, ele é impulsionado a abrir-se para o mundo. O encontro do ator com o espaço objetivo do *laboratório de experimentação* é o que o fará retornar à sua pátria de movimentos, libertando-se do que não é essencial para contar a história do monstro. É o momento de presença, vazio, para receber, reagir e reformular para devolver ao espaço.

Há um navegar incessante no encontro com o mundo interno: evitar, escolher, acolher. Com a luz, o oxigênio, o corpo dos outros refugiados, o corpo do Doutor Victor, o corpo a boiar no Mar Morto, o corpo do irmão, o corpo escondido atrás das montanhas; com as palavras, os ruídos e o vazio. Um encontro não apenas variado, mas dinâmico com a “incômoda lembrança de que em algum lugar as coisas não vão bem”. (ROVERI, 2016, p. 120). Em equilíbrio dinâmico. É um estado de alerta de não apenas sentir e reagir como também resolver conflitos; conflitos corporais. A beleza da harmonia está nessa imigração constante entre os corpos (sutil e físico). Retroalimentação.

Essa pulsação constante “harmonia *versus* equilíbrio” produzirá uma outra partitura física que conectar-se-á com os sentidos da vida. Essa disponibilidade para o vazio permite ao intérprete inaugurar a harmonia do movimento, em toda a sua inteireza e decrepitude, criando movimentos-resposta dentro de si. Assim, abrem-se espaços vazios para que o corpo esteja 100% presente, assumindo-se vulnerável: 50% dentro e 50% fora. A oposição (conflito) é

fundamental para preservar o gesto e não simplesmente representá-lo, no processo de repetição. Como treinar o corpo para possibilitar os espaços vazios típicos do estado de alerta ante zonas desconhecidas do evento teatral? A resposta está no habitar a espiral da linguagem corporal. Múltiplo de si para si.

“E o imaginário nos une. Somos coerentes apenas na ilusão.” (CARRIÈRE, 2006, p. 136).

### II. 3. Paragem

*“Uma semente cresce sem som, mas uma árvore cai com um ruído enorme.*

*A destruição tem ruído, mas a criação é silenciosa.*

*Esse é o poder do silêncio: crescer silenciosamente”.*

(Confúcio)

Ser forte é permanecer; parar quieto. O que faz um corpo para sobreviver? Muitas vezes, ele para. O corpo entra em estado de alerta para redesenhar ritmos, reconstruir-se a partir de si mesmo. O ator híbrido precisa sentir o que está ao seu redor, caso contrário estará a perambular pelo mundo escuro da imprecisão do gesto.

“O corpo é sólido, pastoso, gelatinoso, fibroso, gasoso, elétrico, líquido. O corpo acontece em densidades cambiantes. Estamos permanentemente vibrando, uma vibração mínima.” (FABIÃO, 2010, p. 322)

Ao parar, o corpo dilata-se. A energia nunca desaparece; ela muda de forma e “é perfeitamente possível existir uma ação física com *intenção* e *élan* mas sem *movimento*, ou ainda o *movimento* da ação ser modificado espaço, diminuindo-o ou ampliando-o, mantendo-se o mesmo *impulso*.” (FERRACINI, 2003, p. 106).

A paragem é como se fosse a erosão lenta da presença: o todo para, mas pequenos movimentos continuam a transformar a energia esvaziando o agora e, nesse espaço vazio, deixando a presença brilhar. Esse novo território existencial dá ao ator a força para potencializar a sua conseqüente ação. Todo o apoio da paragem está no olhar. Os olhos vazam energia para o espaço e o corpo pulsa durante o escoar do tempo; “um tremular contínuo, a oscilação entre ser e não ser, entre vida e morte, entre arbítrio e determinismo” (FABIÃO, 2010, p. 322). Um movimento só “é” porque, logo depois, ele já não “é” mais.

Essa paragem, portanto, é uma pausa fecunda:

“uma pausa nunca é um vácuo completo, um hiato ou um espaço psicologicamente vazio. Toda e qualquer pausa precisa ter um propósito. Uma pausa real, bem preparada e perfeitamente executada (longa ou curta) é o que poderíamos chamar de ação interna, uma vez que seu significado está implícito no silêncio.” (CHEKHOV, 2003, p. 147)

A pausa é o pensamento corporificado.

“No próprio interior dos átomos, quando todo movimento parece aniquilado (nossos pulmões, nosso coração), as partículas elementares permanecem ativas. Elas dançam na nossa morte. Decomposição não quer dizer dissolução. Surpresa: o que chamamos de alma desapareceu. É nossa matéria que é imortal.” (CARRIÈRE, 2006, p. 96)

Nesse momento da paragem, o corpo orchestra seu movimento ao redor da imaginação a partir dos sentidos e da sua percepção no espaço. Há um acúmulo, uma negociação clandestina entre o seu “eu” e o seu corpo que quer se mover.

Estar em paragem é “ser passivo na ação e ativo na observação”. (GROTOWSKI, 1990, p. 2). A paragem é a presença silenciosa. O ator está parado, mas determinado. O movimento não se realiza necessariamente no espaço: seus impulsos podem desenrolar-se no tempo, sem qualquer movimento no espaço. Nossos corpos, em paragem, estão ligeira e constantemente balançando-se, produzindo vibrações. O que o corpo faz, ao decidir se mover, é expandir e ampliar essas vibrações. A paragem, portanto, é uma categoria de movimento. Entre os cinco Viewpoints de composição no espaço, Anne Bogart<sup>89</sup> dá atenção à paragem: nela, se está atento a tudo o que acontece (o olhar 50% dentro; o olhar 50% fora), sem se demorar ou demorando o suficiente, conforme a urgência do acontecimento peça até que um outro novo evento emergja e seja incorporado à coreografia.

Todo movimento é espreitado pela paragem. E todo movimento - dos perceptíveis aos imperceptíveis - (levantar de um braço, batimento do coração, crescimento das unhas) evidenciam nosso estado de alerta - sempre prestes a atingir a imobilidade, a morte. A paragem, portanto, também é viva. Ela é a delicada chave entre imobilidade e movimento, tensão e relaxamento.

É na paragem - na duração que for - que a intenção encontra o seu impulso (cheio de entusiasmo), que pode ser sutil e delicado, visualmente imperceptível, mas que dará intenção e corpo ao gesto. O élan que:

“contém um sonoridade muito particular e extremamente interessante: ê-lã. O ê é como se fosse o movimento que prepara para o lançamento do impulso para fora, o momento no qual, para se lançar a flecha, faz-se o movimento contrário de preparação em que as tensões desnecessárias são aliviadas, mantendo somente as interiores, para então deslançar o impulso rápido que projetará a lança no espaço: o lã.” (BURNIER, 2001, p. 40)

Burnier ainda continua ao afirmar que a palavra “élan” não remete a algo técnico, mas sim vivo, enigmático.

“O élan de uma ação pode ser entendido como seu ‘sopro de vida’, ou seu ‘impulso vital’, algo de enigmático, de conhecido, porém não sabido, que nos impulsiona à ação, à vida, por meio das ações. Por esses motivos, o élan de uma ação é um dos componentes mais importantes, pois remete a uma possível complexidade pluridimensional de uma ação física”. (BURNIER, 2001, p. 40)

A paragem alimenta-se do élan.

A aparente ruptura com o movimento produz automaticamente uma suspensão que anunciará ou uma mudança de sentido ou uma repetição de padrão, inaugurando um outro ritmo. A paragem modula o percurso coreográfico estabelecendo uma dinâmica e o corpo do ator híbrido, mantido numa aparente inação, revela o movimento interno fortemente presente através de minúsculas vibrações, espasmos. A atenção coletiva do espectador cria um campo vibrátil sobre o qual o intérprete navega.

#### II. 4. Campo Vibrátil e Campo de Visão

*“Despite the shift from the material to the symbolic sphere, the actor’s specific physically might still affect the spectator in a particularly intense manner.”<sup>90</sup>*

(FISCHER-LICHTE, 2008, p. 88)

É do encontro entre a energia potencial do ator híbrido na paragem, portanto, na iminência do movimento, que ocorre uma transfusão poética de energias - ativas tanto ao nível do corpo que dança quanto ao nível de quem o observa dançar.

É no campo vibrátil que os corpos (do ator e da audiência) afetar-se-ão. Um mútuo contágio em que ocorre a articulação da energia convertida em signos codificados que, associados, formarão uma gramática de ações. “O corpo vibrátil é o corpo do ‘entrelaçamento’”. (FABIÃO, 2010, p. 322).

E, para que essa contaminação poética aconteça é fundamental que o ator híbrido abra a camada de uma segunda atenção: a escuta extraordinária<sup>91</sup> que está diretamente ligada ao conceito de campo de visão<sup>92</sup>, uma técnica improvisacional que alarga as fronteiras do campo criativo do ator levando em conta os acontecimentos reais; uma resposta espontânea aos eventos não-controláveis que incorporar-se-ão à coreografia. O campo de visão ganha uma dimensão mais coletiva na medida em que incorpora uma resposta ativa ao que o interlocutor oferece sem precisar, necessariamente, olhar em seus olhos, uma vez que “os atores veem com um segundo par de olhos, isto é, com sua coluna vertebral. Eles estão prontos para representar: para reagir.” (BARBA ; SAVARESE, 1995, p. 109). Nas palavras de Marcelo Lazzaratto, idealizador e desenvolvedor da técnica do campo de visão:

“Trata-se de um exercício de Improvisação Teatral no qual os participantes só podem movimentar-se quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em contato em seu campo de visão”. (LAZZARATTO, 2003, p. 34)

É como mergulhar na água e sentir o corpo todo envolvido. Tudo fica à flor da pele, o corpo fica atento a todas as ações e reage a elas de forma justa (de justeza). Para este estudo, cujo foco é o trabalho solo do ator, esse “qualquer ator” é substituído pela figura do interlocutor e, a partir daí, é que o conceito de campo vibrátil entrecruza-se com o de campo de visão. O ator híbrido, navegando nessa teia vibracional produzida pela atenção do espectador, será capaz de emitir respostas imediatas, conquistando, naturalmente, uma sintonia coletiva e impulsionando a coreografia a partir de gestos precisos presentes em sua partitura física. O ator “estimula sobremaneira sua visão periférica para depois ampliar a sua percepção sensorial em 360 graus”. (LAZZARATTO, 2003, p. 35). É partir da conjugação do campo vibrátil com o campo de visão que o ator híbrido desenvolve a sua escuta, aprimorando a sua capacidade de interação e resposta.

Para que haja resposta, a paragem - ainda que em microssegundos - é necessária. Ela fomenta no ator o ato de investir-se, de acreditar-se para ventilar as imagens: corpo-catavento. Esse corpo é um corpo, conforme nos apresenta José Gil,

“que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um *corpo paradoxal*”. (GIL, 2001, pp. 68-9)

Esse corpo paradoxal, do qual nos fala Gil, é capaz de dilatar o movimento a partir de novos encontros, dando luz à existência do outro que testemunha a partitura executada no espaço. A característica solitária da coreografia - quando da sua criação na sala de ensaio - passa a alçar um novo estatuto: o da sua (re) significação no campo de visão. O espaço vibra a presença do outro e pequenas epifanias conferem ao gesto repetido um outro brilho de existência. É aí que o tempo quotidiano é distorcido e a transfusão poética de energias entre ator e público dá à coreografia dançada o estatuto de poesia: o observador é afetado e ele próprio passa a dinamizar as suas energias potenciais; catarse. Todo o Universo é vibração, parafraseando Albert Einstein. O gesto, então, pode ser luminoso ou escuro. Tudo depende do encontro entre campo vibrátil e campo de visão e dessa rede de tensões entre eles;

“através de tal rede de tensões, que se manifesta no ator aquela qualidade de energia, aquela luminosidade, aquela transparência, que parecem restituir a unidade do espiritual e corpóreo, do masculino e feminino, do repouso e do movimento”. (BARBA, 1991, p. 97)

Ao habitar a forma, o ator híbrido ganha a capacidade de afetar-se se estiver no tempo de preparação do relâmpago, isto é, se estiver em constante negociação silenciosa com sua floresta de nervos. São eles que emitem sensações. É essa floresta de nervos que comunicar-se-á com o campo vibrátil emitido pela audiência e a descarga fulminante da coreografia é que irá “suscitar no público uma percepção de que existe *algo a mais* atrás de cada um daqueles momentos; que aquilo que estamos fazendo é uma destilação de um período de tempo mais longo ou de um nível mais profundo da experiência humana”. (OIDA, 2001, p. 66). Essa conexão é análoga à eletricidade da Física que se refere a fluxos, a comunicação entre corpos a partir de pequenos impulsos elétricos que gerarão campos magnéticos. Ora, sabemos que o que liga um neurônio ao outro são pequenas descargas elétricas que produzirão pensamentos e sensações. O campo vibrátil oferece o terreno para que essa floresta dos nervos do intérprete integre-se com o espaço, em geral, através de uma “absoluta simplicidade do jogo corporal e da constante concentração de seu espírito e energia no trabalho físico, o ator conseguiu criar um ‘espaço’, permitindo uma dilatação da imaginação do público”. (OIDA, 1999, p. 31). Para isso, é fundamental nunca deixar a eletricidade ir embora do corpo. Tente imobilizar todo o seu corpo para que ele não se mova de jeito nenhum. Em instantes, o seu corpo começa a produzir pequenas vibrações, a sacudir. Esse tremor vai se espalhando em todo o seu corpo instantaneamente. Há um incontável fluxo de eletricidade em nossos corpos. Há eletricidade em tudo. Ela é a liga que aglutinará e fará reposicionar o corpo no momento atual,

em relação. Foi a partir do processo de galvanismo<sup>93</sup>, na experiência com campos elétricos, que Doutor Victor Frankenstein deu a vida ao monstro, comunicando os pedaços que o constituíam. Médicos e terapeutas, por exemplo, utilizam-se da acupuntura - técnica integrante da Medicina Tradicional Chinesa - para tratar de imunidade, doenças físicas e disfunções emocionais a partir da inserção de agulhas em pontos específicos do corpo. Eles estão, em linhas gerais, manipulando correntes elétricas pelo corpo para rearranjar, reposicionar pontos de aglutinação e restabelecerem a “ordem”. O centro do planeta Terra é repleto de ferro e níquel em seu magma e isso produz um campo magnético - que é invisível - mas que é revelado a partir do fenômeno da aurora boreal: um espectro verde dançando sobre a Terra numa cortina fantasmagórica a partir dos raios de Sol.

O que rege o jogo do ator é ESTAR VIVO e EM RELAÇÃO dentro desse campo magnético. Para além do gesto planejado, da coreografia ensaiada, há uma resposta imediata que estabelece novas conexões com a composição criada; há um labor expressivo da técnica como também da energia. Energia, vem do grego, *energon*, que significa “em trabalho” - vibração de algo que se propaga pelo espaço, um fluxo instaurado que não é visível, algo aparentemente abstrato. Ser ator híbrido é conversar com a abstração desse conceito de energia e com o campo vibrátil instaurado. É reagir a ele; percebê-lo; é:

“saber conectar os impulsos corporais à melodia. (A corrente de vida deve ser articulada em formas.) As testemunhas entram, então, em estados de intensidade porque, por assim dizer, elas sentem a sua presença. E, isto é graças ao *Performer*, que é uma ponte entre a testemunha e este algo. Neste sentido, *Performer* é *pontifex*, fazedor de pontes”. (GROTOWSKI, 1990, p. 1)

Esse é o trabalho de Frankenstein ao habitar formas, ao construir sua morada-corpo: ser pontifex.

O ator híbrido - a cada processo que se inicia - habita um modo de expressão, um território do “ser-artístico”, a sua assinatura existencial no campo da arte, a sua temperatura criativa. Estar aberto à experiência dentro da execução da coreografia/partitura física é relacionar-se com “tudo o que está no ar do palco, que se mede com e se cerca de ar, que tem uma densidade no espaço - movimentos, formas, cores, vibrações, atitudes, gritos (...)” (ARTAUD, 1999, pp. 58-9), sem ser pela via do controle, mas pela via da escuta, da atenção, da escuta extraordinária para que a expressividade seja efetiva e íntegra entre o

agente e o seu interlocutor. Ser vulnerável é acolher com zelo e respeito o que quer que apareça.

O corpo, então, solta-se num trânsito ininterrupto entre entrar e sair da célula coreográfica. O corpo abre-se e espiraliza-se através desse campo vibrátil e a coreografia é reavaliada a partir do campo de visão criado. Essa conjugação campo vibrátil - campo de visão é uma panela de pressão de energia e pequenas mudanças expressivas vão aglutinando-se até a próxima explosão expressiva do corpo do ator.

Vazio, harmonia *versus* equilíbrio, paragem, campo vibrátil e campo de visão: o trabalho do ator híbrido é mental e física construção. Diante do público, o seu compromisso é estar lá, presente. E para estar lá, é preciso organizar a atenção do público para si, pois, muitas vezes, o público lá está de corpo, mas de mente não. O ator híbrido precisa estar roto em cena e em estado de jogo. Rasgado, em queda, diante do abismo, perante o desconhecido: um estado constante de desconhecimento do seu fazer. Um corpo que informa é um corpo que se transforma e não um corpo que se impõe.

“Estamos mais habituados a agir do que a distensionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar movimentos, não para ressoar impulsos; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um corpo receptivo.” (FABIÃO, 2010, p. 323)

Só assim o ator híbrido incorporará a audiência intelectual e factualmente. As transformações não estão lá. É o ator híbrido que cria essas transformações, assim como Frankenstein parte para sua jornada de construção de identidade e passa a criar distâncias sem medi-las realmente. Ele avança para frente, muda de direção para perturbar distâncias e inaugurar seu movimento, portanto, o seu pensamento.

É preciso harmonizar, equilibrar, temperar, completar o movimento com vulnerabilidade. A vulnerabilidade é o triunfo da presença. Só assim, público e ator interconectar-se-ão e produzirão a sensação de participarem de uma mesma e única jornada.

---

## NOTAS:

82 - novo coronavírus: A pandemia de COVID-19 é uma pandemia em curso de COVID-19, uma doença respiratória aguda causada pelo coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2 (SARS-CoV-2). A doença foi identificada pela primeira vez em Wuhan, na província de Hubei, República Popular da China, em 1 de dezembro de 2019, mas o primeiro caso foi reportado em 31 de dezembro do mesmo ano. Acredita-se que o vírus

tenha uma origem zoonótica, porque os primeiros casos confirmados tinham principalmente ligações ao Mercado Atacadista de Frutos do Mar de Huanan, que também vendia animais vivos. Em 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde declarou o surto uma pandemia. Até 26 de junho de 2020, pelo menos 9.608.814 casos da doença foram confirmados em mais de 188 países e territórios, com grandes surtos nos Estados Unidos (cerca de 2.463.543 casos), Brasil (mais de 1.228.114 casos), Rússia (mais de 614.000 casos), Índia (mais de 473.000 casos), Reino Unido (mais de 308.000 casos), Peru (mais de 268.000 casos), Chile (mais de 259.000 casos), Espanha (mais de 247.000 casos), Itália (mais de 239.000 casos), Alemanha (mais de 194.000 casos) e China continental (mais de 83.000 casos). Pelo menos 489.405 pessoas morreram (quase 126.000 nos Estados Unidos, mais de 55.000 no Brasil, cerca de 43.000 no Reino Unido, pelo menos 34.600 em Itália, por volta de 29.700 em Espanha, em torno de 28.300 em Espanha e, pelo menos, 4.600 na China) e 4.808.236 foram curadas (wikipedia);

83 - *glassy essence*: Essência de vidro das personagens, de que nos fala Shakespeare e presente em muitas peças, entre elas, Medida por Medida: “But man, proud man, / Drest in a little brief authority, / Most ignorant of what he’s most assur’d; / His *glassy essence*, like an angry ape, / Plays such fantastic tricks before high heaven, / As make the angels weep.”;

84 - Helene Weigel (1900-1971) foi uma das mais importantes atrizes de sua geração. Foi casada com o dramaturgo alemão Bertolt Brecht e diretora artística do Berliner Ensemble, representando os principais papéis na obra do dramaturgo alemão. Entre as peças de Brecht interpretou de maneira notável os seguintes papéis: Pelagea Vlassova, A Mãe 1932, Antígona e Os Fuzis da Senhora Carrar e, a mais famosa, Mãe Coragem e seus Filhos. A encenação de Mãe Coragem consolidou o trabalho do Berliner e de Brecht internacionalmente, com grande sucesso na França e em toda Europa. Weigel, atuando no papel título, estréia em janeiro de 1949, na encenação que fez parte permanente do repertório deste teatro até 1961 ([www.britannica.com](http://www.britannica.com));

85 - solitude: ver nota 16;

86 - Leonardo Da Vinci (1452-1519) foi uma das figuras mais importantes do Alto Renascimento, que se destacou como cientista, matemático, engenheiro, inventor, anatomista, pintor, escultor, arquiteto, botânico, poeta e músico. Leonardo frequentemente foi descrito como o arquétipo do homem do Renascimento, alguém cuja curiosidade insaciável era igualada apenas pela sua capacidade de invenção. É considerado um dos maiores pintores de todos os tempos e como possivelmente a pessoa dotada de talentos mais diversos a ter vivido. Segundo a historiadora de arte Helen Gardner, a profundidade e o alcance de seus interesses não tiveram precedentes e "sua mente e personalidade parecem sobre-humanos para nós, e o homem em si [nos parece] misterioso e distante" ([www.britannica.com](http://www.britannica.com));

87 - O *homem vitruviano* de Leonardo da Vinci é um famoso desenho que acompanhava as notas feitas pelo polímata por volta do ano 1490 num dos seus diários e é baseado na obra do arquiteto romano Vitruvius. Descreve uma figura masculina nua separada e simultaneamente em duas posições sobrepostas com os braços inscritos num círculo e num quadrado. A cabeça é calculada como sendo um oitavo da altura total. Examinando-se o desenho, pode ser notado que a combinação das posições dos braços e pernas formam quatro posturas diferentes. As posições com os braços em cruz e os pés são inscritas juntas no quadrado. Por outro lado, a posição superior dos braços e das pernas é inscrita no círculo. Isto ilustra o princípio que na mudança entre as duas posições, o centro aparente da figura parece se mover, mas de fato o umbigo da figura, que é o verdadeiro centro de gravidade, permanece imóvel ([www.leonardodavinci.net](http://www.leonardodavinci.net));

88 - Equilíbrio de luxo: “Os princípios-que-retornam, que definem o campo da pré-expressividade, se aplicados ao corpo do ator, produzem tensões físicas pré-expressivas que geram a presença e um corpo-em-vida. De acordo com Barba, os princípios-que-retornam são: *equilíbrio precário*, ou equilíbrio dinâmico ou equilíbrio de luxo (Barba utiliza as três possibilidades); a *dança das oposições*; a *incoerência coerente* e a *virtude da omissão*; o *princípio da equivalência*.” (BONFITTO, 2003, p. 77);

89 - Anne Bogart: ver nota 24;

90 - “Apesar da mudança do material para a esfera simbólica, as especificidades físicas do ator ainda podem afetar o espectador de uma maneira particularmente intensa.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 88) (minha trad.);

91 - Escuta extraordinária: um dos 5 Viewpoints de espaço; visão periférica; soft focus;

92 - Campo de visão: um exercício improvisacional de teatro desenvolvido pelo ator, diretor e professor brasileiro Marcelo Lazzaratto que instrumentaliza o ator a harmonizar-se com o coletivo de atores podendo, inclusive, transformar-se em linguagem;

93 - galvanismo é um termo inventado pelo físico e químico do final do século XVIII, Alessandro Volta, para se referir à geração de corrente elétrica por ação química. O termo também se referiu às descobertas de seu homônimo, Luigi Galvani, especificamente a geração de corrente elétrica dentro de organismos biológicos e a contração / convulsão do tecido muscular biológico ao entrar em contato com a corrente elétrica ([corrosion-doctors.org](http://corrosion-doctors.org));

## CAPÍTULO III: MELANCOLIA

*“Temos que admitir no ator uma espécie de musculatura afetiva que corresponde às localizações físicas dos sentimentos”.*

(Antonin Artaud)

Recordo-me de assistir a um ator numa demonstração técnica em que ele reconstituía uma partitura física de uma personagem que fizera há anos. Ao testemunhar sua performance, algo de melancólico emanava no espaço quando ele perseguia a forma desempenhada outrora. O campo vibrátil produzido pela nossa atenção (de espectadores) potencializava ainda mais essa percepção de que se passava algo em sua “alma”. Era como se houvesse um prazeroso fetiche na angústia de dançar uma coreografia que fazia sentido na época da sua criação. Ele não dançava o tema da melancolia, mas era a melancolia que dançava através do seu corpo trazendo algo de ritual, de sagrado, de devoto.

Ao encontrar-me com Frankenstein, uma epifania provocou-me ao recordar-me daquele ator: a dor da existência daquela partitura física era aliviada enquanto ele a executava. A ação era o seu remédio. Era assim que o prazer de realizar aquela demonstração técnica presentificava-se.

O trabalho do ator consiste, fundamentalmente, em (re) habitar o que fora construído previamente, criando um sistema aberto, cujos novos significados são constante e infinitamente produzidos, porém, mergulhados num imenso oceano melancólico.

A obsessão pela felicidade é um fetiche de nossa época. Somos convidados a sempre estar sorrindo no mural de fotos e a mostrar ao mundo (um mundo virtual) o quão a nossa vida é bela. O grito de liberdade do melancólico consiste em desistir dessa felicidade padrão. E essa desistência leva-o a caminhos profundos de pesquisa, de questionamento, de autoescuta. A melancolia está na própria estrutura do Universo. Embora nem todo mundo se sinta melancólico, a natureza do ser humano é. Feitos de átomos vagando pelo vazio, sem nenhum projeto, o homem percebe-se fruto do acaso quando agencia a sua dor criativamente no movimento. Quando o homem melancólico deixa de atribuir sentido à sua vida (por não saber elaborar sua dor, portanto, por não agir), o anti-depressivo vem para eliminar essa reflexão, realizando um abafamento afetivo. O homem passa a vagar na mediocridade da não-

experiência. O medíocre passa a ser sinônimo de saudável. A coreografia é a gramática de ação desse estado melancólico de autoconhecimento, que nega essa mediocridade, o homem morno. O ser humano não está aqui para o conforto, mas sim para a dor. E a dor é um maravilhoso universo pantanoso e escuro para a criação.

“A consciência interior é parte de uma imagem que se constrói e traz ligada a si o fundo invisível do corpo. Esta imagem tem vetores de força que a mantém e desenvolvem. Alguns destes vetores são culturais e outros resultam da acumulação de experiências e consequência das aprendizagens do corpo, matérias e conhecimentos a partir dos quais se criaram imagens que comunicam num nível profundo.” (MIGUEL, 2017, p. 64)

A palavra melancolia vem do grego *melagcholia* (*mélas*: negro e *cholé*: biliar) e significa, portanto, *bilis negra*. Ela é relacionada a um desajuste da nossa subjetividade. Frequentemente ligada ao terreno do obscuro, a melancolia é um furor da alma e (dizem) relaciona-se diretamente a uma tristeza profunda e permanente, em que o sujeito que a detém vaga pelo oceano do “não-desejo”; ela é classificada, inclusive, como uma categoria da depressão, do desânimo. Nas palavras de Hurworth:

“The melancholy mind was perceived as living in a kind of in-between state, not wholly living yet not dead: It is sense of being in-between that was crucial to the sensibilities of eighteenth-century melancholics.”<sup>94</sup> (HURWORTH, 2007, p. 482)

Neste ponto, faz-se necessário diferenciar a melancolia da tristeza. Esta é um sentimento imediato, decorrente de alguma perda repentina ou de uma não-correspondência de expectativas criadas com aquilo que se deseja e, tão logo, pode abandonar o sujeito; ao passo que aquela é um estado permanente que define o temperamento desse sujeito; algo latente que o conduz em sua maneira de agir ante o mistério da vida<sup>95</sup>. Nesse sentido, a melancolia pode ser encarada como um propósito político, um projeto do homem responder à vida considerando a natureza de sua “alma”, de seu ritmo, de sua vibração. Ruth Fox, ao analisar *A Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton, percebe que o anatomista apresenta a melancolia tanto como uma “definite disease of the body (Partitions I and II)”, quanto como uma “indefinite ‘disease’ of the soul (Partition III)”<sup>96</sup>. (FOX, 1976, p. 129).

Por volta do ano 400 a.C., embasada por Hipócrates<sup>97</sup>, surgiu uma divisão do temperamento do ser humano consoante quatro humores (substâncias básicas que compõem o organismo de todo homem). São eles: o sangue, a biliar amarela, o fleuma e a biliar negra. Essas quatro substâncias deveriam ter um equilíbrio entre si para definir um ser humano saudável. Havendo algum desequilíbrio entre elas, surgia a doença (tanto do corpo quanto da alma).

Esses quatro humores também ligavam-se a elementos da natureza. Sendo assim, o homem era definido por quatro tipos de temperamentos<sup>98</sup>: o sanguíneo (predomínio do humor “sangue” e ligado ao elemento “ar”); o colérico (predomínio do humor “bílis amarela” e ligado ao elemento “fogo”); o fleumático (predomínio do humor “fleuma” e ligado ao elemento “água”) e o melancólico (predomínio do elemento “bílis negra” e ligado ao elemento “terra”). Nas palavras de Antonin Artaud, a bílis negra é “(...) a participação ativa da emoção poética obscura (que) obriga a signos concretos” (ARTAUD, 1999, p. 98).

O corpo do ator híbrido, quente, chafurda na mesma lama melancólica da qual Frankenstein tenta livrar-se para alcançar o Mar Morto e, assim, atravessá-lo. O seu corpo é o “insuportável mapa dos combates” (ROVERI, 2016, p. 120).

Das personagens de Tchekhov<sup>99</sup>, passando pela música de Chopin<sup>100</sup>, pela Bossa Nova<sup>101</sup>, o jazz<sup>102</sup>, o blues<sup>103</sup>, o fado<sup>104</sup>; pelas pinturas de Munch<sup>105</sup> e Dürer<sup>106</sup>, van Gogh<sup>107</sup> e Kandinsky<sup>108</sup>, Francis Bacon<sup>109</sup>, Paula Rego<sup>110</sup>, Basquiat<sup>111</sup>; aos poetas românticos do século XIX<sup>112</sup>; ao butoh de Hijikata<sup>113</sup>, Kazuo Ohno<sup>114</sup> e Anzu Furukawa<sup>115</sup>, à poesia de Carlos Drummond de Andrade<sup>116</sup>, Manoel de Barros<sup>117</sup>, João Cabral de Melo Neto<sup>118</sup>, Clarice Lispector<sup>119</sup>, Fernando Pessoa<sup>120</sup>; aos *ballets* clássicos do mundo Ocidental<sup>121</sup>; ao teatro de Tadeusz Kantor<sup>122</sup>; ao cinema de Lars von Trier<sup>123</sup> e ao cinema italiano moderno<sup>124</sup>... a melancolia é palavra bastante comum no oceano das artes. Ela deixa de ser um sentimento a ser tratado para assumir-se como um valor da nossa existência. Essa ideia de vivenciar a dor, senti-la, enfrentá-la é algo muito comum no artista. Aliás, o artista só assim o é por ter uma relação franca com a sua dor. A dor é reorientação de caminho. Parece ser da alta cidadela da melancolia que o artista cria e habita a sua obra. Guillermo Gómez-Peña, performer, assume a melancolia como parte fundamental em seu processo criativo: “Once I am on stage again, I instantly overcome my metaphysical orphanhood and psychological fragility and become larger-than-life”<sup>125</sup> (GÓMEZ-PEÑA, 2020, p. 7). O artista é um sujeito à deriva: sua obra nasce dessa angústia de porcelana, de uma tensão entre indivíduo e sociedade; entre a condição particular do sujeito humano e a dor de viver num mundo pertencente a todos.

O ator híbrido resgata a sua partitura corporal fruindo dessa angústia de porcelana, instaurada pela necessidade de (re) habitar a forma. Nesse oceano escuro, ele nunca se revoltará contra as ondas até saber onde elas o levarão. O ator é refugiado e exilado. Há tempestades que o salvam. A coreografia é uma delas.

Ao desempenhar sua partitura física, o ator passa a ser um arquivo vivo que se comunica com uma rede nevrálgica de memória-viva e que lhe faz perseguir o estado criativo do ato quando criou aquela dada coreografia; no ato de sua gênese. A perseguição para entrar nesse estado de jogo quando o movimento foi criado é que dá a essência melancólica ao coreográfico. Gastar o corpo diante do espectro da partitura física. Murmúrios fantasmagóricos sendo ouvidos durante a execução da sequência coreográfica. O espectro de uma linha de ações pré-definida ecoando durante a sua execução. Segundo André Lepecki, “percibe en la coreografía una actuación de la melancolía, un mecanismo que impedirá al objeto amado irse para siempre, identificando así una esencia mórbida en la propia danza”<sup>126</sup> (LEPECKI, 2008, p. 58). O autor ainda completa:

“La coreografía nace como una tecnología especialmente capaz de responder al proyecto melancólico de la modernidad y formentarlo. Su impulso consiste en fijar la ausencia en la presencia, dar lugar a que el danzante ‘se una de nuevo’ a quienes ya se han ido”<sup>127</sup>. (LEPECKI, 2008, p. 221)

No nosso mais íntimo há um desconhecido definitivo. E o movimento - e a sua organização numa coreografia - autoriza-nos a ir até esse desconhecido e tentar descrevê-lo. A melancolia é uma forma de pronúncia do corpo. É o acento característico de um corpo que passou por específicos processos de vida. O corpo do ator híbrido tem um sotaque melancólico. A melancolia confere um outro grau de tensão na musculatura de seu corpo. O jogo está em assumir esse grau de tensão como também opor-se a ele. Essa é a vitalidade e o tônus do corpo que é marcado pelas suas vivências em diálogo com uma sequência que partiu desse mesmo corpo, mas que agora é sistematizada num vocabulário, numa sequência coreográfica, encontrando um outro fluxo interno a partir da respiração.

Há um gesto recorrente em minha vida quando realizo a coreografia “tomar banho”: sempre surpreendo-me com o meu braço esquerdo apoiado na barriga enquanto, de pé, lavo-me com o auxílio do braço direito. Quando coloco a atenção nesse gesto involuntário, mobilizo esse braço esquerdo a lavar-me também, tornando a tarefa do banho, digamos, mais eficiente. Embora seja um ato recorrente, há um elemento de surpresa, de estranho interesse por essa postura que sempre retorna. Ao ver um ultrassom da época da minha gestação pela minha mãe, percebo que estou também com o braço esquerdo na mesma posição, na minha vida intrauterina. É espantoso reconhecer-se no conforto e na memória que é habitar essa forma. Esse encaixe traz a melancólica sensação da minha existência embrionária. Falar de

melancolia é descobrir em si uma corporeidade ancestral (por que não?), como quando nos deitamos em posição fetal e sentimo-nos seguros. É essa corporeidade ancestral que é acionada quando habitamos uma coreografia repetidas vezes: ligamo-nos a algo maior, com o sentido da gênese daquele gesto.

É a partir dessa atitude melancólica de resgate do gesto primordial, sabendo-se vulnerável a qualquer evento (interno ou externo) que a coreografia acontece e atualiza-se. Por conta disso, o vazio, a harmonia e o equilíbrio, a paragem, o campo vibrátil e o campo de visão conferem presença ao ator quando ele executa a partitura física. O seu corpo vazio no terreno movediço da incógnita vai para além do corpo e vem do seu próprio corpo. Essa tensão é constante. “O corpo necessita de um constante equilíbrio e de uma tensão dialogante e incessante comigo e com o mundo que flui envolvendo-o.” (MIGUEL, 2017, p. 137). É dessa mesma tensão que Frankenstein compartilha o desconhecimento de si mesmo: um sujeito feito de pedaços, um sujeito-mosaico, que passa a amar a sua dor, tal como o melancólico, pois essa dor é material criativo para fundar-se. O ator híbrido vive também a solidão como método de criação. “If you are idle, be not solitary; if you are solitary be not idle”<sup>128</sup>. (FOX, 1976, p. 268).

Nesse sentido, podemos afirmar que Frankenstein funda um novo mito da melancolia: na tentativa de saber “quem é” e, portanto, “quem são as partes que o constitui”, a criatura é condenada à corrosão do próprio corpo-mosaico flutuando, inescapável, sobre as águas do Mar Morto a ver as estrelas por milhares de anos. É da necessidade de autoconhecimento que o monstro habita-se criativamente para preencher esse lugar vazio do desconhecimento de si. A solidão é o seu remédio; o seu prazeroso remédio. Se o ator não tivesse aprendido a sobreviver à dor da angústia criativa, ele jamais teria encontrado essa voz novamente, a voz da autoescuta criativa de si mesmo. O principal objetivo desse estudo é mapear essa autoescuta criativa a fim de se nortear o trabalho duro e solitário da sala de experimentação.

Mas como a melancolia evidencia-se nos corpos? Qual é a atitude física de uma pessoa melancólica? No teatro Nô, “sentir tristeza ou alegria tem um equivalente no mundo natural, e a energia humana está conectada à energia do meio ambiente”. (OIDA, 2001, p. 82).

Angela Hurworth, em seu artigo *Melancholy and the Mind-Body Relationship*, explicita que “see the melancholy as both a moral affliction, characterised by great sadness as

well as exaltation of the imagination, and a physical malfunction that affects both the organs and regions of the body”<sup>129</sup>. (HURWORTH, 2007, p. 483). Afeito ao isolamento, o melancólico tem forte ligação com a força-peso, com a gravidade. Ao mesmo tempo que tem uma escuta íntima com sua vida interior, existe essa luta para, heroicamente, manter-se de pé. Essa oposição constante do corpo-mastro (que une céu e terra) é o jogo constante do corpo melancólico. “Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica” (ARTAUD, 1999, p. 172). Conhecer as localizações dos temperamentos no corpo é refazer uma cadeia mágica de assunção de um sentimento que oferece novas possibilidades, novos encontros com a cena. O sistema esquelético do melancólico, com toda a sua rede de sofisticação (alavancas, dobradiças, encaixes, rotações, molas), é o principal elemento de jogo para movimentar-se, por exemplo.

"Trata-se de um movimento que não caminha ainda para a elaboração do pensamento. É mais um despertar, um estado intensificado de atenção, uma disponibilidade total de enfrentamento". (QUILICI, 2004, p. 74)

E, nesse sentido, é fundamental o ator híbrido tomar consciência do movimento que parte da coluna vertebral para esse enfrentamento que será físico. A coluna vertebral é a rainha do corpo. É a partir dela que o movimento sairá da energia potencial para a energia cinética. Ao mapear a manifestação desse temperamento melancólico no sistema esquelético, podemos afirmar que a melancolia tem suas bases orgânicas que dará ao coreográfico o motor para instaurar uma prática de atuação sem desconsiderar a manifestação desse sentimento.

Enquanto que o temperamento colérico faz o homem expandir gestos abruptamente, o fleumático o faz abaixar-se e encolher seus movimentos ao máximo - quase na imperceptibilidade - e o sanguíneo gira, organiza-os e mostra-os na justeza, o melancólico vive um infinito jogo entre sua paisagem interior e sua paisagem exterior: um jogo constante entre o *dentro que é exteriorizado* e o *fora que é interiorizado*. Minucioso, detalhista, dedicado e obsessivo, o ator híbrido aprimora, cada vez mais, na solitude de sua criação, o fluxo *paisagem interna - paisagem externa* para que a dinâmica da coreografia atualize-se e conecte-se afetivamente com a audiência, produzindo novos agenciamentos a partir da partitura física pré-existente.

“Desenterra-o, fã-lo jorrar e desperta outras potências de movimento. Agencia o movimento ‘trivial’ com esse movimento vital, descobrindo novas possibilidades de agenciamentos de gestos corporais”. (GIL, 2001, pp. 71-2)

A respiração muda, as vértebras rotacionam-se, alguém pode tossir, a respiração pode novamente mudar... O reconhecimento dessa vulnerabilidade é capaz de (re) organizar o corpo e seu sistema para uma experiência de resgate. O melancólico não esquece facilmente e, por conta disso, há um certo fetiche na repetição. A repetição de gestos fundamentais faz da simples presença, uma presença ausente em que a vontade de controle sobre o movimento dá a essência melancólica ao coreográfico.

“El melancólico comprende eso y se sumerge en la memoria con el fin de preservar el objeto perdido en el presente de la memoria (aunque esta preservación esté sometida a operaciones del inconsciente: desplazamiento, represión, condensación y sublimación)”<sup>130</sup>. (LEPECKI, 2008, p. 227)

O ator híbrido - quieto, profundo e ligado à “terra” - prolonga sua percepção enquanto corpo fragmentado, dividido em partes: um corpo frankensteinizado, fraturado e reorganizado a partir do sistema esquelético. Ruptura-crise-recuperação-reagrupamento. A melancolia, na crise da dor, é o miasma da coreografia. Encarnação exalada de um fluido, a partitura física é perfumada de melancolia.

Cada parte tem a memória celular, o corpo-memória de uma rotina coreográfica desempenhada. A melancolia de Frankenstein está em entender quem ele é e como organizar uma associação de diferentes corpos-memória num só organismo, num novo sistema com sua lógica interna própria. A criatura apega-se ao seu corpo como o refugiado apega-se ao bote salva-vidas num naufrágio e “o bote (...) não passava de um ponto perdido no infinito das águas, um ponto pegajoso e alaranjado ao qual se agarravam umas poucas criaturas assustadas diante dos espaços vazios que agora sobravam por todo lado.” (ROVERI, 2016, p. 123).

Para o melancólico, só há libertação quando se perde a esperança. O coreográfico não é esperar. É agir. O ator híbrido só escapa quando desiste de ser enganado. Se a lucidez o acompanha, a ideia de que nada vale a pena paralisa-o. E a lucidez flagela o melancólico. A coreografia é o choro da melancolia. O confronto com essa essência melancólica lança o ator híbrido a uma vitalidade, a um estado de alerta cuja amplidão propõe um novo encontro com a partitura criada e repetida. A criatura “criada em uma pequena sala no subsolo, no meio do caminho entre o elevador de serviço e o necrotério” (ROVERI, 2016, p. 115) é fruto da inquietação melancólica do médico em seu solitário experimento.

Quando o intérprete embate-se com a partitura física ocorre o mesmo raciocínio: uma solitária investigação para dar sentido àquela forma, àquelas escolhas é inaugurada para evitar que a coreografia seja apenas remédio. Na retomada de ações físicas elaboradas previamente, na procura de sentido, de rearranjar novos agenciamentos, o intérprete faz do coreográfico algo melancólico. Ele persegue e habita a forma, mas preenche essa mesma forma com seu ser-vulnerável onde “the heart is grieved, the conscience wounded, the mind eclipsed with black fumes arising from those perpetual terrors”<sup>131</sup>. (FOX, 1976, p. 191).

Ao diferenciar melancolia do desespero, Ruth Fox novamente cita Robert Burton:

“Tis an epitome of hell, an extract, a quintessence, a compound, a mixture of all feral maladies, tyrannical tortures, plagues, and perplexities. There is no sickness almost but physic provideth a remedy for it; to every sore chirurgery will provide a salve; friendship helps poverty; hope of liberty easeth imprisonment; suit and favour revoke banishment; authority and time wear away reproach: but what physic, what chirurgery, what wealth, favour, authority can relieve, her out, assuage, or expel a troubled conscience? (III.4.2.4;404)”<sup>132</sup>. (FOX, 1976, p. 191)

A resposta, para o ator híbrido, é criar no oceano das artes. Este será um dos caminhos para o homem livrar-se do desespero a que a melancolia pode levá-lo, caso não aja.

### III. 1. Paisagem Interna e Paisagem Externa

*“Se a consciência de si mesmo for interiormente clara e firme, então a intenção que procuramos expressar torna-se exteriormente visível”.*

(OIDA, 1999, p. 28)

Trazer à discussão a melancolia como elemento constitutivo do corpo afetivo do intérprete visa tão somente abrir sua percepção para considerá-la parte importante em seu processo criativo. O ator híbrido precisa lidar com suas emoções no plano plástico também, no plano físico através da coreografia, da partitura física.

Quando Artaud nos fala do ator e seu duplo, ele está nos mostrando que o intérprete é integrado a partir de colisões, explosões e encontros entre um organismo afetivo e um organismo físico.

“Assim como o teatro pode ser o ‘duplo’ de uma realidade mais sutil e elementar, o organismo afetivo é uma espécie de ‘duplo’ do corpo físico, sua expressão ‘vital’, que o ator deve saber moldar. A dimensão física e exterior da ação tem de estar apoiada nesse plano vital, nessa ‘efígie espectral’ que o ator esculpe.” (QUILICI, 2004, p. 138)

Essa dimensão física e exterior é resultado de um constante jogo entre paisagem interna e paisagem externa onde a energia criativa ganha território para transformar-se em movimento. Essa energia que sai da cabeça - quando se elabora uma ideia, um ponto de partida - expandir-se-á pelo tronco, ganhando forma através da coluna vertebral e irradiar-se-á pelo centro do corpo (*hara, tandem*) para depositar-se no espaço externo, o espaço da criação e da fruição da obra de arte.

O ator híbrido escava dentro de si de tal maneira que, ao se conhecer, ele conhece a Humanidade e - mais! - passa a desvendar o próprio Universo. Os seus movimentos interiores mais secretos apresentam uma multiplicidade de trajetórias.

“A energia do cosmo é uma espiral e essa energia se repete no corpo humano. Não posso inventar, fabricar movimentos a partir do nada porque tudo tem um sentido mais profundo, tudo tem uma razão maior. Não podemos ficar longe desse circuito energético que é a relação entre microcosmo e macrocosmo.” (VIANNA, 1990, p. 63)

O homem é a síntese do Universo. Para estar integrado com o todo, o ator deve mergulhar, acolher e abrir sua paisagem interna para o espaço.

“A ‘abertura’ do corpo não é nem uma metonímia nem uma metáfora. Trata-se realmente do espaço interior que se revela ao reverter-se para o exterior, transformando este último em espaço do corpo.” (GIL, 2001, p. 69)

Não se trata de encontrar um lugar para o corpo na paisagem, mas sim perceber o corpo como a própria paisagem submetida às intempéries do interior melancólico. Um corpo firme e flexível que pode orientar-se em todas as direções, integrando o binômio dentro/fora e elaborando novos símbolos.

“As conexões entre dimensão interior e exterior na expressão humana, entre ética e percepção e a importância do ritmo, forneceram instrumentos que contribuíram para o surgimento de sistemas e teorias, essenciais à construção de um ator mais consciente dos elementos e da complexidade do seu ofício”. (BONFITTO, 2003, p. XIX)

Um corpo vivo tem um vocabulário tremendamente rico a partir do momento em que começa a se mover ou a parar. Recriar o corpo a partir da auto-observação (paisagem interna) e da observação das forças da natureza (paisagem externa) é o que mantém a beleza e a harmonia do mundo, uma vez que “o corpo tem uma ligação ao mundo *naturalis* e que, ao mesmo tempo, se inscreve no espaço como sendo parte dele mesmo” (MIGUEL, 2017, p. 87).

A água que originou meu corpo, meu cérebro vaza até o chão e corre acima novamente até o topo da minha cabeça. Escutar o interno, dar vazão à paisagem que habita o nosso âmago é deixar a água correr pelo corpo sem pausa, criando um fluxo energético próprio. O ator “deve desenvolver, não um organismo-matéria, um organismo de músculos, atlético, mas um organismo-canal através do qual as energias circulam, as energias se transformam e o sutil é tocado”. (GROTOWSKI, 1990, pp. 2-3). O ator híbrido, assim, passa a ouvir a voz do seu corpo, a voz do centro da Terra que o impede de sucumbir à gravidade, a voz da Lua. Tudo é ritmo interno em conexão com o ritmo da criação da natureza. Jo-ha-kyu.

“Damásio propõe considerar como o âmago da noção de ‘si-mesmo’ a estrutura do corpo (vísceras, estrutura muscular, óssea e outras) e a identidade singular da ação. Isto compreende as atividades quotidianas, as relações com os outros e as escolhas pessoais durante a vida. Ao que tudo indica, a singularidade de um corpo está ligada à identidade das suas ações em um ambiente e o fluxo incessante de imagens que não apenas o identificam em relação aos demais seres vivos, mas o tornam apto a sobreviver. Isso tudo estaria relacionado também à dramaturgia de um corpo, uma vez que tudo se resolve no momento em que acontece. Um presente que carrega a história e aponta para o futuro, mas que se organiza a cada instante, criando novos nexos de sentido.” (GREINER, 2005, p. 80)

Novos nexos de sentido são criados quando essa comunicação *paisagem interna - paisagem externa* adquire um fluxo contínuo e mútuo-provocativo. “A ordem social e cultural é inseparável dessa ordem orgânica, que modela o corpo e fabrica as subjetividades”. (QUILICI, 2004, p. 53).

A arte do ator toca no problema da correlação entre o nosso mundo interior (o que sou, o que sinto) e o que o mundo exterior formaliza-o a manifestar quem ele é. Por ainda não saber elaborar e manifestar-se ante a demanda exterior, Frankenstein - pela experiência em sua jornada no texto de Sérgio Roveri - passa a sistematizar, a elaborar, através da observação do externo e a conseqüente autoescuta; a criar linhas de orientação, inaugurando sua própria lógica interna (ainda que tosca), mas inteira, frente aos limites e às balizas dos eventos que passa a vivenciar. Por desconhecer o ritmo *jo-ha-kyu* (do início, do meio e do fim de todas as coisas), seu corpo é uma explosão de conteúdo, sem organização, sem composição. Errante, a criatura solitária elabora sua subjetividade até chegar à ação. O desconhecimento da sua paisagem interna leva-o a uma zona fechada, com dificuldade para criar, para transformar-se. O impulso que o leva a sair do subsolo de sua criação é a carta do Doutor Victor Frankenstein. Essa carta é a pista para o monstro performar quem ele é, vivenciar a solidão da decisão e ir até Viena ao encontro de seu “pai”. É a paisagem externa que o convoca. Assim, pela ação,

Frankenstein passa a responder à sua pergunta ontológica: “quem eu sou”. Nesse sentido, a criatura passa a ser o demiurgo de si mesmo e decide elaborar cada ato, cada passo, cada investida, cada gesto. Criar-se: eis o desafio do ator híbrido; essa essência que não se recebe dos outros, que não vem só do exterior, que não é aprendida; Frankenstein não sabe lidar com ela, ele apenas a observa.

Os olhos respiram juntamente com o corpo. Sem julgar o acolhimento do “pai” que não aconteceu, Frankenstein passa, então, a mergulhar no campo da sensação; da paisagem interna. E é a sua respiração a responsável por construir o elo entre imagem interna e o conseqüente gesto no espaço. O ar empurra o gesto para o espaço a partir de pequenos espaços internos. “Quando trabalhamos o corpo é que podemos perceber melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar através da dilatação. Só então esses espaços respiram.” (VIANNA, 1990, p. 55). A inspiração das mãos-pedra e a expiração das mãos-areia. Os olhos como continuidade, eco do movimento. A energia suave e forte presente nos olhos. A cada mudança na direção dos olhos, há uma mudança na coluna vertebral, que é germe de direções que extrapolam a própria partitura. “O ator usa na superfície aquilo que possui lá no fundo de si mesmo, e permite que seus olhos ajam como um espelho sensível daquilo que acontece em seu íntimo.” (BROOK, 1995, p. 297). O caminho do ator híbrido é feito de rupturas com variadas representações do corpo num trânsito constante entre *paisagem interna* e *paisagem externa*. Interiorizar o mundo exterior para exteriorizá-lo enquanto lugar poético da realidade e vice-versa.

O ator híbrido não ilustra. Ele percebe. Para isso, é fundamental abrir a escuta, a atenção. E atenção é diferente da concentração. Enquanto que esta leva o intérprete ao seu próprio centro, aquela incorpora os eventos; abre-o para o espaço. Isso está muito ligado à capacidade de improvisação: uma ativação da atenção, da escuta, da percepção do todo. A percepção é matéria pura. Não é psicologizante. É primitiva; faz parte do espaço interno do homem. O ator híbrido deve apossar-se e expandir-se ao máximo para o espaço. A percepção faz a conexão entre a *paisagem interna* e a *paisagem externa* e é papel da pele, que “não é uma película superficial, mas que tem uma espessura, prolonga-se *indefinidamente* no interior do corpo”, fazer a conexão “entre um interior orgânico que tende a desaparecer e um exterior que tende a ocupá-la inteiramente”. (GIL, 2001, p. 76).

Para apurar a atenção perante a conexão espaço interno - espaço externo, este estudo (em sua fase A Criação, detalhada na Introdução) utilizou-se de um sistema rigoroso de treinamento físico para que o corpo funcionasse como uma via de escoamento ininterrupta da energia criativa, “o que, em termos de espaço, significa a imbricação estreita do espaço interno e do espaço externo, do interior do corpo que a energia investe, e do exterior onde se desdobram os gestos da dança. O espaço interior é coextensivo ao espaço exterior”. (GIL, 2001, p. 60). Esses espaços foram povoados pelo treinamento energético:

“um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico que visa trabalhar com energias potencias do ator. Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente”. (BURNIER, 2001, p. 27)

Nesse ponto, um arcabouço interior foi desarticulando-se e a inquietude criativa possibilitou novos encontros do corpo com o espaço a partir do movimento, como o despovoamento do corpo-sem-órgãos do qual nos fala Artaud. Fechamos os olhos e podemos descrever sensações, tato, pequenas expressões. Mas como ativar camadas mais internas, apreender e traduzir esse estado interior mobilizando-se integralmente para que cada apresentação seja sempre um ato de criação, de gênese? O treinamento energético surgiu como possibilidade de instrumentalização para o ator híbrido despovoar-se. Frankenstein é um corpo descolonizado. Tem as marcas da colonização da coreografia imposta, mas está vivo e, vivo, fará conexões e repovoará o seu corpo; expressar-se-á. O corpo híbrido do ator é sempre um sistema aberto e a expressividade dar-se-á na conexão entre *paisagem interna* e *paisagem externa*. “De fato, o espaço do corpo resulta de uma espécie de secreção ou reversão do espaço interior do corpo em direção ao exterior. Reversão que transforma o espaço objetivo proporcionando-lhe uma textura próxima da do espaço interno.” (GIL, 2001, p. 59).

Carregamos dores, nevralgias, medos, incertezas cravadas na nossa pele, nos músculos e nos ossos; “estamos expostos, dia após dia, ao inacreditável”. (CARRIÈRE, 2006, p. 114). Descobrir, em si, o território da vulnerabilidade onde intérprete e interlocutor possam se encontrar: essa é a função do ofício do ator. O ator híbrido deve compor a sua paisagem, a sua presença singular no território da arte, a sua assinatura. Ele - que transita entre a partitura inicial e a nova partitura em diálogo com o agora - sintonizar-se-á num novo fluxo entre

corpo, alma e movimento, “o fluxo inestancável das imagens, oscilações e recategorizações”. (GREINER, 2005, p. 81). 50% dentro; 50% fora.

Defrontrar-se com o espírito melancólico é traçar uma estratégia concreta para sobreviver artisticamente. O ator híbrido mergulha em suas incertezas, suas fragilidades, seus medos, suas memórias sempre acolhendo a sua dor, pois ela é material para a criação. Até quando doer estaremos vivos. Nesse mosaico de possibilidades, um intenso processo de alquimia interior terá voz no incessante jogo entre o controle da mente para lembrar a coreografia, o corpo-memória que habitou aquela forma e tem-na metabolizada e o encontro com o organismo afetivo melancólico que devolverá para o espaço a presença, a atualização da coreografia.

O rival de um artista não são os outros artistas. O rival de Frankenstein não é Doutor Victor Frankenstein. A imensidão da natureza é que é. Ao olhar para fora, ele pode ficcionalizar a sua experiência. Ao olhar para dentro, ele acordará. Esse é o mistério que nos cerca e que deverá integrar a *paisagem interna* do artista. O Universo desenha a sua natureza caleidoscópica na *paisagem externa*.

#### NOTAS:

94 - “A mente melancólica era percebida como vivendo em um tipo de estado intermediário, que não está totalmente vivo, mas ainda não está morto: é a sensação de estar no meio que foi crucial para a sensibilidades dos melancólicos do século XVIII.” (HURWOTH, 2007, p. 482) (tradução minha);

95 - O estudo não se prende às definições clínicas do conceito de Melancolia da Medicina. Aqui, o objetivo é apropriar-se criativamente de tal sentimento, fazendo dele material produtivo para a criação artística. O que se pretende é uma outra abordagem do tema, fugir da vitimização;

96 - "doença definida do corpo (Partições I e II)", como também "doença indefinida" da alma (Partição III)". (FOX, 1976, p.129) (tradução minha);

97 - Hipócrates (460 a.C.-370 a.C.) é considerado por muitos uma das figuras mais importantes da história da Medicina, frequentemente considerado "pai da medicina". É referido como uma das grandes figuras do florescimento intelectual grego, como Demócrito, Sócrates e Aristóteles. Hipócrates era um asclepiade, isto é, membro de uma família que durante várias gerações praticara os cuidados em saúde. Nas obras hipocráticas há uma série de descrições clínicas pelas quais se pode diagnosticar doenças como a malária, papeira, pneumonia e tuberculose. Para o estudioso grego, muitas epidemias relacionavam-se com fatores climáticos, raciais, dietéticos e do meio onde as pessoas viviam. Seus escritos sobre anatomia contêm descrições claras tanto sobre instrumentos de dissecação quanto sobre procedimentos práticos. Na filosofia prática da medicina atribuída à Hipócrates, e reunida no Corpus Hippocraticum, as doenças, durante um certo tempo, evoluem de forma silenciosa até alcançarem o momento crucial, chamado *krisis* (crise), momento em que a doença se define, rumo à cura ou não. O bom médico deve identificar o *kairós* (momento oportuno) de agir. Esse tempo (*kairós*) não dura muito tempo (*khronos*) e, portanto, o médico não tem tempo a perder. Sua ética resume-se no famoso Juramento de Hipócrates ([www.educ.fc.ul.pt](http://www.educ.fc.ul.pt));

98 - Hipócrates fundamentou a sua prática (e a sua forma de compreender o organismo humano, incluindo a personalidade) na teoria dos quatro humores corporais (sangue, fleuma, bilis amarela e bilis negra) que,

consoante as quantidades relativas presentes no corpo, levariam a estados de equilíbrio (eucrasia) ou de doença e dor (discrasia). Esta teoria influenciou, por exemplo, Galeno, que desenvolveu a teoria dos humores e que dominou o conhecimento até o século XVIII. Mais tarde, Rudolf Steiner resgatou os conceitos da Grécia antiga sobre os elementos (terra, água, ar e fogo) e desenvolveu o conhecimento dos temperamentos (melancólico, fleumático, sanguíneo e colérico), com aplicação na psicologia, medicina, pedagogia e nutrição;

99 - Anton Tchekhov (1860-1904) foi um médico, dramaturgo e escritor russo, considerado um dos maiores contistas de todos os tempos. Em sua carreira como dramaturgo criou quatro clássicos e seus contos têm sido aclamados por escritores e críticos. Tchekhov renunciou ao teatro e deixou de escrever obras teatrais após a péssima recepção de *A Gaivota*, em 1896, mas a obra foi reencenada e aclamada em 1898, interpretada pela companhia Teatro de Arte de Moscou de Constantin Stanislavski que interpretaria também Tio Vânia, *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras* ([www.portaldaliteratura.com](http://www.portaldaliteratura.com));

100 - Frédéric François Chopin (1810-1849) foi um pianista polonês radicado na França e compositor para piano da era romântica. É amplamente conhecido como um dos maiores compositores para piano e um dos pianistas mais importantes da história. Sua técnica refinada e sua elaboração harmônica vem sendo comparadas historicamente com as de outros grandes compositores, como Mozart e Beethoven, assim como sua duradoura influência na música até os dias de hoje ([www.biography.com](http://www.biography.com));

101 - Bossa Nova é o termo pelo qual ficou conhecido um movimento de renovação do samba irradiado a partir da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro no final da década de 1950 e que, por conseguinte, passou a dar nome ao estilo de interpretação e acompanhamento rítmico dele surgido, que ficou conhecido como “batida diferente”. De acordo com o musicólogo Gilberto Mendes, a vertente era uma das “três fases rítmicas do samba”, na qual a “batida” da bossa havia sido extraída a partir do “samba de raiz”. Segundo o jornalista Ruy Castro, era “uma simplificação extrema da batida da escola de samba”, como se dela tivessem sido retirados todos os instrumentos e conservado apenas o tamborim. O marco inicial da Bossa nova é o samba “Chega de Saudade” (de autoria de Tom Jobim e Vinícius de Moraes). A partir da década de 1960, o samba de bossa nova consolidou-se definitivamente no cenário musical do Brasil, onde se destacaram, além de Gilberto e da dupla Tom e Vinícius, nomes como Newton Mendonça, Billy Blanco, Aloysio de Oliveira, Baden Powell, Oscar Castro Neves, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Sérgio Mendes, César Camargo Mariano, Aírto Moreira, Eumir Deodato, Milton Banana, João Donato, entre vários, além do surgimento de inúmeros conjuntos vocais, como Os Cariocas, ou instrumentais, como Bossa Três, Tamba Trio, Bossa Rio, Copa 5, Sambalanço Trio, Os Catedráticos, entre outros ([www.todamateria.com.br](http://www.todamateria.com.br));

102 - Jazz é uma manifestação artístico-musical originária de comunidades de Nova Orleães, nos Estados Unidos. O jazz se desenvolveu com a mistura de várias tradições religiosas, em particular a afro-americana. Os instrumentos musicais básicos para o Jazz são aqueles usados em bandas marciais e bandas de dança: metais, palhetas e baterias. Devido à sua divulgação mundial, o jazz se adaptou a muitos estilos musicais locais, obtendo, assim, uma grande variedade melódica, harmônica e rítmica ([www.americanhistory.si.edu](http://www.americanhistory.si.edu));

103 - O blues é um gênero e forma musical originado por afro-americanos no extremo sul dos Estados Unidos em torno do fim do século XIX. O gênero se desenvolveu a partir de raízes das tradições musicais africanas, canções de trabalho afro-americanas, spirituals e música tradicional. O blues incorporou spirituals, canções de trabalho, canto de campo, ring shout, chant e baladas narrativas simples e rimadas. A forma do blues, onipresente no jazz, no rhythm and blues e no rock and roll, é caracterizada pelo padrão de chamada e resposta, pela escala de blues e por progressões de acordes específicas, das quais o blues de doze compassos é o mais comum. Blues como um gênero também é caracterizado por suas letras, linhas de baixo e instrumentação. Os primeiros versos tradicionais de blues consistiam em uma única linha repetida quatro vezes. A primeira aparição do blues é muitas vezes datada após o fim da escravidão. Nos anos 1960 e 1970, uma forma híbrida chamada blues rock evoluiu ([www.scholar.colorado.edu](http://www.scholar.colorado.edu));

104 - O fado é um estilo musical português. Geralmente é cantado por uma só pessoa (fadista) e acompanhado por uma guitarra clássica (nos meios fadistas denominada viola) e uma guitarra portuguesa. O fado foi elevado à categoria de Património Cultural e Imaterial da Humanidade pela UNESCO numa declaração aprovada no VI Comité Intergovernamental desta organização internacional, realizado em Bali, na Indonésia, entre 22 e 29 de Novembro de 2011 ([www.portugal.com/portuguese-music](http://www.portugal.com/portuguese-music));

105 - Edvard Munch (1863-1944) foi um pintor norueguês. Seu trabalho mais conhecido, *O Grito*, tornou-se uma das imagens mais icônicas da arte mundial. Sua infância foi ofuscada por doenças, luto e pelo medo de herdar uma condição mental que corria na família. *O Grito* foi concebido em Kristiania, uma vila autônoma dentro da cidade de Copenhague. Segundo Munch, ele estava andando ao pôr do sol, quando ouviu o enorme e infinito grito da natureza. O rosto agonizado da pintura é amplamente identificado com o medo da pessoa moderna. À medida que sua fama e riqueza cresceram, seu estado emocional permaneceu inseguro. Ele considerou brevemente o casamento, mas não conseguiu se comprometer. Um colapso em 1908 o forçou a desistir de beber muito, e ele foi aplaudido por sua crescente aceitação pelo povo de Kristiania e sua exposição nos museus da cidade. Seus últimos anos foram gastos trabalhando em paz e privacidade ([www.smithsonianmag.com](http://www.smithsonianmag.com));

106 - Albrecht Dürer (1471-1528) foi um pintor, ilustrador, matemático e teórico de arte alemão e, provavelmente, o mais famoso artista do Renascimento nórdico, tendo influenciado artistas do século XVI no seu país e nos Países Baixos. É considerado como o primeiro grande mestre da técnica da aquarela, principalmente no que diz respeito à representação de paisagens. Os seus interesses, no espírito humanista do Renascimento, abrangiam ainda outros campos, como a geografia, a arquitectura, a geometria e a fortificação ([www.britannica.com](http://www.britannica.com));

107 - Vincent Willem van Gogh (1853-1890) foi um pintor holandês considerado uma das figuras mais famosas e influentes da história da arte ocidental. Suas obras abrangem paisagens, naturezas-mortas, retratos e autorretratos caracterizados por cores dramáticas e vibrantes, além de pinceladas impulsivas e expressivas que contribuíram para as fundações da arte moderna. Ele sofria de episódios psicóticos e alucinações, temendo por sua estabilidade mental e frequentemente negligenciando sua saúde física, não comendo direito e bebendo muito. Sua amizade com Gauguin terminou em uma briga com uma lâmina quando Van Gogh, em um ataque de raiva, cortou parte de sua própria orelha esquerda. Ele passou um tempo internado em hospitais psiquiátricos, incluindo um período em Saint-Rémy-de-Provence. Van Gogh não obteve sucesso durante sua vida, sendo considerado um louco e um fracassado. Ele ficou famoso depois de seu suicídio, existindo na imaginação pública como a quintessência do gênio incompreendido, o artista "onde discursos sobre loucura e criatividade convergem" ([www.biography.com](http://www.biography.com));

108 - Wassily Wassilyevich Kandinsky (1866-1944) foi um artista plástico russo, professor da Bauhaus e introdutor da abstração no campo das artes visuais. A Kandinsky é normalmente creditado o pioneirismo na arte abstrata;

109 - Francis Bacon (1909-1992) foi um pintor anglo-irlandês de pintura figurativa. Seu trabalho é mais conhecido como audaz, austero, e frequentemente grotesco ou imagem de pesadelo;

110 - Maria Paula Figueiroa, nascida em 1935, é uma artista plástica portuguesa, conhecida principalmente por suas pinturas e gravuras baseadas em livros de histórias. O estilo de Rego evoluiu do abstrato para o representacional, e ela preferiu os pastéis aos óleos durante grande parte de sua carreira. O seu trabalho reflete frequentemente o feminismo, colorido por temas folclóricos do seu país natal, Portugal ([www.casadashistoriaspaularego.com](http://www.casadashistoriaspaularego.com));

111 - Jean-Michel Basquiat (1960-1988) foi um artista estadunidense. Ganhou popularidade primeiro como um grafiteiro na cidade onde nasceu e então como neo-expressionista;

112 - O romantismo foi um movimento artístico, político e filosófico surgido nas últimas décadas do século XVIII na Europa que durou por grande parte do século XIX. Inicialmente apenas uma atitude, um estado de espírito, o romantismo toma mais tarde a forma de um movimento, e o espírito romântico passa a designar toda uma visão de mundo centrada no indivíduo. Os autores românticos voltaram-se cada vez mais para si mesmos, retratando o drama humano, amores trágicos, ideais utópicos e desejos de escapismo. Se o século XVIII foi marcado pela objetividade, pelo Iluminismo e pela razão, o início do século XIX seria marcado pelo lirismo, pela subjetividade, pela emoção e pelo eu. O romantismo é a arte do sonho e fantasia. Valoriza as forças criativas do indivíduo e da imaginação popular. Opõe-se à arte equilibrada dos clássicos e baseia-se na inspiração fugaz dos momentos fortes da vida subjetiva: na fé, no sonho, na paixão, na intuição, na saudade, no sentimento da natureza e na força das lendas nacionais ([www.britannica.com](http://www.britannica.com));

113 - Tatsumi Hijikata: ver nota 60;

114 - Kazuo Ohno: ver nota 61;

115 - Anzu Furukawa: ver nota 65;

116 - Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) foi um poeta, contista e cronista brasileiro, considerado por muitos o mais influente poeta brasileiro do século XX. Drummond foi um dos principais poetas da segunda geração do Modernismo brasileiro ([www.culturagenial.com](http://www.culturagenial.com));

117 - Manoel Wenceslau Leite de Barros (1916-2014) foi um poeta brasileiro do século XX, pertencente, cronologicamente, à Geração de 45, mas formalmente ao pós-Modernismo brasileiro, se situando mais próximo das vanguardas europeias do início do século e da Poesia Pau-Brasil e da Antropofagia de Oswald de Andrade. É o mais aclamado poeta brasileiro da contemporaneidade nos meios literários. Enquanto ainda escrevia, Carlos Drummond de Andrade recusou o epíteto de maior poeta vivo do Brasil em favor de Manoel de Barros. Sua obra mais conhecida é o "Livro sobre Nada" de 1996 ([www.revistabula.com](http://www.revistabula.com));

118 - João Cabral de Melo Neto (1920-1999) foi um poeta e diplomata brasileiro. Sua obra poética, que vai de uma tendência surrealista até a poesia popular, porém caracterizada pelo rigor estético, com poemas avessos a confessionalismos e marcados pelo uso de rimas toantes, inaugurou uma nova forma de fazer poesia no Brasil. É considerado o maior poeta de língua portuguesa por escritores como Mia Couto. Sua obra mais conhecida é Morte e Vida Severina ([www.todamateria.com.br](http://www.todamateria.com.br));

119 - Clarice Lispector (1920- 1977) foi uma escritora e jornalista ucraniana naturalizada brasileira. Autora de romances, contos e ensaios, é considerada uma das escritoras brasileiras mais importantes do século XX e a maior escritora judia desde Franz Kafka. Sua obra está repleta de cenas quotidianas simples e tramas psicológicas, reputando-se como uma de suas principais características a epifania de personagens comuns em momentos do quotidiano. Quanto às suas identidades nacional e regional, declarava-se brasileira e pernambucana. Suas principais obras marcam cada período de sua carreira. Perto do Coração Selvagem foi seu livro de estreia, publicado quando Clarice tinha 24 anos de idade; Laços de Família, A Paixão segundo G.H., A Hora da Estrela e Um Sopro de Vida são seus últimos livros publicados ([www.britannica.com](http://www.britannica.com));

120 - Fernando António Nogueira Pessoa (1888-1935) foi um poeta, filósofo, dramaturgo, ensaísta, tradutor, publicitário, astrólogo, inventor, empresário, correspondente comercial, crítico literário e comentarista político português. Fernando Pessoa é o mais universal poeta português. Enquanto poeta, escreveu sob diversas personalidades – heterónimos, como Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro –, sendo estes últimos objeto da maior parte dos estudos sobre a sua vida e obra ([www.ebiografia.com](http://www.ebiografia.com));

121 - ballets clássicos do mundo Ocidental: ver nota 19;

122 - Tadeusz Kantor: ver nota 49;

123 - Lars von Trier, nascido em 1956, é um cineasta dinamarquês; vencedor de diversos prêmios europeus de cinema. Diretor de *Dancer in the Dark* (2000), que foi muito bem recebido pela crítica, foi indicado a vários prêmios importantes, como o Oscar, Globo de Ouro e Independent Spirit Awards e vencedor da Palma de Ouro pelo filme. Uma trilogia foi planejada por Trier, que começou por *Dogville* (2003), foi procedido por *Manderlay* (2005) e não se obtém nenhuma notícia possível de um terceiro filme da trilogia. Três anos depois de sua comédia *The Boss of It All* (2006), o cineasta dirigiu e escreveu o roteiro para uma trilogia intitulada "Trilogia da Depressão", com os filmes *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) e *Nymphomaniac* (2013), todos foram bem recebidos pela crítica e pelo público ([www.britannica.com](http://www.britannica.com));

124 - Depois da Guerra, filmes italianos foram amplamente reconhecidos e exportados até um declínio artístico por volta dos anos 1980. Notáveis diretores de filmes italianos incluem Vittorio De Sica, Federico Fellini, Sergio Leone, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni e Roberto Rossellini; Alguns dos quais são reconhecidos entre os maiores e mais influentes produtores de filmes de todos os tempos. Entre meados da década de 1940 e início dos anos 1950 foi o apogeu dos filmes neorealistas italianos, refletindo as condições pobres da Itália do pós-guerra. Atrizes como Sophia Loren, Giulietta Masina e Gina Lollobrigida alcançaram estrelato internacional durante esse período. Em anos recentes, as produções italianas tem recebido atenção internacional apenas ocasionalmente com filmes como *A Vida é Bela* dirigida por Roberto Benigni, *Il Postino* com Massimo Troisi e *A Grande Beleza* dirigida por Paolo Sorrentino ([www.jstor.org](http://www.jstor.org));

125 - “Quando estou no palco novamente, supero instantaneamente minha orfandade metafísica e fragilidade psicológica e me torno maior que a vida.” (GÓMEZ-PEÑA, 2020, p. 7) (tradução minha);

126 - “ (...) percebe na coreografia uma performance da melancolia, um mecanismo que impede o objeto amado de partir para sempre, identificando assim uma essência mórbida ao dançar em si”. (LEPECKI, 2008, p. 58) (tradução minha);

127 - “A coreografia nasceu como uma tecnologia especialmente capaz de responder e promover o projeto melancólico da modernidade. Seu impulso é consertar a ausência na presença, dando origem ao dançarino ‘se reencontrando’ com aqueles que já foram embora.” (LEPECKI, 2008, p. 221) (tradução minha);

128 - “Se você está ocioso, não seja solitário. Se você é solitário, não esteja ocioso”. (FOX, 1976, p. 268) (tradução minha);

129 - “(...) vê a melancolia como uma aflição moral, caracterizada por grande tristeza e exaltação da imaginação, e um mau funcionamento físico que afeta os órgãos e as regiões do corpo.” (HURWORTH, 2007, p. 483) (tradução minha);

130 - “O melancólico entende isso e mergulha na memória para preservar o objeto perdido na memória presente (embora essa preservação esteja sujeita a operações do inconsciente: deslocamento, repressão, condensação e sublimação)”. (LEPECKI, 2008, p. 227) (tradução minha);

131 - “O coração está entristecido, a consciência ferida, a mente eclipsada com fumos negros que surgem daqueles terrores perpétuos”. (FOX, 1976, p. 191) (tradução minha);

132 - “É um epitome do inferno, um extrato, uma quintessência, um composto, uma mistura de todas as doenças selvagens, torturas tirânicas, pragas e perplexidades. Quase não há doença, mas o físico fornece um remédio para ela; para todas as cirurgias doloridas fornecerá uma pomada; a amizade ajuda a pobreza; a esperança da liberdade facilita a prisão; processar e favor revogam o banimento; a autoridade e o tempo acabam com a censura: mas que física, que cirurgia, que riqueza, favor, autoridade pode aliviar, expulsar, amenizar ou expulsar uma consciência perturbada? (III.4.2.4; 404) ”. (FOX, 1976, p. 191) (tradução minha).

## CAPÍTULO IV: DEVOÇÃO

*“A arte é declaração de amor: a consciência de nossa mútua dependência.*

*Uma confissão.*

*Um ato inconsciente que, não obstante, reflete o verdadeiro sentido da vida - amor e sacrifício”.*

(TARKOVSKI)

O corpo do ator híbrido é um corpo flexível, aberto, poroso. Ele se desintegra completamente e lança-se à galáxia da repetição cheio de entusiasmo. Esse estado de fervor, de torpor criativo intenso é manifestação de um dom que, nas religiões da Antiguidade Clássica não-cristãs, era uma prenda recebida dos deuses para profetizar, adivinhar, vaticinar. Ao receber esse dom, o homem passa a movimentar-se com ritmo, harmonia e melodia; unindo céu e terra (cima-baixo), Oriente e Ocidente (esquerda-direita) e passado e futuro (frente-trás), o ator híbrido passa a dançar com entusiasmo. Estar pleno de entusiasmo, do grego *enthousiasmos*, é estar integrado com o Universo, com algo maior; sagrado. O ator atua para integrar-se com seu interlocutor, com “sua natureza no sentido mais profundo, sua imaginação, sua experiência e a incessante relação dialética entre a sociedade e seu temperamento.” (BROOK, 1995, p. 56). Por conta dessa ampla integração com algo maior, algo que o ultrapassa é “necessário que tudo nele - sua técnica, suas associações, os segredos mais profundos do seu subconsciente - esteja virtualmente pronto para ser mobilizado, em ordem rítmica, para atuar como um mensageiro.” (BROOK, 1995, p. 95). Essa faceta de mensageiro exige do ator uma ética profissional que convocará uma dedicação absoluta, monástica e total ao seu ofício como o feixe de luz que atravessa o vitral iluminando o templo silencioso, “através do qual transcende a existência quotidiana, atingindo um certo grau de espiritualidade”. (OIDA, 1999, p. 174).

A cada dia, o ator provoca-se para saber qual caminho deve seguir em seu trabalho solitário de autoescuta. Seu corpo, vivo em cena, precisa estar morto também dentro dela. O erro, a queda, o abismo, o desconhecido são oposições fundamentais para que o intérprete permaneça dentro da coreografia-em-imigração e dentro do território da arte. A insistência, a persistência e a dedicação fazem do corpo do ator híbrido o seu altar. É no treinamento (físico e das percepções) que a pulsão criadora lançar-se-á ao espaço como um cometa em chamas. Criar é ser devoto a uma voz secreta que nos consola, coloca-nos em contato com a nossa pele

para elaborarmos o movimento justo e agirmos, estabelecendo um fio invisível entre o sagrado e o público.

A devoção permite ao devoto ultrapassar os limites de um espaço interno opressivo vindo da melancolia e ajuda-o a construir um novo espaço em que essa mesma melancolia é material rico para a criação. Para isso, é fundamental estar atento ao todo. “A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento”. (FABIÃO, 2010, p. 322). O devoto - que se dedica a alguém ou ao invisível - passa a dedicar-se a si; a nutrir sua atenção. Há uma convicção interna. Essa convicção é vivida e vaza completamente pelo corpo. Ela passa a ser uma habilidade para sobreviver, tecer o fio com o sagrado. O corpo é um mastro que liga o céu à terra, o interior ao exterior; um compromisso com o ofício que vem da necessidade de pertencer a um mundo maior que o aparente, de integrar-se e sentir-se parte do cosmos perdido, na grande espiral do Universo.

“O esterno é lançado para cima, na direção do céu, enquanto os quadris se voltam para baixo, na direção da terra. Pelas pernas e pés mantenho minha origem telúrica, animal. Pelo tórax e cabeça avanço no domínio da emoção e da razão.” (VIANNA, 1990, p. 118)

É dessa oposição e da atenção dada a ela que nasce o desejo de dançar.

“Parece ser realmente necessário posicionar a coluna vertebral verticalmente em relação à terra, para estabelecer contato com uma vasta energia invisível. Os seres humanos não existem apenas a meio caminho entre o céu e a terra, mas existem para religar o céu à terra.” (OIDA, 1999, p. 107)

E, para isso, o ator híbrido estabelece seu ritual de criação e inaugura o seu singular processo de autoconhecimento. Um processo bem-aventurado: o trabalho do ator devoto a si mesmo; o trabalho de Doutor Victor Frankenstein devoto à sua obsessão pela criação do monstro; a melancolia devota à coreografia.

Tal como o saber que, nas palavras de Jean-Claude Carrière, “é difícil de adquirir, mais difícil ainda de manter, extremamente árduo de desenvolver” (CARRIÈRE, 2006, p. 147), a devoção vem da descoberta de um desconhecido que nos arrebatava e que desejamos constantemente, na construção de uma disciplina, de um rigor a fim de se conhecer os mínimos detalhes da feitura daquele ofício. Somente assim ele presentificar-se-á e perpetuar-se-á através da coreografia, do arranjo de códigos gestuais. A misteriosa ligação que nos enche de júbilo ao repetir, observar e continuar à exaustão. Tudo pode ser usado. Nada deve

ser definitivamente guardado. Explorar as possibilidades de movimento dos músculos, dos ossos, da pele. Ligações entre cabeça, pélvis, vértebra, escápula e mãos, por exemplo. A devoção preserva as capacidades de movimento e cuida de um sistema coreográfico que será o totem da obra de arte performativa.

Desde muito pequeno, o ator do teatro Nô, por exemplo, é colocado em contato com princípios éticos sobre o seu ofício. Ele passa a entender, então, que a partitura física é uma prece pela qual o corpo precisa navegar para atravessar o rio vazio da sala de ensaio.

“O artista deve ser fiel a si mesmo, quase acreditando no que faz, mas fiel também à noção de que a verdade está sempre alhures. Por isso, é tão valiosa a possibilidade de estar em si e além de si, num movimento para dentro e para fora que se expande na interação com os outros e constitui a base da visão estereoscópica de vida que o teatro pode proporcionar.” (BROOK, 1995, p. 24)

O corpo perde o seu sentido definitivo na sala de ensaio. Ele se desintegra e se descobre como um novo corpo a partir do movimento, do habitar a forma, da descoberta da tridimensionalidade. Inicia-se um novo fluxo sanguíneo - acionado pela respiração - que terminará na superfície da pele e descobrirá novos vínculos e outros mistérios. Uma descoberta que não será de dias, de meses ou uma única vez na vida. Uma descoberta diária. “Somente mediante uma renovação contínua de nossa atitude pessoal diante da vida se determinará um novo enfoque de nossa arte. É o processo que nos transforma, o modo de encarar quotidianamente nosso trabalho.” (BARBA, 1991, p. 34).

Por essa razão, o ator híbrido deve abrir o processo para seu interlocutor e rever sempre seus métodos, caso contrário será morto pelo cativo do laboratório de experimentação. “O olhar do outro torna-se uma forma de nos atingir e de nos modelar interiormente.” (MIGUEL, 2017, p. 102). A partilha com o público é o elixir que aliviará o peso da existência hermética da coreografia. A sala de ensaio é um reintegrar-se, é um combinar dos átomos dispersos da nossa subjetividade, um perceber mais aprofundado da nossa sensibilidade tal como é “o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo”. (ARTAUD, 1999, p. 104). O ator híbrido deve olhar para si com reverência e admiração e cultivar a aurora e o crepúsculo do movimento, mas também deve ter a generosidade em partilhar com a audiência a prenda do seu ritual de criação. Quando vive a solidão do processo criativo, ele “deve desenvolver seu conhecimento, e posteriormente sua compreensão, até atingir o ponto em que sua mente precise entrar em jogo, em seu estado de

alerta máximo, para que possa apreciar o significado daquilo que está fazendo” (BROOK, 1995, p. 308); mas é chegado o momento de encontrar um sentido que vá para além dele mesmo, que o integre no todo com o seu interlocutor. Quando a coreografia é partilhada, o ator híbrido passa a “assume the roles of artist, healer, prophet, priest, king, warrior, saint”<sup>133</sup>. (MILLER, 1939, p. 17).

Embora a ideia de rito tenha sido deslocada do campo de sagrado ao descrever, por exemplo, ações recorrentes que compõem o nosso quotidiano (meu rito diário do acordar ao adormecer, por exemplo), é ela que intensifica a experiência no agora e cria um novo mapa da autoescuta do ator.

“Se você chega ao ponto de se integrar ao ritmo do Universo, seu mundo e seus limites também vão se alargando e sua musculatura se alongando, ao contrário do que acontece no quotidiano comum, onde as pessoas, pela repetição do dia-a-dia, reduzem gradativamente suas vidas, atrofiando os músculos.” (VIANNA, 1990, p. 85)

Ao desempenhar a coreografia, o ator híbrido transcende a separação entre corpo e alma. Ao dançar, ele percebe novamente que está fluindo no jogo constante entre *paisagem interna* e *paisagem externa* e é aí que passa a vivenciar um nível profundo de experiência da vida.

“O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, instantâneo, o imediato - rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo-morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena.” (FABIÃO, 2010, p. 321)

O corpo suado, imerso em sua partitura física, vive um ritual diante dos olhos de quem o observa; é um corpo xamânico e “uma nova relação estabelecer-se-á entre você (o ator) e os espectadores que à noite vêm vê-lo, porque necessitam de você (do ator).” (BARBA, 1991, p. 31).

Atravessar uma partitura física, uma coreografia é ser resiliente. É mediar o jogo entre *paisagem interna* e *paisagem externa*.

“Só dessa forma surge a oposição, a resistência que vai abrindo espaço entre os ossos, seguindo sua direção nas articulações. À medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas, individuais, que, à medida que se expandem, me obrigam a uma projeção para o exterior.” (VIANNA, 1990, p. 78)

E o ator híbrido só vai projetar para o exterior se observar-se sem hesitação e estiver com a sua escuta apurada. É preciso deixar de olhar apenas para fora (mimetizar) e virar-se para si próprio, para sua convicta interioridade. Só assim ele será livre. Ser livre é seguir-se.

#### IV. 1. Repetição e Exaustão

*“Mesmo naquelas noites em que eu era tomado pelo cansaço e pela descrença eu não desisti”.*

(ROVERI, 2016, p. 126)

O corpo vive o presente e o presente desencadeia os três bilhões de História da Humanidade - todos de uma só vez - no corpo do ator híbrido quando este está presente em cena. Uma nova dimensão temporal é aberta: o presente do presente:

“A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator. Perder-se nos arredores do instante - na ansiedade do futuro do presente ou na dispersão do passado do presente - faz com que o agente se ausente de sua presença. A qualidade da presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção.” (FABIÃO, 2010, p. 322)

Esse corpo não é apenas um instrumento de expressão do “eu” com um agrupamento de músculos e seus tendões e suas especificidades emocionais. É um corpo que manifesta suas questões internas com tamanha convicção - cujos rituais e conflitos são eternamente convocados - que o espaço externo ganha uma vitalidade inquestionável para o ator híbrido *fluir na imanência*, no campo vibrátil, no presente do presente.

Na busca de uma organicidade em cena, o ator procura uma maneira viva de articular o seu fazer artístico, de doar-se. Essa busca só é possível através da repetição. É ela que dá a noção de vida. E essa repetição negocia silenciosamente com a exaustão de um corpo que não aguenta mais, que cede à força da gravidade. O cansaço da repetição deixa de ser um dado limitador e passa a ser uma nova possibilidade criadora, um acúmulo de ecos que repercutem a mesma forma, exaustivamente. A repetição à exaustão possibilita uma quebra de barreiras com a própria resistência do ator híbrido, ultrapassando o que ele pensava ser seus limites corporais. A exaustão é um lugar de criação de corpos dilatados. São esses corpos que absorverão o espaço para, então, expandirem-se do seu centro às extremidades, dos pés à cabeça. A exaustão provoca o arcabouço técnico e artístico do intérprete e o seu fazer diário

de criação em direção a um reinventar-se; a um arranque do lugar comum, viciado, portanto, morto, infecundo para a arte.

“Eventually, the exhaustive movement repetitions generate feelings and experiences for both dancer and audience. During the course of repetitions, meanings are transitory, emerging, dissolving, and being altered”<sup>134</sup>. (FERNANDES, 2001, p. 8)

Quando vemos um ator em cena, além de testemunhar a obra artística, estamos presenciando o próprio ato de criação desse ator, o seu ritual manifestando-se. Essa qualidade de criação pulsante só acontece porque a coreografia foi exaustivamente dançada. A partitura física foi derramada inúmeras vezes até ser metabolizada pelas memórias física e afetiva do ator híbrido. O ator realiza inabituais operações psicofísicas como, por exemplo, “transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade e imaginação, atualidade em memória”. (FABIÃO, 2010, p. 323). É a sua fluidez no espaço-tempo que o permite realizar tais operações. A cada repetição, cada gesto nasce e contém nele mesmo o selo de sua morte. Melancolicamente, cada gesto é resgatado e (re) agenciado na coreografia a fim de se adquirir um ritmo interno “naturalizado”, orgânico. É o ritmo que regula o aparecimento e o desaparecimento do gesto no espaço. O que o ator treina, na repetição, são os impulsos que possibilitaram a descoberta daquele gesto, naquele ritmo.

“Se o ator não consegue, no espetáculo, encontrar aquela energia inicial, tendo passado pela fase de perda, então, o espetáculo é puro tecnicismo; ou o espetáculo é dirigido por um diretor que, de fora, decide toda uma série de signos.” (BARBA, 1991, p. 74-5)

É a repetição que delegará ao corpo a sustentação do pulso criador da coreografia.

O ator - para que não seja parasita de uma partitura, sobrevivente sobre essa casca de movimentos justapostos e combinados - deve mergulhar em direção ao centro do seu corpo (no magma da melancolia e da devoção), deslocar sua atenção para o resgate de seu estado vulnerável: um sentimento secreto de que, a qualquer momento, qualquer movimento poderá ser varrido pela vassoura da imobilidade ante o desconhecido que o ultrapassa. Forasteiro de si.

O ator, então, elabora um caminho pessoal - logo, intransferível - que o ajuda a resgatar a vida, a organicidade da partitura física: estratégias para sobreviver dentro de uma estrutura formal previamente elaborada. Ao repetir uma sequência coreográfica, ele sistematiza seus disparadores criativos, ensaia o impulso que o levou àquela forma, treina a

capacidade de lançar-se no eterno fluxo tempo-espaço, próprio do nexo do corpo. Ao ensaiar, o ator “chega a um ponto de ‘coordenações físicas’ tais que a ‘energia’ passa ‘naturalmente’. Trata-se de fluxos de movimentos mais que de formas ou de figuras”. (GIL, 2001, p. 68). Ao habitar a mesma forma inúmeras vezes, à exaustão, o ator treina a engrenagem criação-escuta, ação-reação. Ele ensaia de novo, repete, duplica infinitas vezes o mesmo movimento modulando sua força, acelerando a sua velocidade, impondo diferentes acentos. O ator treina fluxos de movimentos; logo, ele treina a presença: uma prenda que se desembrulha ao resgatar uma coreografia. A coreografia anuncia o seu próprio desaparecimento para, em seguida, ser melancolicamente resgatada, através da repetição. Ao repeti-la, pequenos fragmentos de autenticidade espalham-se pelo corpo híbrido justamente pelo ator saber-se e aceitar-se vulnerável. Só assim ele vencerá a aparente dureza do movimento, a forma morta. Nesses pequenos fragmentos de autenticidade, o ator desterritorializa-se e passa a “entender a voz das estrelas”. (ROVERI, 2016, p. 131).

A partir do corpo em exaustão, vulnerável pela repetição, algumas ações aparecem com grande potência. Esse corpo em torpor repetitivo sai da mecanicidade organizada e algumas fendas dentro da coreografia aparecem para dinamizar os espectros coreográficos internamente, a “temporalidad fantasmal en la que la coreografía participa”<sup>135</sup>. (LEPECKI, 2008, p. 59). É como se o ator escolhesse perder-se momentaneamente, esquecer-se de alguma coisa para desarticular-se e (re) encontrar essa mesma coisa instantes depois. O ator move-se porque ele quer, ele tem uma intenção clara para habitar aquela forma; uma inquietação permanente que renova suas fontes e meios, o seu repertório gestual, a sua memória para produzir novos significados a partir de um mesmo código gestual. “Repetition initially establishes a signifying chain in which dance’s meaning is constantly shifting”<sup>136</sup>. (FERNANDES, 2001, p. 80)

A repetição possibilita ao ator híbrido, através de um processo intenso de treinamento e incorporação, a fuga das formas vazias. Enfrentar o medo de errar e as adversidades da apresentação sem parar de mover-se é habitar um espaço gestual que começou a ser desenrolado no laboratório de experimentação e que foi experimentado até não se aguentar mais. “A incorporação é uma memorização, uma interiorização não verbal de uma forma e de um sentido que são culturalmente configurados”. (FAZENDA, 2012, p. 61). O corpo assume uma dinâmica de convergir para a partitura física e afastar-se dela. Esse afastamento é que

alargará as possibilidades de relação com o espaço e novos agenciamentos surgirão, uma vez que o movimento é fruto daquele tempo, daquele espaço, daquela gente que testemunha aquela ação a que Frankenstein nos apresenta. Assim, o gesto não cristalizar-se-á e não perderá sua capacidade expressiva. Atingindo um ponto de “quase-ruptura” com a célula coreográfica, o gesto fica suspenso num eterno adiamento, patinando no fulgor escaldante da memória: eis a complexidade da repetição da coreografia com toda sua riqueza simbólica em constante elaboração; como se ela pudesse tomar as rédeas da sua própria vida, agir e existir por si só. O que o ator híbrido treina é o frescor da descoberta do movimento.

“The repetition of a movement sequence causes more and more distortion, provoking multiple and unexpected interpretations and experiences. Included in history and language, dance is the absence, dissatisfaction, and constant reconstruction of itself and its participants.”<sup>137</sup> (FERNANDES, 2001, p. 92)

Tal como Frankenstein que foi “gerado no desconforto” (ROVERI, 2016, p. 115), o ator do trabalho solo vive a constante inquietação de assumir o leme da criação, da produção, da promoção do seu objeto artístico junto à tripulação da sociedade. O seu corpo - um corpo baldio - derruba-se constantemente e busca uma coreografia, em meios aos entulhos da sua memória muscular e afetiva, para reinventar-se a partir dos escombros da memória.

A angústia de Frankenstein sobre sua identidade retumba na angústia de todo intérprete em franco compromisso com seu ofício. Enquanto que aquele quer saber “quem eu sou”, este questiona o verdadeiro significado do teatro para si. Ambas as ações - da mórbida criatura e do ator híbrido - mobilizam uma busca constante, uma devoção construída para, diariamente, a partir do EU, chegar ao TODO, ao Universo e à sua integração completa com o homem. Emigrantes que saem dos seus territórios para despejarem-se em outros territórios... Essa é a sina do autor, da obra, do intérprete, do interlocutor.

Qual é o NOSSO Mar Morto? - aquela zona em que boiamos e cuja esterilidade criativa será arrancada pela devoção à nossa única questão existencial no território da arte? Onde está *A Revanche* do ator híbrido com sua trajetória artística? O que faz mobilizá-lo a não ficar na mesmice da forma coreográfica, a propor fendas e contemplar sua vulnerabilidade? Repetir, repetir, repetir, repetir, repetir, repetir, repetir, repetir, repetir. repetir. repetir. Zonas de resistência.

NOTAS:

133 - “assumir os papéis de artista, curandeiro, profeta, sacerdote, rei, guerreiro, santo”. (MILLER, 1939, p. 17) (tradução minha);

134 - “Eventualmente, as repetições exaustivas de movimentos geram sentimentos e experiências para o dançarino e o público. Durante o curso das repetições, os significados são transitórios, emergentes, dissolvendo e sendo alterados.” (FERNANDES, 2001, p. 8) (tradução minha);

135 - “temporalidade da assombração, dos fantasmas, dos espectros, da qual a coreografia participa”. (LEPECKI, 2008, p. 59) (tradução minha);

136 - “A repetição inicialmente estabelece uma cadeia significativa na qual o significado da dança muda constantemente.” (FERNANDES, 2001, p. 80) (tradução minha);

137 - “A repetição de uma sequência de movimentos causa cada vez mais distorções, provocando interpretações e experiências múltiplas e inesperadas. Incluída na história e na linguagem, a dança é a ausência, a insatisfação e a constante reconstrução de si mesma e de seus participantes.” (FERNANDES, 2001, p. 92) (tradução minha).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

## Frankenstein e o Ator Híbrido

*“Se a flor é o espírito, a técnica é a semente.”*

(Zeami)

Recebemos nossa personagem em nosso nascimento. O corpo constituído por pedaços, dobras, torções, espirais, rotações, encaixes, alavancas, fluidos, feixes, vigas, molas, foles, oposições consubstanciadas à respiração é o que mobiliza a manifestação do movimento no tempo e no espaço, de forma híbrida e universal. Mas esse mesmo movimento também contém a sua própria morte. E é preciso aceitar essa morte. Morrer é só uma questão de tempo. Viver é só uma resposta do espaço. O real insiste. Não há tréguas. Por isso, constantemente, estamos abandonando movimentos e (re) descobrindo outros, novos. E a arte, reiteradamente, convida as pessoas a fazerem uma reavaliação de si mesmas e de suas vidas.

Um dos temas presentes em Frankenstein - o do criador e a criatura - reafirma-se neste estudo a partir do ato criativo onde a vida só existe porque há um conjunto de mortes e destruições que permitem a cena existir. A criatura inacabada - resultado da composição de diferentes partes, cada qual com um formigamento diferente (outra pulsação, outro encadeamento de feixes musculares, nós, gangrenas, plasmas, vasos capilares com espessuras distintas, entupimentos) - determina o seu modo de ver o mundo ao instituir uma nova relação com o seu corpo. Esta investigação teórico-prática debruçou-se sobre recursos armazenados e construídos em meu corpo que foram resultados de diferentes olhares e provocações artísticas durante a minha trajetória estudantil e profissional. Essa corporeidade específica, miscigenada, híbrida foi fator determinante para que a pulsão de criatividade se derramasse sobre o meu corpo, sempre desejando o gesto aberto. O gesto que define o corpo é o mesmo que define o mundo. A metáfora da imigração, também presente em *Frankenstein*, *Fragmentos de Guerra*, surge, aqui, através do trânsito entre as variadas linguagens que caracterizam o ato performativo e o ator híbrido.

O ator, como pesquisador de si mesmo, no confronto com uma obra já coreografada, propicia novos ares, novos processos, nova vida ao trabalho já apresentado. Ele desenvolve novos modos de construção e de sobrevivência artísticas ao aceitar-se vulnerável. Em relação direta com a paisagem externa e sua subjetividade latente, imigrante dentro da própria coreografia, o ator deve traçar um mapa da autoescuta criativa de si no processo de criação solo. O abandono da segurança da terra firme do teatro de grupo leva-o a uma existência precária na superação dos limites pessoais, num outro encontro consigo mesmo. O ator - composto por tantos sistemas, escolas e métodos - quer pertencer a qual território artístico? A qual oceano? Ele cria um movimento autêntico baseando-se em fundamentos que vazam do seu próprio corpo, como a vulnerabilidade, a melancolia, e a devoção. Esses fundamentos conferem organicidade à coreografia, à partitura física. O ator híbrido é pesquisador de si mesmo. E para desenvolver suas potencialidades artísticas ele reconhecerá o seu rosto no espelho da solitude, um estado de quietude profundo que produzirá verdades assombrosas. Precisamos descobrir o que já existe em nós.

A escolha do tema desta dissertação de mestrado partiu de duas fases inter-relacionadas: a primeira, vivenciando a crise em relação ao meu conhecimento adquirido e a decisão de estudar um solo; a segunda, assumindo elementos que - penso eu - constituem o artista que sou (vulnerabilidade, melancolia, devoção), acolhendo-os, para que eles se constituíssem materiais potentes para a criação; aspectos “não-palpáveis” que habitam a concentração do meu ser, bem como sua dispersão definitiva no campo das artes performativas. O corpo e a alma considerados no processo criativo leva o ator a uma forte presença híbrida.

Esse processo de hibridização entre corpo físico e corpo sutil (corpo e alma) desenvolve e ativa a conexão *paisagem interna - paisagem externa*, fazendo do intérprete um ser múltiplo, testemunha de experiências. Cabeça, tronco e membros arregalados num turbilhão que o faz ampliar-se no esplendor da exuberância da vida.

Os laboratórios de experimentação não devem refutar a técnica e a linguagem. Pelo contrário: ao treinar o corpo consoante uma técnica, o ator híbrido é capaz de construir uma linguagem anárquica - leal à sua paisagem interna - e relacionar-se de forma íntegra com os diferentes materiais que são provocadores da composição coreográfica. O ator, unido ao espaço de criação, é resultado de um caminho que o conduz à sua própria inteireza com a

linguagem. E a linguagem é fingimento. Ela não dá conta do que o ator híbrido quer dizer, mas sim o ajuda a elaborar o que ele quer dizer. Ela é apenas artifício. Nesse sentido, o ator é híbrido também porque navega em diferentes linguagens para comunicar-se. Assim, errante, ele contribui para a construção de sua identidade artística - a sua assinatura criativa - que jamais será estanque; num processo constante de refúgio em pequenas ilhas, o ator híbrido é agente do seu próprio processo de investigação. Ele não representa determinado papel, determinada ideia, determinada forma, mas sim age em seu próprio nome para falar daquele papel, daquela ideia e daquela forma. Ele habita formas.

Mas como desfigurar a coreografia sem desfigurá-la? Como permitir que as forças que atravessam o corpo inventem novas conexões e liberem novas potências?

Um corpo que coloca em xeque a coreografia sem abandoná-la - afinal ela é baliza para que esse mesmo corpo possa ser, possa desejar e se comunicar com o seu interlocutor (o público, o outro corpo, o ar, o chão) - é um corpo que executa a coreografia com a força de sua gênese; atualizando-se em ato. Esse corpo fragmentado, despedaçado, polimorfo, corpo da guerra, cadavérico cobre-se com a fuligem da escuridão para navegar para além da casca, da pele, da superfície. Saber-se híbrido é fazer ode à vida e à morte; é habitar pequenas coreografias quotidianas para atravessar a dor e elaborar novas perguntas. Por conta disso, o ator reconhece a melancolia em sua essência: ele vive numa fresta onde tudo é visível. Lucidez e angústia andam de mãos dadas. Se ele não tem mais dúvidas ou assombros, se ele não se angustia é porque é chegado o momento de parar. Criamos monstros mas não podemos deixar que eles nos devorem. E o ator devoto sabe disso e sofre com a angústia da iminência de ser devorado pela coreografia, uma vez que está fadado ao seu próprio desaparecimento; sua maior função é ser uma presença psicofísica diante do espectador. É reunir mil olhos, como os mestres do teatro Nô dizem. Ele sabe experimentar a perda, a morte, a traição numa tensão constante entre vulnerabilidade-melancolia-devoção-coreografia. E a obra de arte, efêmera, evoca tanto a ideia de morte quanto de mudança a cada instante.

A absoluta necessidade humana de conexão pela qual Frankenstein batalha leva-o a ultrapassar todas as fronteiras para procurar o toque do seu criador. E, quando Frankenstein abre os olhos - no seu despertar para a vida - o que ele quer é esse toque; o toque do seu criador. Assim é também o desejo da coreografia: ela precisa ser dançada pelo ator híbrido para existir e tornar-se a obra de arte maior. O intérprete revela-se, não na fidelidade absoluta

a uma partitura coreográfica, mas sim na absoluta fidelidade a si próprio, no compromisso com sua própria paixão. E aceitar a sua paixão é permitir-se ser sangue seco na poeira do palco.

Um salto do crocodilo em direção à presa faz suas escamas e placas espiralizarem-se até caírem no chão: um “treme-terra” inicia o movimento vertiginoso do sucesso da captura até o fim do processo digestivo, que durará horas. O ator híbrido tem um crocodilo dentro de si que raramente se exprime. Mas quando ele encontra a presa (a coreografia), ele se expressa e um húmido bafo morno transforma o real em algo exageradamente de tamanho grande. A presa habita-o e ele habita a presa. Aí, nesse trecho, o ator híbrido dança Frankenstein. Suas florestas de nervos ceiam a coreografia até arrebentarem o céu da boca. Há uma convocação firme do instante. Dentro e fora dele. E a presença legitima-se na ação. Perturbando o “comum”, o artista (re) inaugura um “sem-fim” de imaginários para dar uma nova chance ao homem, uma experiência partilhada no encontro: a arte revelando a contradição da nossa realidade e oferecendo a possibilidade de uma nova (e infinita) transformação.

Imigrante, o único território do ator híbrido é o seu corpo, assim também é com Frankenstein. Quando Frankenstein quer saber ‘quem sou eu?’, sua questão ontológica passa a ser uma questão corporal, física. Sua morada é seu corpo, da mesma forma que a morada do intérprete é o corpo dele. Esses corpos precisam ter a flexibilidade de um bambu com a profundidade de suas raízes, num jogo constante entre força e resistência. É preciso deixar a porta da vulnerabilidade entreaberta.

Frankenstein, esse ser híbrido que descobre o humano, fruto de uma reação à experiência científica do mundo, procura alguma dimensão do passado, num cosmos abandonado, para criar alguma percepção de corpo, de sua própria natureza. Ele parte em busca dessa resposta - que será corporal - no encontro com seu demiurgo, Doutor Victor Frankenstein. Este recua em seu pavor, deixando a criatura envolta em sua primeira experiência de negligência, abandono e isolamento. Se Doutor Frankenstein tivesse dado à sua criatura um toque de compaixão, uma palavra gentil... que tragédia teria sido evitada?

Há sempre algo a ser desvendado. O ator híbrido, então, mergulha num sono profundo, esvaziando-se profundamente, poroso à aceitação de seu colapso, num salto para a escuridão.

A escuridão é um caminho. A luz, um lugar. Olhar o céu reordena tudo.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. IN: BENJAMIN, HORKHEIMER, ADORNO, HABERMAS. *Textos Escolhidos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Ed, 1980;

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999;

\_\_\_\_\_. *Para Acabar com o Julgamento de Deus*. IN: WILLER, Cláudio (org). *Escritos de Antonin Artaud* (Coleção Rebeldes e Malditos). Porto Alegre: Ed L&PM, 1983;

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Tradução de Luís Otávio Burnier. São Paulo - Campinas: Editora Hucitec, Editora da UNICAMP, 1991;

BARBA, Eugenio ; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Tradução de Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995;

BONFITTO, Matteo. *O Ator-Compositor*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003;

BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. - 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995;

BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001;

BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. New York: The New York Review of Books, 2001;

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Fragilidade*. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Ed Objetiva, 2007;

CHEKHOV, Mikhail. *Para o Ator*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003;

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2000;

\_\_\_\_\_. *O Esgotado*. Tradução de: Virginia Lobo e Lilith C. Woolf. Publicado em: 18/04/2018. <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2018/04/18/o-esgotado-gilles-deleuze/>

- \_\_\_\_\_. ; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. v. 1 Ed. 34. Rio de Janeiro: Letras, 2000;
- FABIÃO, Eleonora. *Corpo cênico, estado cênico*. Publicado pela Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol.10 - n.3 - p.321-326 / set-dez 2010;
- FAZENDA, Maria José. *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações*. Lisboa: Edições Colibri - Instituto Politécnico de Lisboa, 2012;
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theatre: the aesthetics of repetition and transformation*. New York: Peter Lang Publishing Inc, 2001-2;
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003;
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Semiotics of theatre*. Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Indiana US: Indiana University Press, 1992;
- \_\_\_\_\_. *The Transformative Power of Performance*. Translated by Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2008;
- FOSTER, Susan Leigh. *Choreographies of Gender*. IN: Performance Studies. Edited by Erin Striff. New York: Palgrave Macmillan, 2003;
- FOX, Ruth A. *The Tangled Chain: The Structure of Disorder in the Anatomy of Melancholy*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1976;
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Trad. Miguel de Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001;
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *In defense of Performance Art*. Publicado em:  
[http://www.pochanostra.com/antes/jazz\\_pocha2/mainpages/in\\_defense.htm](http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/in_defense.htm) (acesso em abril de 2020) ;
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005;
- GROTOWSKI, Jerzy. *Performer*. Translated by Thomas Richards. Tradução para português de João Garcia Miguel. Polónia: 1990;

HILLMAN, David ; MAZZIO, Carla. *The body in parts: fantasies and corporeality in early modern Europe*. Edited by David Hillman and Carla Mazzio. New York and London: Routledge, 1997;

HURWORTH, Angela. *Melancholy and the Mind-Body Relationship*. IN: Huntington Library Quarterly. Volume 70, Number 3 - pp. 479-483. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2007;

JASSOUMA, Joude. *Eu venho de Alepo: itinerário de um refugiado / Joude Jassouma com Laurence de Cambronne; tradução Fernando Scheibe*. - 1 ed. São Paulo: Vestígio, 2017;

KOBIALKA, Michael. *A journey through other spaces. Essays and manifests, 1944-1990* - Tadeusz Kantor. Los Angeles: University of California Press, Ltd, 1993;

LAZZARATTO, Marcelo Ramos. *O campo de visão: exercício e linguagem cênica*. 2003. 208f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284664>> (acesso em abril de 2020);

LECOQ, Jacques. *Theatre of Gesture and Image*. Translated by Shelley Tepperman. IN: The Intercultural Performance Reader. Edited by Patrice Pavis. London: Routledge, 1996;

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2006;

LEPECKI, André. *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*. Traducción: Antonio Fernández Lera. Madrid: Universidad de Alcalá. Centro Coreográfico Galego - Mercat de les Flors, 2008;

\_\_\_\_\_. *Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer*. TDR: The Drama Review, Volume 57, Number 4, Winter 2013 (T220), pp. 13-27 (Article). New York University: Published by The MIT Press;

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994;

\_\_\_\_\_. *Signs*. General Editor: John Wild. US: Northwestern University Press, 1964;

- MIGUEL, João Garcia. *Performance, Corpo e Inconsciente*. 2017. 318f. Tese (Doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Pintura) - Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal;
- MILLER, Henry. *An Open Letter to Surrealists Everywhere*. 1939;
- MNOUCHKINE, Ariane. *The Theatre is Oriental*. IN: *The Intercultural Performance Reader*. Edited by Patrice Pavis. London: Routledge, 1996;
- MONSALÚ, Fabiana. *O Corpo Híbrido do Ator: do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena*. São Paulo: Giostri, 2018;
- OIDA, Yoshi. *Um Ator Errante*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999;
- \_\_\_\_\_. *O Ator Invisível*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 2001;
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. Coleção Estudos dirigida por Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva Ed, 2003;
- QUILICI, Cassiano Sidow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004;
- ROVERI, Sérgio. *Frankenstein, Fragmentos de Guerra*. São Paulo: (Anexo), 2016;
- SANTAELLA, Lúcia. *A ecologia pluralista da mídias locativas*. FAMECOS. Porto Alegre. <http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/view/5550/5034> (acesso em dezembro de 2008);
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2002;
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Edited with an Introduction by M. K. Joseph. London: Oxford University Press, 1969;
- SIMONDON, Gilbert. *Sobre a tecno-estética: Carta a Jacques Derrida*. Tradução de Stella Senra. Publicado em *Les Papiers du Collège International de Philosophie*, nº12;
- VIANNA, Klauss. *A Dança*. Colaboração de Marco António de Carvalho. São Paulo: Edições Siciliano, 1990.

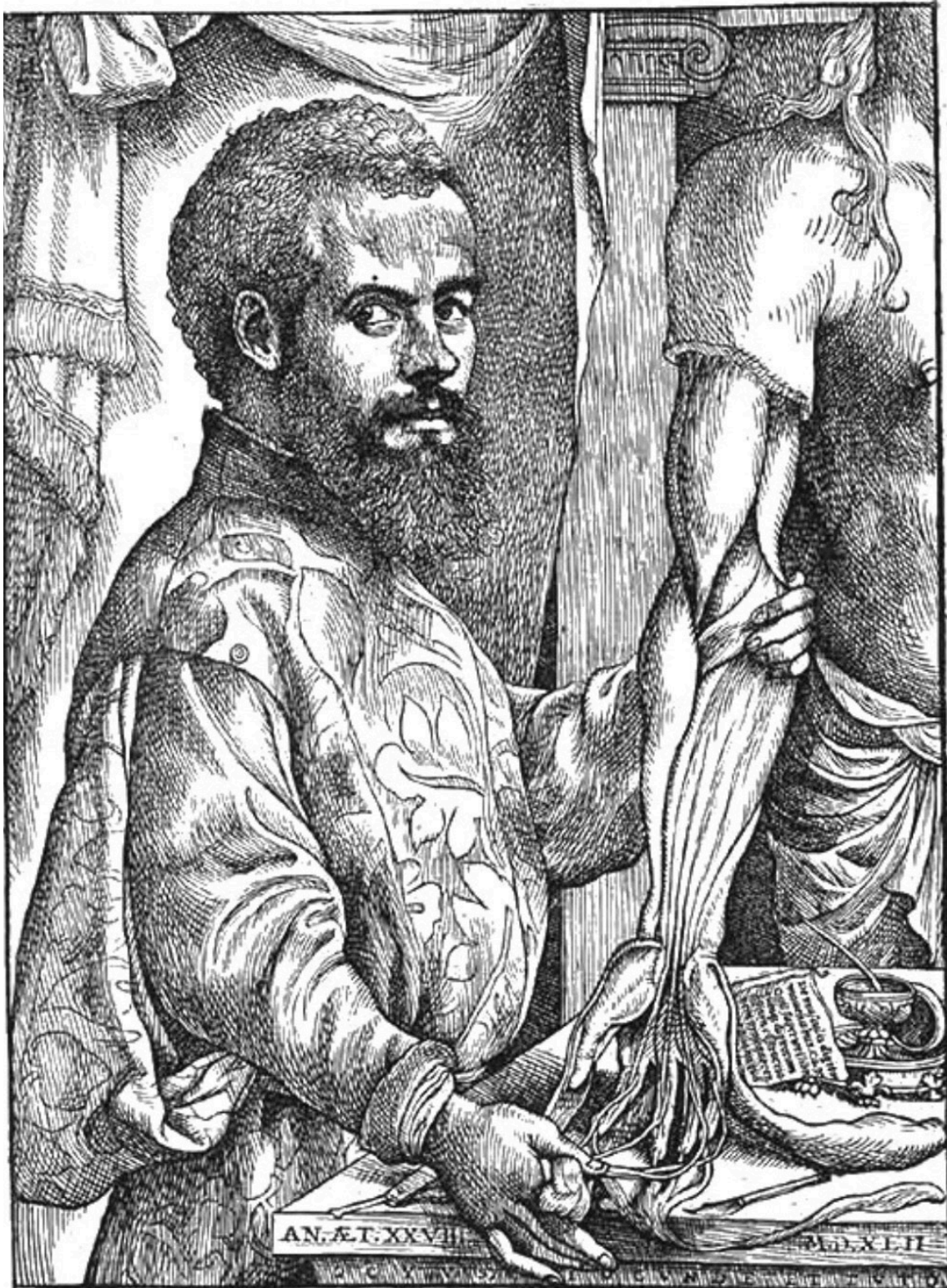
ANEXOS

---

ORAÇÃO AO CADÁVER DESCONHECIDO

“Ao curvar-te com a lâmina rija de teu bisturi sobre o cadáver desconhecido, lembra-te que este corpo nasceu do amor de duas almas; cresceu embalado pela fé e esperança daquela que em seu seio o agasalhou, sorriu e sonhou os mesmos sonhos das crianças e dos jovens; por certo amou e foi amado e sentiu saudades dos outros que partiram, acalentou um amanhã feliz e agora jaz na fria lousa, sem que por ele tivesse derramado uma lágrima sequer, sem que tivesse uma só prece. Seu nome só Deus o sabe; mas o destino inexorável deu-lhe o poder e a grandeza de servir a Humanidade que por ele passou indiferente. Tu que tiveste o teu corpo perturbado em seu repouso profundo pelas nossas mãos ávidas de saber, o nosso respeito e agradecimento.”

---



Portrait of Vesalius featured in *De Humani Corporis Fabrica* -

FIGURA 1 - RETRATO DE ANDREAS VESALIUS - DE HUMANI CORPORIS FABRICA - VESALIUS - 1543



FIGURA 2 - DESENHO ANATÔMICO - DE HUMANI CORPORIS FABRICA - VESALIUS - 1543

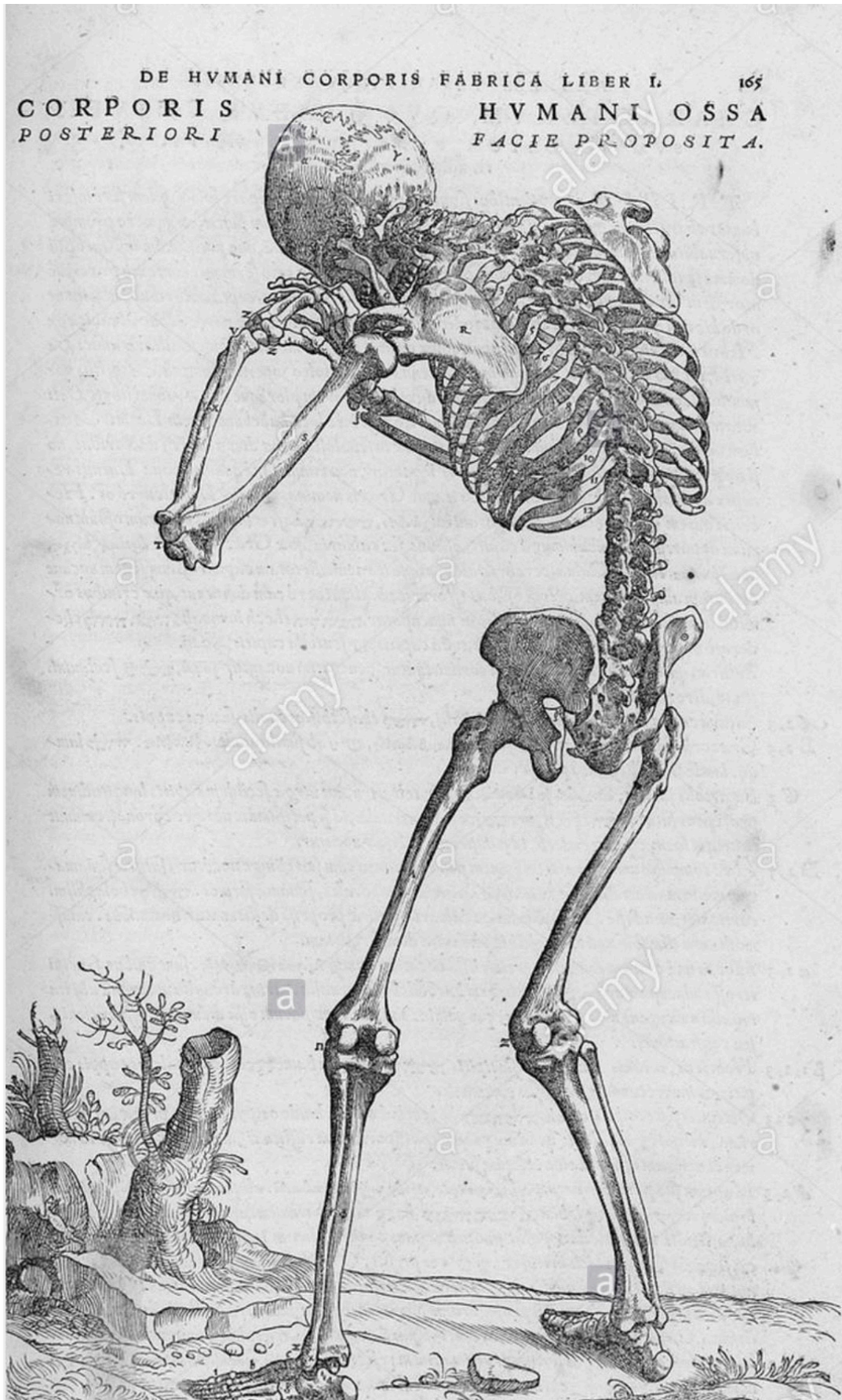


FIGURA 3 - DESENHO ANATÔMICO - DE HUMANI CORPORIS FABRICA - VESALIUS - 1543



FIGURA 4 - DESENHO ANATÔMICO - DE HUMANI CORPORIS FABRICA - VESALIUS - 1543

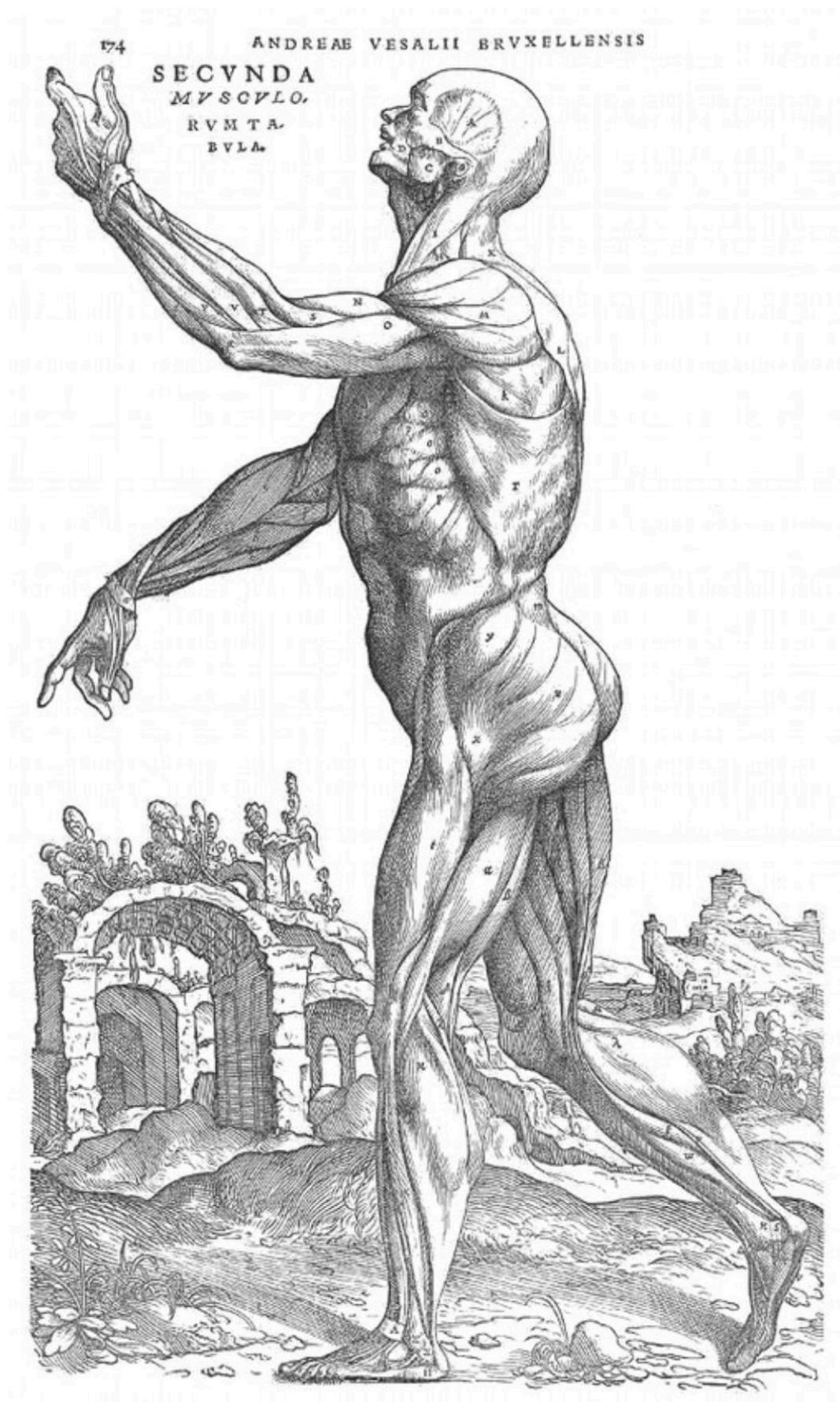


FIGURA 5 - DESENHO ANATÔMICO - DE HUMANI CORPORIS FABRICA - VESALIUS - 1543



FIGURA 6 - DESENHO ANATÔMICO - DE HUMANI CORPORIS FABRICA - VESALIUS  
- 1543

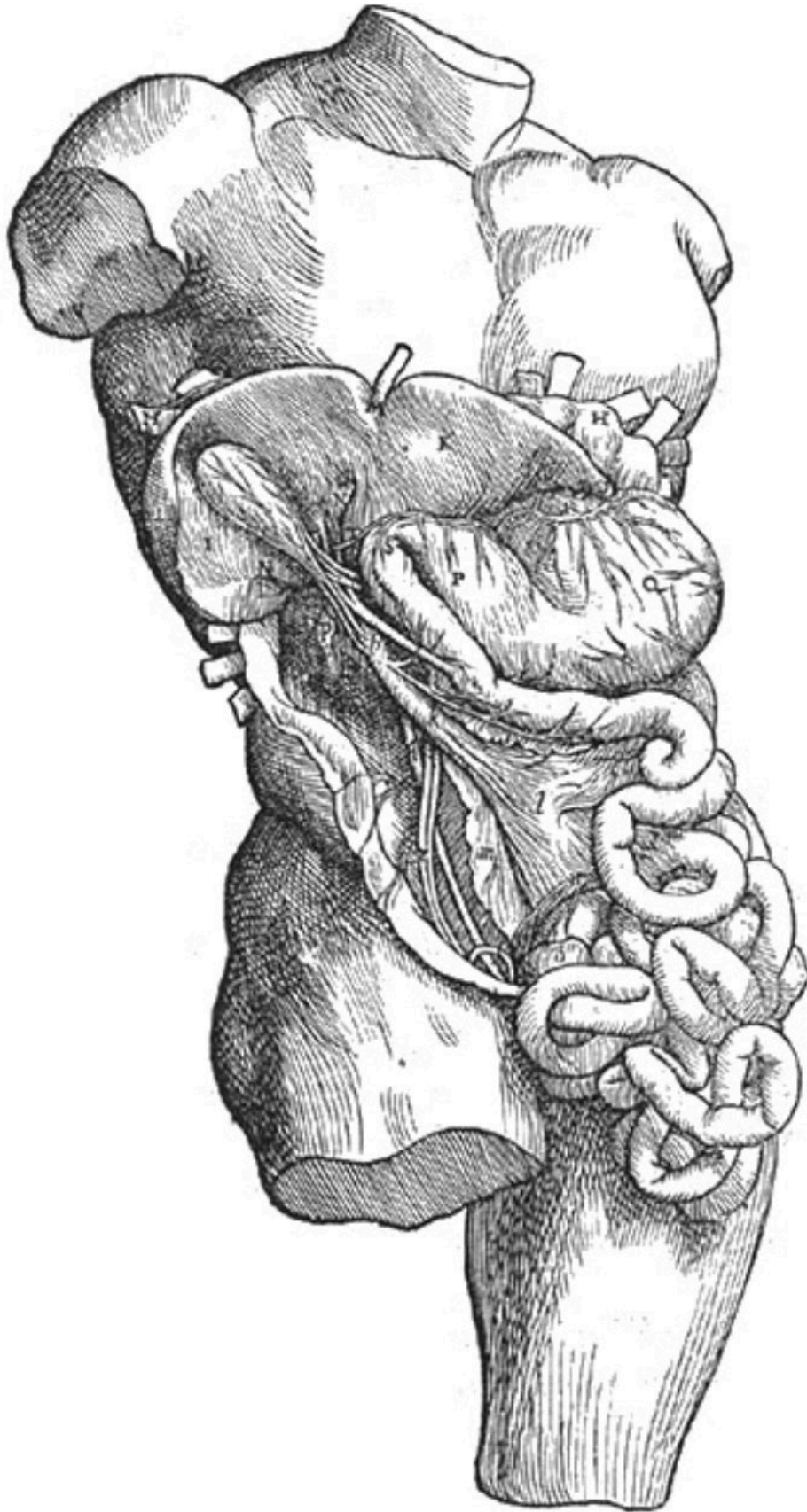


FIGURA 7 - DESENHO ANATÔMICO - DE HUMANI CORPORIS FABRICA - VESALIUS - 1543

**FRANKENSTEIN, FRAGMENTOS DA GUERRA**

(livre adaptação do romance Frankenstein, de Mary Shelley, a partir do relato do monstro)

Texto: Sérgio Roveri

**PRIMEIRA PARTE - A CRIAÇÃO****I.**

Eu fiquei pronto numa madrugada de novembro e o meu despertar foi o prenúncio do que o destino me reservava. Não sinto inveja do resto da Humanidade, a não ser pelo fato de não ter vindo ao mundo como todos os outros homens. Enquanto todos nasceram, e nasceram de alguém, eu terei de aceitar, até o fim dos meus dias, o fato de que apenas fiquei pronto - e mesmo nessa afirmação reside uma mentira, pois me vejo como uma obra inacabada, alguém que foi obrigado a despertar em algum ponto indeterminado entre um aborto e uma gestação bem sucedida.

Sou aquele que não deveria ter visto a luz, aquele que mãe alguma desejaria acalantar, aquele que jamais fará falta a quem quer que seja e por isso mesmo condenado a um tipo muito particular de solidão. Aquele que no corpo carrega, no lugar de marcas de vacinas e cicatrizes herdadas de brincadeiras infantis, o mapa do horror desenhado por um pai incapaz de permanecer ao meu lado na madrugada em que fiquei pronto. Não sei por quanto tempo ele se debruçou sobre a tarefa de me moldar, e só tardiamente fui informado das motivações que o levaram a isso. Posso apenas afirmar com certeza que ele não estava ao meu lado quando eu fiquei pronto e nem nos meses seguintes em que eu precisei dele, e por isso mesmo o busquei.

Nas minhas noites de solidão, e todas que eu conheci foram de algum modo solitárias, eu imaginava se a semente da rejeição já havia sido plantada em seu coração desde o princípio, desde o dia em que ele manejou a primeira das partes que mais tarde formariam meu corpo, ou se ela floresceu apenas nos momentos finais, quando, perto de ver sua obra concluída, ele, ao contrário daquele outro artesão que exclamou em êxtase “parla” diante da vida que fizera brotar do mármore, ele, meu criador, limitou-se a fugir diante da vida que fizera brotar do horror.

Ao longo da minha existência, que apesar de breve sempre me pareceu ter-se estendido para além do suportável, eu aprendi, mais pela observação de comportamentos alheios do que pelas

próprias experiências que tive, que a vida, independentemente da forma como ela se revela, é sempre uma dádiva a ser agradecida e reverenciada. Sim, foi o que aprendi, embora não tenha concordado com isso um só minuto.

## II.

O hospital em que eu fui planejado ficava a cerca de dez quilômetros do centro da cidade, e esta distância foi o principal motivo de ele ter sido poupado dos primeiros bombardeios de uma guerra até onde eu sei travada entre irmãos. Dois hospitais mais centrais haviam se tornado alvo das bombas e dos ataques muito antes. Até nisso meu criador demonstrou ser um excelente estrategista. Conheci pouco do hospital, ou do que restou dele. A maternidade e o berçário se localizavam no primeiro andar, o único em todo o prédio em que as paredes eram coloridas. Mas eu, obviamente, não nasci ali. Eu fui criado em uma pequena sala no subsolo, no meio do caminho entre o elevador de serviço e o necrotério. Nunca ninguém deve ter se preocupado em pintar as paredes naquele piso - e, ainda que o tivesse feito, quem prestaria atenção neste detalhe quando o que sempre predominou ali foi o cinza da morte? Nascer ali, independentemente de qualquer expectativa, por si só já se revelava uma condenação ao infortúnio.

Eu despertei sobre uma maca pequena demais para o meu tamanho: meus pés e quase um palmo das minhas canelas estavam de fora. A primeira lição que aprendi: eu fui gerado no desconforto. Ainda agora procuro entender os motivos que levaram meu criador a me projetar com uma estatura inconvenientemente maior do que a da maioria dos mortais - talvez ele tenha se deixado levar por um desejo exibicionista de distribuir o horror por centímetros extras justamente por saber que o escolhido para arrastá-los pelo mundo seria eu.

Quando abri os olhos pela primeira vez, apavorado diante dos bombardeios daquela madrugada, minhas mãos instintivamente agarraram-se à superfície fria da maca e, assim, a primeira textura que meus dedos sentiram foi a das manchas de sangue ressequido que, notei logo em seguida, espalhavam-se também pelo chão. A ideia de que aquele sangue pudesse ser meu me provocou calafrios. A ideia de que talvez não fosse, provocou calafrios ainda maiores. Era tudo tão aterrorizante para mim que permaneci ali por horas, agarrado àquela maca como quem se agarra a um bote na iminência do naufrágio - com o agravante de que raramente alguém é vítima de um naufrágio tão solitário quanto o meu.

A poeira dos escombros não baixa tão rapidamente quanto a poeira das estradas e, ainda assim, quando ela se assenta, o que se revela aos olhos é algo tão deprimente, que qualquer pessoa, se pudesse escolher, na certa ficaria com a névoa dos resíduos. Sentei-me na maca. Meu corpo estava nu e, à primeira vista, minhas pernas não pareciam ser exatamente da mesma cor, ou sequer do mesmo tamanho. E meus braços e coxas, também à primeira vista, não pareciam ter o mesmo diâmetro. Culpa desses olhos, eu pensei, que depois de tanto tempo ofendidos pelo pó na certa tinham perdido a precisão. Mas este consolo durou pouco. Se havia um culpado por tamanha falta de simetria, com certeza não eram os olhos.

Eu sentia sede, mas estranhamente não dor. À exceção dos gritos e do ruído das sirenes que chegavam até mim, na certa abrindo caminho entre as paredes destruídas, tudo ao meu redor naquele cômodo estava quieto. Notei que a única porta do ambiente estava aberta e que, atravessando diante dela, como numa tentativa improvisada de impedir a chegada de estranhos, havia um corpo, um corpo de mulher. Ela estava com os pés encostados em um dos lados do batente da porta e todo o tronco apoiado no outro. A cabeça pendia sobre o ombro esquerdo e os olhos, tão pacíficos como só costumam ficar na visita da morte, permaneciam fixos em mim. Não parecia haver medo neles e, não fosse pela respiração, mais ofegante a cada segundo, seria possível afirmar que minha presença produzia naquela mulher mais excitação que assombro.

“Chegue mais perto”, ela ordenou. Dei um passo na direção dela e recuei. “Não tenha medo”, ela prosseguiu. “Me deixe ver a sua mão. Você precisa de um curativo.” Eu me aproximei e, vagorosamente, estendi a mão esquerda, a mão ferida, para que ela observasse mais de perto. Imaginei que ela fosse tocá-la, mas a mulher permaneceu imóvel. “Não é nada grave, não passa de um arranhão”, disse. Depois de me observar longamente, ela fechou os olhos por alguns segundos. Notei que sua respiração, aos poucos, começou a voltar ao normal. Ela então apoiou as mãos sobre o chão e endireitou um pouco o tronco. Abriu novamente os olhos e esboçou que, numa situação mais cotidiana, poderia ser entendido como um sorriso. “Ele teria ficado orgulhoso”, disse, agora com pouco mais de firmeza na voz. “Pena que não esperou para ver”. Ele? Ele quem, eu perguntei. “Ele”, ela respondeu. “O doutor”. Agora me ajude aqui, eu preciso ver como estão as coisas lá em cima”.

## III.

No final da tarde, ela voltou trazendo água, comida e algumas peças de roupa cuja procedência eu achei melhor não perguntar. Ela disse que não era aconselhável eu sair da sala, ao menos enquanto as equipes continuassem nas buscas pelos feridos. Naquela sala, que para todos os efeitos não passava de um depósito de materiais descartáveis, ao menos eu estaria seguro. Não compreendi que tipo de ameaça eu poderia despertar. Se havia uma equipe treinada para resgatar as vítimas do bombardeio, era justo que alguém não apenas me encontrasse, mas principalmente explicasse quem eu era e o que estava fazendo ali.

A mulher esperou em silêncio até que eu terminasse de comer, recolheu os talheres e disse que voltaria no dia seguinte. Pediu para que eu fizesse silêncio e deixasse a porta fechada. “Sobre todas estas dúvidas que vêm rondar a sua cabeça”, ela disse, “só há uma pessoa capaz de esclarecê-las, o doutor. Mas infelizmente ele nos deixou assim que as bombas começaram a cair. Eu não consigo entender como alguém que demonstrou tanta coragem ao longo de um projeto tão arriscado, tenha sido tão covarde justamente nos momentos finais, naquelas horas em que a presença dele aqui se fazia mais necessária do que nunca”. Ela saiu e fechou a porta.

Eu sabia que, sozinho ali, teria uma noite difícil pela frente, mas já tinha decidido que seria minha última noite naquele lugar. Na manhã seguinte, com ou sem equipe de resgate pelos corredores, com ou sem riscos, eu iria embora. As roupas que a mulher me dera cheiravam a suor e poeira, ainda assim me pareciam uma alternativa melhor que a nudez. Voltei a me deitar na maca e tive a certeza de que elas só são confortáveis para quem já morreu ou está bem próximo disso.

Ouvi passos no corredor e notei que uma luz fraca se revelava pelo vão da porta. A mulher havia voltado e trazia nas mãos um caderno e duas velas que já deviam ter sido utilizadas em outras ocasiões. “Não é justo que você não saiba”, ela disse ao me entregar o caderno. “Hoje eu me dei conta, e só agora, de que nada no seu caso é justo. Mas no início a intenção parecia tão nobre, que eu não hesitei colaborar. Espero que um dia você possa me perdoar também”. Ela usou uma das velas para acender a outra, e as colocou sobre a maca. “Algumas das respostas que você procura estão aí”, disse ela, apontando para o caderno. “As outras, eu acho que nem mesmo Deus as tem. Se ainda assim você quiser ir atrás delas, a família dele mora

em Viena. Talvez ele tenha voltado para lá, quem sabe”. Ao sair, desta vez deixou a porta apenas encostada. Tive a certeza de que eu não a veria novamente.

#### IV.

O caderno trazia uma série de garranchos que, à medida que a noite avançava, fui aprendendo a decifrar. Algumas das páginas eram ocupadas apenas por desenhos - todos eles relativos à anatomia humana. No caso específico deles, dos desenhos, havia apenas um deles por página, e os detalhes de órgãos, veias, artérias, cartilagens e encaixe de ossos eram de uma riqueza impressionante, mesmo para olhos leigos como os meus. O autor daqueles traços estava muito além da Medicina: ele era, antes de tudo, um artista. Eu avançava por cada uma daquelas páginas com um admiração tão sincera que, por diversas vezes, cheguei a me esquecer de que o que estava descrito ali, passo a passo, era o roteiro da minha própria construção. Ao lado de cada desenho havia uma data, que correspondia à chegada do referido pedaço humano às mãos do médico.

Ao ordenar pacientemente todas as datas, acabei por compor uma cronologia macabra cujo resultado comprovava ser o meu corpo o mais estranho dos seres que já caminhou sobre este planeta: a perna esquerda, por exemplo, foi a primeira das minhas futuras partes a dar entrada naquele hospital, há pouco mais de cinco meses, enquanto que o pé que agora lhe dá suporte só chegou no mês passado. Com o avanço da leitura, eu ia me dando conta de que meu corpo era apenas um quebra-cabeças que, embora razoavelmente bem montado, estava longe de apresentar um resultado harmonioso. O máximo que se poderia dizer ao meu respeito, e ainda assim com um pouco de boa vontade, é que eu era um projeto que ao menos se sustentava em pé. Naquela noite eu tive a certeza de que, por ser criado a partir de tantos pedaços, eu não podia ser dono de pedaço algum. Por ser feito a partir das sobras de tantas pessoas, eu jamais poderia ser pessoa alguma.

As velas já iam pela metade quando cheguei às duas últimas páginas do caderno. Ali, em vez de desenhos ou garranchos, o que se via era uma caligrafia caprichada, um grupamento bem ordenado de palavras e ideias que demonstrava o indisfarçável desejo do autor de que algum dia aquele texto pudesse ser lido e compreendido em sua totalidade, de que os conceitos ali expressos pudessem ecoar pelos quatro cantos do mundo ainda que fossem incapazes de

despertar compaixão ou simpatia em seus futuros e prováveis leitores. A carta, de cujo teor eu me recordo com facilidade até hoje, dizia exatamente o seguinte:

*“Eu sempre acreditei que o meu ofício havia me preparado para tudo, principalmente para o pior. Em anos de exercício da medicina, eu aprendi a respeitar a dor que não era a minha dor; a estancar o sangue que escorria de veias que não eram as minhas, e a perseguir a vida mesmo quando ela se ocultava em algum refúgio além de todo o conhecimento científico. A chegada da guerra me fez ver, no entanto, que meu ofício não me preparou para a indiferença. Não me refiro à indiferença banal, cotidiana, aquela que se revela em qualquer rosto invejoso. Mas à grande indiferença, à indiferença do mundo. E é ela, este inimigo mais cínico que as bombas e os mísseis, mais perverso que as torturas e as prisões, que eu começo a combater a partir de hoje. Já que o mundo se recusa a vir até aqui para conhecer o horror de perto, eu, de bom grado estou disposto a levar o horror até diante dos seus narizes.*

*“A partir de hoje, eu dedicarei todas as minhas horas e todo o meu saber ao exercício imperdoável de brincar de Deus. Mas não o deus do amor, o deus do perdão e da bondade a quem vocês costumam venerar, pois este há muito já nos virou as costas. O deus, com cujos poderes eu passo a flertar, é o deus que se faz presente na rotina das pessoas deste lado do mundo: é o deus do horror, o deus da injustiça, o deus que nos ensina a oferecer a outra face para que esta também seja alvejada pelos fuzis. Quando a minha obra estiver concluída, é a este deus que ela será consagrada.*

*“Assim que terminar este relato, darei início à geração de uma criatura terrivelmente híbrida, e ainda mais terrivelmente inocente. Como um Lázaro apocalíptico, ele também nascerá da morte, mas não de uma única morte, e sim de várias. Cada parte do seu futuro corpo terá morrido em algum momento específico, e todas elas terão morrido em vão: seus braços virão de alguém que um dia envolveu um outro alguém, mas ele não saberá quem foi; suas pernas terão percorrido caminhos que agora lhe parecerão estranhos; seus ouvidos, com um pouco de sorte, terão em algum momento recebido juras de amor; e quem sabe seus lábios não terão sido surpreendidos pela morte no exato momento de um beijo. Sim, senhores, contenham o horror e controlem seus espasmos de indignação: cada parte deste homem nascido desta minha insanidade profana terá sido recolhida de alguém que perdeu a vida na guerra, nesta guerra que vocês preferem observar de longe, como se ela absolutamente não lhes dissesse respeito. Quando ele se erguer diante de vocês, por favor, reconheçam estar*

*diante de um cidadão do mundo - e de uma vítima deste mesmo mundo. Seu corpo será o insuportável mapa dos combates. Sua presença, a incômoda lembrança de que em algum lugar as coisas não vão bem. E a sua voz, se voz houver, será o dolorido gemido de resistência daqueles que foram calados pela insensatez das facas enferrujadas nas gargantas.*

*“Não sei quanto tempo ele levará para ficar concluído, pois desconheço a existência de projeto semelhante na história da Humanidade. Mas, quando ele despertar para a vida, eu o levarei pelas mãos para que conheça o mundo - e para que o mundo finalmente o conheça. E, se algum dia me perguntarem por que eu fiz tamanha abominação, não hesitarei em dar a mesma resposta de Picasso aos algozes que um dia indagaram se era ele que havia feito Guernica. “Não, foram os senhores que o fizeram.”*

*Aleppo, norte da Síria, julho de 2015.*

*Doutor Victor Frankenstein*

*Mestre em Química e Medicina*

Ainda estava escuro quando terminei a leitura. Saí do hospital com o caderno no bolso e a certeza de que minha conversa com o doutor Frankenstein seria longa. A prioridade, naquele momento, era chegar a Viena. E seria bom se a viagem pudesse ser curta - aquelas pernas, devolvidas à vida havia tão poucas horas, talvez já estivessem cansadas.

## SEGUNDA PARTE - O ENCONTRO

### I.

Não foi uma viagem curta. Muito menos fácil. E ainda menos solitária. Antes de chegar à estrada principal, que deveria me levar para longe do hospital cuja fachada tinha sido posta abaixo pelas bombas, já era possível distinguir uma romaria silenciosa que avançava naquele vagar típico de quem não tem rumo e tampouco certezas. Um grupo de crianças seguia à frente, e algumas delas, na maioria meninos, recolhiam pedras do chão para atirar em alvos imaginários. O semblante sério e cansado dos adultos era sinal de que eles já deviam estar andando havia várias horas. Depois que me juntei ao grupo, soube que na verdade a caminhada entrava no terceiro dia.

“Mas como as crianças ainda continuam animadas?”, perguntei. “Nós dissemos que estamos indo para um lugar bom, e elas acreditaram”, respondeu um homem que alternava uma pesada

sacola feita de um tecido grosso e imundo entre uma mão e outra. “Mas vocês estão?”, eu quis saber. “Estão indo para um lugar bom?”. O homem repreendeu dois garotos que tinham começado a brigar por um par de sandálias esquecido na estrada e só então respondeu: “A esperança é maior que a guerra, mas não é bom pensar muito nisso”.

Ele deu mais alguns passos e só então me encarou. Dentre tudo que poderia haver de estranho na minha aparência, o único detalhe que aparentemente atraiu sua atenção foi minha altura. Porém, mesmo a respeito dela ele preferiu manter-se discreto. “A única certeza que temos é que em algum lugar lá na frente existe o mar, e muitos antes de nós conseguiram chegar lá”. Ele apressou o passo e separou os dois meninos que, àquela altura, já haviam se atracado. Ele voltou a caminhar ao meu lado e então perguntou se a Síria havia me feito algum mal. Eu respondi que talvez não tivesse sido exatamente a Síria. “É o caso de quase todos aqui”, ele disse. “Mal ela não fez, ela só não nos quer mais”.

Eu examinava meu corpo e estranhava a indiferença de todos diante das minhas partes estranhamente encaixadas. Ainda que tivessem assuntos muito mais sérios com os quais se preocupar, era impossível que eles não notassem este par de mãos em que os dedos da esquerda eram flagrantemente maiores e mais escuros que os da direita. Ou que não se assustassem, nos momentos em que eu levava a mão ao pescoço para limpar o suor, com o traçado grotesco da cicatriz que indicava o local em que minha cabeça havia sido costurada ao tronco. Ou que não tenham jamais perguntado, ao longo de semanas de caminhada, se eu não sentia dores escorchantes ao cruzar o deserto equilibrado sobre duas pernas de comprimentos diferentes.

Eu não sentia dor alguma. Ao contrário deles, eu não sofria com as mudanças repentinas de temperatura e nem caía vítima dos delírios provocados pelo sol e pela sede. Por um misto de dedicação e solidariedade, eu ainda me via obrigado a diminuir constantemente o ritmo da minha marcha para não deixá-los todos para trás. Se o meu design fora destinado a ocupar um lugar na lata de lixo da estética e do bom gosto, por outro lado, havia algo em minha constituição que me tornava uma criatura espantosamente mais forte e resistente do que aqueles que estavam andando ao meu lado desde o início e das centenas de outros que eu ainda iria encontrar pelo caminho. O meu projeto de corpo, que reunia todas as condições para dar errado, diante dos desafios e das provações revelava-se surpreendentemente eficaz.

Em mais uma daquelas manhãs abafadas, depois de vários membros do grupo já terem tombado pelo caminho, vítimas do cansaço ou dos fuzis das tropas do governo, sabe-se lá de qual governo, ouvi um jovem anunciar que a fronteira se encontrava logo após aquelas colinas que já era possível avistar. Com mais uma hora de caminhada, chegamos a um atalho que brotava da estrada principal e contornava as colinas, de maneira a deixar bem mais curto e menos exposto o nosso trajeto até o país vizinho. Um dos jovens do grupo, atirado por um ânimo que já havia abandonado quase todos os demais, saiu em disparada pelo caminho, gritando que seria o primeiro a cruzar a fronteira. Ele tinha dado pouco mais de dez passos quando se ouviu o estrondo que o projetou a um metro acima do solo, separando na queda a perna direita do resto do corpo. Ele veio ao chão como um boneco quebrado, como uma xícara da qual o cabo se separa ao se chocar contra a quina de uma mesa. “Voltem, é terreno minado”, alguém gritou.

Fui o único a desobedecer. Enquanto todos retrocediam apavorados, aproximei-me do jovem, arrastei seu corpo até a beira do atalho e, por algum impulso que até hoje não compreendo bem, deixei sua perna onde ela havia caído, a pelo menos dois metros de distância do resto do corpo. Diante do jovem dilacerado, tão sujo de sangue e poeira como eu me encontrava o dia em que acordei para a vida, eu compreendi pela primeira vez o meu lugar no mundo. Eu havia encontrado um semelhante. Finalmente eu era parte da humanidade. Segui sozinho pelo atalho e fui eu, e não o jovem despedaçado, o primeiro a cruzar a fronteira. A sorte às vezes sorri de um jeito cruel.

## II.

Se por um único instante tivesse imaginado a capacidade do mar de se mostrar hostil, talvez aquele homem que ansiava tanto pelo momento da travessia tivesse se deixado morrer em paz no deserto. Porque paz não há na morte no mar... por que morrer à noite no mar... por que ouvir os gritos no escuro do mar... Não é pela carga de desespero ou pelas dimensões da brutalidade que o momento da morte no mar é indescritível. A morte no mar, a morte na noite do mar, é indescritível pela mais prosaica das razões: simplesmente não se descreve aquilo que não se enxerga. De tudo que se pode dizer sobre a morte no mar, sobre a morte na noite do mar, eu digo apenas que a morte no mar é invisível.

E é atrás deste detalhe que se esconde aquela dose precisa de crueldade que faz entornar o copo cheio da consciência humana: nenhum de nós, dos que estavam no bote e sobreviveram àquela noite, jamais será capaz de evocar a tragédia com as cores que ela exige, pois foi somente nos nossos ouvidos que ela se deu. Até o fim dos nossos dias, e se este for o nosso desejo, poderemos dizer apenas que naquela noite ouvimos gritos. Nenhum de nós terá um rosto para humanizar nosso provável relato. E justamente por esta ausência de rostos é que algum dia o contorno da tragédia irá esmaecer, por esta ausência de rosto que os gritos se farão menos audíveis e então, neste incipiente silêncio que se anuncia, talvez o sono retorne para alguns de nós, já que rosto algum irá nos assombrar.

Quando o dia amanheceu, o bote que partira cheio na noite anterior não passava de um ponto perdido no infinito das águas, um ponto pegajoso e alaranjado ao qual se agarravam umas poucas criaturas assustadas diante dos espaços vazios que agora sobravam por todo lado. Até poucas horas havia alguém aqui, e ali também, aqueles rostos pareciam dizer. Até poucas horas mal se conseguia esticar as pernas e agora, agora vejam, já se pode praticamente viajar deitado, já se pode desfrutar da hospitalidade dos mortos que, entre gritos e braçadas inúteis, nos cederam os lugares. Não é nos corpos que por ventura venham a boiar que se revela a morte no mar. Não é nos corpos que por ventura venham a dar na praia que se revela a morte no mar. A morte no mar se revelava nos lugares então vazios de um bote à procura de rumo.

As pessoas do bote - e é desta forma que eu sempre irei me referir a elas, pessoas - estavam caladas, e permaneceram assim quando a primeira ponta da terra se revelou no horizonte. Eu era o único ali que não havia deixado nada para trás, nem em terra e nem na água - e talvez por isso fosse o único a ter olhos ainda secos. E foi ainda em meio a todo aquele silêncio que o bote finalmente parou, a uns dez metros de uma praia que não podia ser mais desoladora - a água gelada ia pela cintura dos que saltavam da embarcação. O condutor do bote, cuja voz até aquele momento ainda não tinha sido ouvida, esperou a saída do último viajante para finalmente dizer: a partir de agora, é por conta e risco de vocês.

Voltei-me para ele e perguntei: para que lado fica Viena? Ele parece ter estranhado a pergunta e ficou em silêncio. Para que lado fica Viena?, eu repeti. “Que raios você pretende fazer lá?”, ele respondeu. “Não tem lugar para você em Viena”. Mas para que lado fica?, eu insisti. Ele apontou o dedo para frente e respondeu: para lá. Depois, apontou o mesmo dedo para o lado

direito e disse.: para lá. E repetiu o gesto para o lado esquerdo: ou para lá. “Que diferença faz saber onde fica?”, ele disse. “Viena não é para você, não é para nenhum de vocês”.

### III.

Eu via as pontes. E elas eram iluminadas. Todas elas iluminadas, além do necessário até. Eu via jardins e árvores em que nenhuma folha parecia estar fora do lugar. Eu sentia vontade de perguntar quem é que prendeu a grama tão bem à terra e quem é que prendeu as folhas tão bem às árvores. Mas não perguntei. Eu nunca tinha visto tamanha harmonia e tive medo de descobrir que nada daquilo era real caso eu perguntasse qualquer coisa, que nada iria resistir a uma mera questão. Meus olhos ardiam depois de tantas noites de viagem sem dormir, mas eu também tinha medo de fechá-los, tinha medo de fechá-los por um segundo que fosse, e descobrir, quando voltasse a abri-los, que nada daquilo realmente existia. Eu via um palácio de dois quarteirões, talvez mais, e ouvi alguém ao meu lado dizer que ele tinha quase 500 anos e 1400 aposentos. Fiquei impressionado de ver como as coisas deste lado do mundo costumavam durar.

Desde o dia em que cheguei, ainda não tinha ouvido o som de bombas. Desde o dia em que cheguei, não tinha visto sangue e poeira na roupa ou nas casas das pessoas. Desde o dia em que cheguei, não tinha visto ninguém que estivesse ainda que de longe arranhado. Ninguém que se arrastasse pelas ruas, que deixasse suas coisas para trás, ninguém que parecesse ter sido feito às pressas como eu, ninguém que parecesse estar com fome ou medo. Principalmente, medo. Olhei o rio e não consegui continuar calado. “Este rio tem nome?”, eu perguntei a uma mulher quase velha que conduzia três cachorros pela coleira, cada um de uma cor, cada um de um tamanho, cada um de uma raça e todos olhando para mim com a mesma desconfiança. “Danúbio”, ela respondeu. E aquela torre, quem fez aquela torre? “Alguém”, ela disse, e se afastou rapidamente porque, dos três cães, dois já tinham começado a rosnar para mim. Viena era linda e eu nunca tinha visto nada tão lindo. Entendi por que ele resolveu fugir para cá - no lugar dele, talvez eu também tivesse fugido. Mas acho que não teria deixado ninguém para trás.

Não foi difícil descobrir onde ele vivia. Ele era um herói por ali, todos sabiam dele, todos o conheciam, o jovem médico, o jovem e brilhante médico que estava de volta à cidade depois de passar dois anos naquele país que vivia em guerra. Como ele foi corajoso, eles diziam. Os

jornais falaram dele, as tevês, todas as pessoas falaram dele, falaram dele e também de sua mulher, de sua bela mulher que sempre o apoiou, mesmo quando ele disse que iria para aquele país que vivia em guerra; falaram dele e também do filho lindo que eles tinham, e que passou dois aniversários longe do pai, até nisso falaram; falaram dele e da alegria que todos sentiram por finalmente ele estar de volta, inteiro como no dia em que partiu, para a sua bela mulher, para o seu belo filho e para sua aconchegante casa. A sua aconchegante casa...

A aconchegante casa que não foi difícil de encontrar. Pela janela, pela janela da casa aconchegante, agora eu os observava. Eu os observava pelo vidro da janela enquanto eles jantavam - e não havia uma palavra que fosse mentira em tudo aquilo que falaram dele. Sim, uma mulher linda, um filho igualmente lindo e, sim, uma casa aconchegante. Ele estava rodeado pela verdade, por todos os lados a verdade o cercava e o protegia. E eu os observava pelo vidro da janela, pelo vidro da janela da casa aconchegante que não foi difícil de encontrar. Eu estava sujo e cansado, eu cheirava mal, e isso fazia com que eu sentisse vergonha de mim. Vergonha e raiva por ter tido o cuidado de não pisar na grama do jardim: ele me abandonou sozinho na guerra, e eu agora preocupado em não estragar o seu gramado. Eles continuavam jantando, ele disse alguma coisa que fez a mulher rir e tossir com o vinho. Depois, foi o menino que disse alguma coisa que fez os dois rirem. Ela passou a mão pelo queixo e depois lambeu os dedos, devia ser um vinho bom. Eu encostei as duas mãos na janela. Silenciosamente as duas mãos, uma após a outra. E depois encostei meu rosto, meu rosto que não era lindo como o rosto deles. E então ele me viu. A mulher ainda estava rindo quando ele me viu. Ele já não ria mais. Naquele instante eu não o odiei, ainda não. Mas tive a certeza de que, no que dependesse de mim, ele dificilmente voltaria a rir.

#### IV.

Ele veio ao meu encontro no jardim e, apressadamente, me conduziu a um quarto pequeno nos fundos da casa, um quarto pequeno e mal iluminado, não mais do que um depósito de quinquilharias, um quarto para onde só se leva alguém de quem se sente vergonha de exhibir, alguém ao lado de quem você não deseja ser visto. Tão logo entramos, ele trancou a porta e passou a me observar com cuidado, e em seus olhos eu senti um misto de espanto e repulsa, algo que até aquele momento eu não havia notado com tanta intensidade em nenhum outro olhar que já tivesse se detido sobre mim. Sem pedir licença, ele correu os dedos da mão direita pela cicatriz do meu pescoço. “Está longe do meu melhor”, ele disse. “Se eu tivesse

tido mais tempo e condições apropriadas, o resultado seria outro. Em todo caso, eu posso garantir que a maioria dos meus colegas não teria chegado nem perto disso”.

Ele me aproximou da única lâmpada que pendia do teto e o espanto em seu olhar deu lugar a uma perplexidade cruel. “Então, você vive. Em várias noites naquele hospital, diante de você, ou diante de tudo aquilo que mais tarde iria ser você, eu achava que não seria possível. Não por inexperiência minha, longe disso, pois eu me preparei para você, eu me preparei para o desafio de fazer você, mas por uma teimosia da ciência, que insistia em me contrariar. Eu achava que não daria certo, que era um sonho. Não um sonho, um devaneio, um desejo pessoal e irrefreável de dar um passo além de todos os limites estabelecidos. Mesmo naquelas noites em que eu era tomado pelo cansaço e pela descrença eu não desisti. E eis você aqui, na minha frente, agora. Você, a prova de que eu estava certo. A prova de que era possível”. Ele recuou dois passos e seu hálito, que misturava vinho à carne assada, se tornou menos intenso. Ele tirou um maço de cigarros do bolso, mas desistiu de acender. “E então, o que você quer?”, ele continuou. “Por que veio de tão longe atrás de mim?”

A pergunta me assustou. Levei um bom tempo para responder porque confesso que eu nunca tinha imaginado como seria este encontro. “Em primeiro lugar”, eu disse, olhando para um banco encostando à parede, “ em primeiro lugar, eu gostaria de descansar um pouco, doutor Victor”, e me sentei antes mesmo de ele me autorizar a fazê-lo. “Depois, depois eu gostaria que você me convidasse a entrar. Eu gostaria de tomar um banho, você não imagina como eu gostaria de tomar um banho. Depois, eu gostaria de comer um pouco, eu pude ver pela janela que vocês já terminaram, mas eu não me importo de comer sozinho. E depois, depois eu gostaria de dormir por muitas horas, porque não me lembro de quando foi a última vez em que dormi, em que dormi sem medo e sob um teto, pelo menos. E, depois, quando eu acordasse, eu gostaria de conversar com você, eu gostaria de contar pelo que eu passei para chegar até aqui, das pessoas que eu conheci no caminho, das pessoas que também gostariam de ter chegado até aqui e não conseguiram, gostaria de contar o que aconteceu no hospital depois que você foi embora. E depois, espero não estar pedindo muito, eu gostaria que você me contasse quem eu sou, porque eu não me recordo de nada antes do estouro daquela bomba que me trouxe à vida, e eu desconfio que eu tenha sido alguém, eu desconfio que você saiba quem é este alguém que um dia eu fui. Eu sei que você poderá dizer que, na verdade, eu fui vários alguém, mas estas informações não me interessam. Eu gostaria de saber quem é este

alguém que fala com você agora e que não tem memória alguma de nada. E, finalmente, depois de eu ter contado a você o pouco que eu sei de mim, e de ter ouvido de você o muito que você deve saber de mim, eu gostaria que você me apresentasse à sua mulher e ao seu filho. Sim, eles são lindos. Eu gostaria, acima de tudo, de amanhã à noite estar ao lado de vocês no jantar. Agora, eu finalmente posso responder à sua pergunta: eu vim atrás de você porque você é a única família que eu tenho no mundo”.

O silêncio que se seguiu foi quebrado por algumas batidas na porta. Do lado de fora, a mulher dele perguntava se estava tudo bem e se ele precisava de alguma ajuda. Ele respondeu que estava tudo em ordem e que em alguns minutos ele entraria em casa. Ela disse para ele não demorar, porque estava colocando o garoto para dormir e ele insistia em dar boa noite ao pai. Com a voz já impaciente, ele ordenou que ela voltasse para casa. Ele então esperou um pouco até ela se afastar - era evidente que ele não gostaria que ela ouvisse a nossa conversa - para só então continuar.

“De tudo isso que você me pede”, ele disse, “eu acredito que possa atender muito pouco. Quando eles já estiverem dormindo, você pode entrar e tomar um banho. Enquanto isso, eu separo algumas roupas limpas e também o dinheiro que tenho em casa. Não é muito, mas deve bastar para que você encontre um lugar para dormir e comer nos próximos dias, até que...”

“Até que o quê?”, eu interrompi. Ele parece ter ficado sinceramente surpreso com a minha pergunta. “Até que você consiga um lugar definitivo para ficar. Outros que chegaram antes de você já conseguiram, nada impede que você também consiga. Você não está sozinho, estão todos atentos à situação de vocês. Talvez nos primeiros dias não seja muito fácil, por isso eu estou lhe dando roupas e dinheiro, mas você vai encontrar uma solução”. Ele parecia não compreender que a solução para mim estava ali, na minha frente, falando comigo. Ele parecia não compreender que o lugar em que eu gostaria de ficar era a casa dele, e não em algum abrigo do governo. O mais grave de tudo, no entanto, é que ele parecia não compreender que ele tinha o dever de me acolher, que ele tinha me criado e que eu era tão obra dele quanto o menino que o esperava na cama para um beijo de boa noite.

“Eu... eu queria explicar”, eu continuei, “que durante estas semanas de travessia, eu conheci muita gente, eu pude falar com muita gente. E que... e que eu sentia muita pena de todos eles

porque eles estavam indo para um lugar onde não conheciam ninguém, ninguém estava à espera deles. E, no meio de toda aquela gente, de toda aquela gente terrivelmente perdida, eu me sentia de certa forma privilegiado porque... porque minha situação era diferente, eu acreditava esta indo para um lugar onde eu tinha alguém, onde eu seria recebido e poderia levar uma vida digna. Veja bem, uma vida que eu não pedi para ter. Você pode alegar que eles, os meus amigos de mar e deserto, também não pediram para estar vivos. Mas, ainda assim, persiste uma grande diferença entre eles e eu: eles não sabem quem foi que lhes deu o dom da vida, mas eu sei quem o deu para mim. Você não está feliz em me ver?”.

Eu tirei do bolso a carta que ele escreveu no hospital de Aleppo e da qual não me separei um só minuto. Coloquei a carta em suas mãos. “Você não precisaria ter usado a palavra abominação. De tudo o que está escrito aí, foi de longe o que mais me magoou. Mas não precisamos nos preocupar com esta palavra, eu posso facilmente esquecê-la se você cumprir o que escreveu logo depois. Você escreveu: ‘Quando ele despertar para a vida, eu o levarei pelas mãos para que conheça o mundo - e para que o mundo o conheça’. Foi isso que você escreveu. Eu não me incomodo de me sujeitar a este papel por um tempo. Se a minha existência servir como prova de suas habilidades científicas, é justo que você seja recompensado por isso. Desde que depois de colhidos os seus louros, eu possa ficar aqui, eu possa levar a vida a que tenho direito. Você disse que me levaria pelas mãos para conhecer o mundo - e eu estou conhecendo o mundo sozinho. E sinceramente não gostei do mundo que conheci até hoje. Você já me abandonou uma vez e agora eu estou aqui para lhe dar a chance de não me abandonar novamente. Eu acredito que não há nada de abusivo neste pedido. Antes de qualquer coisa, eu sou obra sua”.

Fez-se silêncio enquanto ele releu toda a carta. Depois, a dobrou e a colocou de lado. “Você não sente que isso aqui não passa de um arroubo literário, uma peça escrita muito mais com o propósito de chamar a atenção para o meu gênio criativo do que para o resultado da minha criação? Você tem de me perdoar, eu devia estar inebriado com o meu talento, ou talvez com a minha arrogância, na noite em que escrevi tudo isso. Agora eu percebo que parece o texto de um menino teimoso que se sentiu alguma vez desafiado em seus dons. Tudo isso é presunçoso demais. Não pode ser levado a sério, você não deveria ter levado tão a sério”.

Ele me devolveu a carta assim que eu disse que gostaria de conservá-la comigo. “Eu não me vejo mais como o homem que escreveu isso”, ele prosseguiu. “Até aquela noite, eu não

imaginava o que era ter bombas caindo sobre a cabeça. Eu sabia o que eram os bombardeios, é claro, e sabia no que eles resultavam, mas o hospital, aquele hospital, nunca tinha sido alvo de ataques. Talvez por isso eu me sentisse seguro ali, talvez por isso eu tenha alimentado a ousadia de criar você e de posteriormente usar você para mostrar ao mundo o absurdo daquela guerra. Mas eu confesso que, quando o teto começou a desabar sob o peso das bombas, eu imediatamente deixei de pensar em você e voltei a pensar em mim, a pensar na mulher que a esta hora deve estar lá em cima preocupada comigo, no filho que a esta hora já deve ter dormido, e em todas as outras coisas que eu havia deixado aqui e que naquele momento eu senti uma vontade enlouquecida de recuperar. Sejam os francos: não era uma guerra minha. Como eu iria exibir você ao mundo se eu mesmo não estivesse vivo para isso? E quem me assegura que o mundo fosse ter qualquer interesse em ver você? Ao contrário, talvez o mundo fizesse o que fosse possível para não ter de olhar para você. Então eu fugi, mas você não pode me culpar por isso. Eu fugi antes de você ganhar vida, o que eu abandonei naquela sala não era você, e sim um amontoado de partes humanas costurado meio às pressas. Desde que voltei para Viena, eu nunca pensei na possibilidade de você ter despertado. Como eu poderia imaginar que o resultado final estava tão próximo, se ninguém jamais tinha feito isso antes? Você tem de entender que o sopro que lhe deu a vida não saiu da minha boca. Eu apenas manipulei a matéria, a vida eu não lhe dei. Nós dois somos vítimas de uma brincadeira do destino, de uma piada de mau gosto da ciência. Por favor, entenda isso e vá embora”.

Pela janela do cômodo, eu pude ver que as luzes da casa continuavam acesas. A mulher ainda devia estar à espera dele e, pela ansiedade que eu senti em sua voz, imaginei que em pouco tempo ela estaria de volta. “Se nós dois somos vítimas de uma brincadeira do destino, por que só eu tenho de pagar por isso?”, eu indaguei. “Por que você pôde voltar para a sua casa enquanto eu sou condenado a vagar sozinho pelo mundo?”

“Porque nós dois, cada um por motivos diferentes, somos produtos da guerra”, ele respondeu. “E as guerras não são justas. Como também não é justo achar que elas tenham um só culpado. E, por mais que isso pareça cruel para você neste momento, eu não me sinto culpado”.

O cansaço que eu senti por tantas semanas tinha começado a me abandonar. Não só o cansaço. Naquele momento, eu vi que não sentia mais fome, frio, medo e muito menos esperança de convencê-lo a me aceitar. Eu me levantei do banco e fiz sinal para que ele abrisse a porta. “Antes de ir embora, eu gostaria que você me respondesse a uma pergunta”. Ele assentiu com

a cabeça. “Nas noites que virão, em todas as noites dos anos que virão, quando você se debruçar para beijar seu filho na cama, você se lembrará de que ele não é a sua única criação?”. “Não”, ele respondeu. “Por que não?”, eu insisti. “Porque, embora pareça o contrário, eu nunca desejei você”.

Ele abriu a porta e eu senti que nem tudo ainda havia sido dito, que talvez me restasse uma cartada. “Você não tem medo?”, eu perguntei. “Não tem medo do que possa vir a acontecer comigo? Dos fantasmas que virão me assombrar? Não tem medo dos pensamentos, dos desejos que irão ocupar a minha mente? Você não tem medo de tudo que despertou em mim esta noite?”. Ele ergueu o ombros e me indicou a saída. “Há uma guerra lá fora, não há? Quem não tem medo?”.

Ao sair, vi que a mulher e o filho o esperavam à porta. Quando passei por eles, o menino tentou se esconder atrás das pernas da mãe, mas, talvez pelo sono, ou talvez pelo espanto de ver alguém tão imenso e desajeitado, ele levou tempo demais para se ocultar, me dando a chance de gravar cada centímetro de sua fisionomia. Um menino em tudo tão diferente de mim - e, ainda assim, meu irmão.

### TERCEIRA PARTE - A REVANCHE

Costumam chamar de mar, embora não passe de um lago, o lugar em que eu me encontro agora e ao qual cheguei por obra do acaso. De pontes a castelos, de torres a fortalezas, de palácios a museus, eu acreditava não haver mais obra humana capaz de despertar em mim o mais remoto interesse - não apenas meus olhos, mas todo o restante do meu corpo já estavam exaustos das paisagens do mundo. E então eu cheguei a este mar, eu cheguei sozinho a este mar escondido entre montanhas, a este mar a que chamam de Morto e eu, há dez anos, chamo apenas de casa. Para quem conheceu a morte no mar, a morte na noite do mar, não existe visão mais alentadora do que a de um mar de águas domadas e sem apetite para vidas humanas.

Aqui, no Mar Morto, minha casa, a única que posso chamar de minha, o jogo da natureza terminou em empate: o excesso de sal que impede os corpos de afundar é o mesmo que torna impraticável qualquer tipo de vida em suas águas. Não é por milagre que nada morre nestas águas calmas e densas - nada morre nestas águas calmas e densas simplesmente porque nada

sobrevive nelas. A não ser... a não ser eu. Eu, o disforme, eu, o que nasceu de partes mortas e salgadas. Agora eu não sou mais um monstro em forma de homem, agora eu sou a ironia em forma de monstro. Ao longo do dia, eu me escondo dos turistas na imensidão das montanhas, todas à minha disposição; à noite, quando eles vão embora e o mar volta a ser irremediavelmente morto, eu retorno para as suas águas e faço delas o maior leito que qualquer homem jamais sonhou possuir.

Meu corpo boia em paz sobre estas águas como se estivesse sendo amparado pelas mãos de mil mulheres. No silêncio das madrugadas e até onde meus olhos alcançam, eu sou o único ser que vive e respira entre o leito do mar e a abóboda do céu. Nestes dez anos de abandono, eu aprendi a prever a mudança das estações, o rumo dos ventos, o comprimento dos dias e a dança da areia na praia noturna que também é só minha. Nos últimos tempos, eu adquiri uma nova habilidade: agora eu consigo entender a voz das estrelas. Eu fecho os olhos, acalmo minha alma, pois passei a acreditar que eu também tenha uma, e então sinto que cada uma das estrelas desde enfileirada do céu para sussurrar no meu ouvido: vingança... vingança... vingança. De onde vem esta voz, eu me pergunto, já que eu sei que elas, as estrelas, também estão mortas.

Hoje é a minha última noite no mar. Amanhã eu começo a trilhar o caminho que me levará de volta a Viena. Além das estrelas, nestas madrugadas solitárias eu também enxergava no céu a imagem do meu irmão. Via seu corpo crescer e seus traços se modificarem, adivinhava a cor do seu cabelo e o desenho das suas feições. Hoje ele é quase um homem, assim como eu, também quase um homem. Em Viena, ou onde quer que ele se encontre agora, eu serei capaz de reconhecer seu rosto entre milhares de outros, pois eu o desenhei pacientemente no céu durante dez anos. Amanhã eu parto em sua procura, da mesma forma que um dia eu parti em busca do nosso pai. Mas, desta vez, o encontro terá outro desfecho: chegou a minha vez de dar as cartas. Quando eu encontrá-lo e fizer a ele o que deve ser feito, o que precisa ser feito, o que me vejo obrigado a fazer, as estrelas me deixarão em paz e se fará silêncio nos meus ouvidos, pois eu finalmente terei apagado o seu rosto do céu. Depois de tudo acabado, o sorriso abandonará para sempre o rosto do meu pai - e eu, eu finalmente voltarei a dormir.

São Paulo, outubro de 2016.