

**BRINCAR O CONTO – ESTUDO DE PRÁTICAS CORPORAIS QUE PERMITEM AO
ATOR NARRADOR CRIAR IMAGENS PARA O CONTO.**

Isis Madi Rezendeⁱ

Orientador: Giuliano Tierno Siqueira

RESUMO - Neste estudo proponho-me a olhar meu percurso como atriz e contadora de histórias na experimentação de práticas corporais que colaboram com o desenvolvimento de imagens físicas e mentais para o conto *O Xequie e a Gazela*, presente no clássico árabe *Livro das Mil e Uma Noites*. Para tanto, utilizarei referências teóricas de especialistas na arte de contar histórias e no teatro, bem como cadernos de anotação com livres traduções de oficinas de grandes mestres da narração e da dança. A articulação desses diferentes saberes se deu no confronto entre as inspirações teóricas e a prática em sala de ensaio, esta última analisada a partir de registros escritos que eram feitos regularmente durante as experimentações. Para dispor tal material, primeiramente falarei sobre minhas referências e, posteriormente, organizarei uma rotina de trabalho detalhada e comentada sobre o presente processo. É válido ressaltar que existe uma concomitância entre os estudos teóricos, a prática e a elaboração desse documento, de modo que essas instâncias se conversam e se auto referenciam.

O percurso que aqui relato começa muito antes daqui, começa com a menina Isis que dançava suas histórias. Por anos, essa prática, ora esquecida, ora lembrada, apareceu secretamente nos ensaios pedindo licença para se tornar consciente dizer. As inúmeras oficinas que fiz e processos artísticos dos quais participei, unidos à minha incontrolável crença de ser minha própria matéria de conhecimento, ganharam força durante o curso de pós-graduação lato sensu *A Arte de Contar Histórias - abordagens poética, literária e performática*, o qual finalizo em março de 2015 com a apresentação desse artigo. Foi a busca por processos genuínos, tão estimulada durante o curso, que me possibilitou e encorajou a transformar em saber consciente esse impulso criativo que surge da brincadeira da infância.

Assim, constrói-se essa investigação, na qual me proponho a estudar práticas de desenvolvimento de imagens físicas e mentais desencadeadas a partir de contos de tradição oral. Como ponto de partida utilizarei relatos de minha experiência como atriz e contadora de histórias, durante a criação de uma performance narrativa para o conto *O Xequie e a Gazela*, do *Livro das Mil e Uma Noites* (JAROUCHE, 2005, p. 62) elaborando um procedimento de levantamento de imagens provenientes do movimento corporal.

Ao estudar o ofício do contador de histórias, diversas vezes é possível ouvir especialistas falando sobre a necessidade do narrador ‘visualizar’ a história, ‘criar imagens’ para ela, ‘imaginar’. “A criação de imagens ajuda a despertar as sensações e ativar os sentidos (...) por um processo de recordação das próprias experiências.” (MATOS e SORSY, 2009 : p. 33)

Cada contador desenvolve sua forma de olhar para a história e gerar suas imagens para o conto. Se em um primeiro momento isso acontece espontaneamente, você ouve a história, visualiza seus acontecimentos e a reconta, a profissionalização e estudo dessa arte revelam a necessidade de olhar para essa elaboração. Alguns escrevem especialmente sobre sua forma de criar essas paisagens. Por exemplo, Regina Machado em *Acordais - Fundamentos Teórico-Poéticos da Arte de Contar Histórias*, Gislaine Avelar Matos e Inno Sorsy em *Ofício do Contador de Histórias*, e até Michel Hindenoch falam sobre a importância da construção das imagens, abordando esse assunto com certas semelhanças e diferenças.

Vamos visualizar as cenas, fazer parte delas, sentir o ritmo que pulsa em cada uma. (...)Trata-se de um trabalho de contemplação do interior de si mesmo para nele buscar o material que irá revestir o 'esqueleto' do conto. É na memória 'do que já ouvi, do que já vi, do que já senti, do que já provei' que posso dar vida ao conto. (MATOS e SORSY, 2013: p. 33)

Porém nenhum deles se aprofunda em descrever suas metodologias de criação, tampouco tenho conhecimento de outros especialistas que já o tenham feito. É nessa conjuntura que este trabalho pretende contribuir para demais pesquisas na área.

Em minha experiência como atriz participei de alguns processos de criação nos quais era possível criar imagens a partir de vivências corporais. Essas vivências passam pela dança Butô¹, treinamentos inspirados no teatro antropológico de Grotowski², estudos sobre o teatro dança de Pina Baush³, e diversas experiências corporais que me indicaram não só caminhos preciosos sobre o engajamento do corpo durante o ato de narrar (do qual falo um pouco em um artigo anterior), mas também me apontaram um possível trajeto de criação de imagens.

Reafirmo que não estou aqui falando do contador de histórias tradicional, tampouco falarei de mim quando conto histórias em contextos informais. Abordarei a preparação da performance narrativa como narradora e performer, motivada por compreender o caminho dessas duas faces da intérprete no encontro com sua essência. Essência aqui

¹Butô, ou Butoh – dança expressionista japonesa criada no pós Segunda Guerra Mundial por Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata

²Jerzy Grotowski, polonês, diretor de teatro, se tornou uma importante figura no teatro do século XX, desenvolvendo um teatro ritual, baseado na figura do ator mais do que nos demais elementos da cena. Foi inspirador de diversos profissionais de teatro, entre eles o LUME Teatro de Campinas, com o qual participei de algumas oficinas. Grotowski desenvolveu o conceito de “treinamento” como exercício continuado e cotidiano para o ator. Seu entendimento do performer como um sujeito de experiências autênticas e sua definição de grupo de teatro como lugar protegido de exploração pessoal e pesquisa artística em muito influenciaram meu olhar nessa pesquisa.

³Coreógrafa contemporânea representante do neoexpressionismo alemão. De 2000 a 2005 participei de alguns grupos de estudo sobre o teatro-dança desenvolvido por ela. Esses grupos tinham como principal enfoque o gesto e a memória e acabaram tendo bastante influência no meu olhar sobre a criação, embora isso não seja diretamente abordado nesse artigo.

entendida como a descrita por Grotowski em seu texto *Performer*, provindo de uma conferência dada por ele em 1990, na Polônia, que acabou se tornando uma referência para atores e performers.

Essência: etimologicamente, é uma questão de ser, ser sendo. Essência interessa-me porque nada nela é sociológico. É aquilo que não se recebeu dos outros, o que me veio do exterior, o que não é aprendido. (...) a essência nos parece algo com pouca importância, mas é nossa. (GROTOWSKI, 1990: p.2)

Para isso, utilizarei a transcrição dos registros feitos por mim no processo de criação de imagens para o citado conto em diálogo com escritos de Inno Sorsy e Gislaïne Avelar Matos, Regina Machado, além de anotações e lembranças de uma oficina que fiz com Michel Hindenoch, durante o evento *Boca do Céu*, em São Paulo, em 2014.

Em um primeiro momento, fiquei na dúvida sobre o interesse de transcrever relatos tão pessoais e o quanto sua especificidade seria relevante para o leitor. Porém, escolhi os transcrever pois é na vivacidade do relato que se encontra a vida da pesquisa. Decido evitar a generalização dos aprendizados do processo, pensando que assim se perderia o que neles há de singular, de repetitivo, de banal; para não correr o risco de falar da importância de criar imagens, sem explicitar os caminhos de criação. É nos relatos que é possível enxergar a vida do criador, do performer em toda sua dificuldade, em toda sua luta, em seus tropeços e descobertas - nenhum deles totalmente definitivo, visto que não há definitivo. Existem tropeços que em algum momento se tornam descobertas. A vida ou a morte do pesquisador intérprete se misturam em seus acertos e seus erros e isso só é visto na trama do cotidiano. Por essas razões decidi que os relatos da prática deveriam fazer parte do corpo do artigo transcritos com poucas alterações, para uma compreensão mais global, por parte do leitor, do percurso que me levou a trilhar esse caminho.

Ao longo da pesquisa, é possível ver nos próprios registros a elaboração teórica e reflexiva a que me refiro neste documento. Criou-se uma dinâmica em que criação, experimentação, elaboração teórica e registro caminharam juntos se alimentando mutuamente.

Porém, se por um lado, o diálogo com essas anotações passou a fazer parte constitutiva do processo, conforme é possível constatar ao longo do trabalho, em determinados momentos, a análise dos mesmos se tornou árdua, confusa e difícil de ser explanada. Assim, para dar luz aos procedimentos investigados por mim, considere que a forma mais adequada seria a estruturação de uma **Rotina de Trabalho** comentada que parte da leitura e reflexão dos relatos em diálogo com as referências.

Sei que tentar traduzir em palavras uma experiência por si só já a transforma em algo entre: o que poderia ter sido, o que eu gostaria que fosse, o que eu ‘dou conta’ de compreender na lógica do discurso, o que eu tenho coragem/possibilidade de enxergar entre as inumeráveis subjetividades que a permeiam e é nesse lugar *entre* que entenderemos o que aqui se apresenta. Pois, se por um lado escrever e sistematizar uma experiência já a limita, por outro, esse registro e reflexão, se entendidos com a devida abertura subjetiva, se entendidos poeticamente, podem apontar rotas; mapas para que o leitor possa descobrir novos e próprios caminhos para outras experiências. Entendendo experiência como Larrosa: “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.” (BONDIA, 2002: p.21)

1. Imagens que nascem do corpo – referências que fundam a prática

Para além da pré-história dessa pesquisa, que considera minha trajetória de forma ampla também como parte significativa de sua composição, a elaboração para o desenvolvimento das experiências práticas foi alavancada a partir da oficina *O Contador de Histórias e suas Imagens*, ministrada por Michel Hindenoch⁴, da qual participei em 2014. Hindenoch explicita sua forma de criar imagens para o conto em um movimento de deriva e contemplação, no qual diz ser extremamente importante o adormecimento da ‘vontade’ para abrir espaço para o movimento de ‘sonhar’ as paisagens da história.

Com isso em mente, entendo que meus disparadores para adormecer a vontade e abrir espaço para sonhar são ligeiramente diferentes dos dele. Minha forma de adormecer a vontade e sonhar com as imagens da história é apoiada no que eu chamo de dança, ou jogos de improvisação em teatro que me permitem criar figuras enraizadas no movimento corporal.

Em um contato primeiro com esses quatro autores, Machado, Sorsy, Matos, Hindenoch, é possível identificar que todos acreditam que as imagens criadas para o conto são assimiladas e transformadas pelo corpo. O corpo é o canal de apropriação das histórias.

À medida que a água entra-lhe pelo **corpo**, ele começa a apropriar-se de todas as histórias vistas e ouvidas e começa a perceber que essas histórias são também a sua história. Ele assimila no corpo e na memória todas as experiências, e só então compreende que poderá conta-las como a sua própria história.” (MATOS e SORSY, 2013: p.33)

Embora os autores concordem com essa afirmação, acredito que considerem essa corporificação de maneiras distintas, e de forma diferente da que eu vejo. Matos e Sorsy colocam ‘contemplar as imagens do interior de si mesmo’, ‘como em um filme’, ‘assistir

⁴ Michel Hindenoch, contador de histórias francês que fez parte do movimento de *Renovação do Conto* na França no final da década de 1960. (PATRINI, 2005)

internamente'. Hindenoch diz 'sonhar' a história, e completa diferenciando 'imaginar' de 'sonhar'. A partir do que escrevem, percebo que, embora eles entendam a necessidade e as alterações físicas corporais presentes nessa criação, falam da necessidade de um relaxamento físico, um corpo contemplativo, que 'assiste como em uma tela de cinema'. Me parece que, mesmo considerando a presença do corpo, eles propõem uma postura passiva do mesmo, que deve estar relaxado para que a mente desenvolva as imagens. Ou então, deve estar disponível para que as imagens da mente o contaminem.

Hindenoch vai além de Matos e Sorsy quando fala sobre a vontade. Nas anotações feitas por mim livremente durante a citada oficina me deparo com o seguinte comentário: "Sonhar e imaginar tem uma relação muito próxima, são sinônimos. Quando se trata de contar histórias, um não caminha sem o outro. Mas a grande dificuldade de sonhar é que para sonhar é preciso parar de *querer*."

Ouvindo-o falar, percebo que sonhar é a sua forma de ser testemunha do conto, de trazer presença, a inteireza imaginativa ou 'qualidade integrativa da imaginação' de que Regina Machado escreve (MACHADO, 2004: p.24)

Em relação aos demais, a autora aborda essa criação considerando um pouco mais a 'atividade' do corpo. Em seus exercícios relacionados a visualizar a história através de um portal, Machado propõe que o contador adentre fisicamente um portal simbólico e 'vivencie' cada parte da narrativa (MACHADO, 2004: P.41). Hindenoch, por sua vez, sonha o conto a partir de um relaxamento, no qual não existem movimentos aparentes. Embora ele afirme que, para se chegar nesse momento, seja necessário voltar a atenção para aspectos físicos, principalmente para a respiração, em seu olhar, as alterações musculares são respostas quase inconscientes ao que se sonha: mínimas reações, pequenas mudanças de respiração e tônus são respostas do corpo, quando nos permitimos entrar no estado do sonho acordado. Reforço que, ainda assim, para entrar nesse estado existe uma preocupação de comprometer o corpo, deixando-o disponível, calmo.

Outro ponto abordado por Hindenoch nessa oficina se refere a adormecer a *vontade*: "O sonho quer ser livre e a vontade impede a liberdade do sonho. Imagine que na história que você quer narrar há um chapéu. Você já tem uma ideia pré-concebida de chapéu. Então você vai imaginar um chapéu assim como ele aparece em sua ideia. Porém, se você se der o direito de sonhar, de imaginar, talvez surjam muitas possibilidades para esse objeto. Se deixamos fluir, temos respostas que vêm da intuição. Nosso trabalho é materializar a história, torna-la verdadeira."

Encontro aqui possibilidades para desenvolver o meu caminho: talvez minha forma de adentrar a narrativa, mas principalmente de sonhá-la, seja através da dança. Dançar o conto. Brincar a história.

Porque antes de tudo eu brincava. Brincava com a minha história através das histórias que me contavam. Brincava com a minha história e as histórias que me contavam dançando livremente. Colocava um disco na vitrola – fiz isso por tantos, tantos anos, que acho que nunca parei – e dançava... mas dançar para mim não era só o movimento do corpo, ritmado; dançar não era apenas seguir passos de dança, passos de balé, de jazz. Dançar sempre foi, para mim, criar narrativas. Narrativas que surgiam do movimento livre do corpo e se transformavam em longas ou curtas aventuras, que alteravam meus movimentos, que mudavam ao tom de cada faixa do disco de vinil; que falavam no silêncio, as vezes longo, que se estabelecia quando o disco parava entre o lado A e B. Histórias curtas, novelísticas, fantásticas, sagas que se repetiam e duravam por muitos dias. Eu ria, chorava, namorava, era trapaceada, desafiada, transpunha barreiras, entre almofadas, sofás, vazios, ardósias e espelhos. Eu brinquei tanto de ser tantas coisas nas solitárias tardes de menina moça que cheguei mulher brincando. Encontrei em ser atriz as brincadeiras de infância transformadas e conscientes. Encontrei no Butô e em alguns tipos de improvisação a criação de narrativas entre o concreto e o imaginário, entre o subjetivo e o simbólico, entre a terapia e a poesia. E assim descubro e admito, não sem vergonha, que meu procedimento nasceu muito antes da atriz e da narradora. Continuação elaborada do jogo simbólico, o que mudou foram os tempos, o corpo, o tônus, a forma, as referências, as elaborações. O que mudou foi a profissionalização, a utilização disso para a criação de “produtos”, performance, poesia... o que mudou foram as ferramentas, mas o mote gerador é o mesmo.

Existe nessa dança da infância um descompromisso com um resultado, com um produto. Do ócio nasce a criação, do ócio nasce essa dança devaneio. Anos depois, percebo que ao iniciar o trabalho de dançar para criar imagens para o conto é importante que eu tenha esse mesmo estado de descompromisso. Pois, se eu tenciono a criação a qualquer custo, acabo por encontrar imagens que eu já conheço, que estão na superfície. Isso também se liga, no meu olhar, ao que Hindenoch diz sobre adormecer a vontade para possibilitar o sonho.

Meu processo muito se liga com o descrito por esse narrador francês, mas meu disparadores para distrair o querer, abrindo espaço para testemunhar a história, são ligeiramente diferentes dos dele. Objetivando estudar meus disparadores e ter consciência do processo utilizado por mim, desenvolvi as práticas dessa pesquisa. Minhas elaborações surgem nessas intersecções. Baseada na experiência com a improvisação e a dança penso que

minha forma de criar essas imagens ou de sonhar a história é a partir do movimento. Encontro, então, alguns dispositivos olhando para a minha trajetória de estudos e intuições e começo a elaborar um procedimento de trabalho a partir do experimento com o conto *O Xeique e a Gazela*.

Utilizo, para isso, exercícios propostos por Juliana Jardim Barboza, pesquisadora da USP, em sua tese de doutorado *Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)*; por Tadashi Endo (japonês, bailarino de Butô, desde de 2004 mantém vindas constantes ao Brasil, ministrando oficinas e realizando trabalhos artísticos), nas diversas oficinas que fiz com ele desde 2005; e outros aprendidos, incorporados, utilizados por mim na minha trajetória nesses 15 anos que me dedico à criação cênica (e nos 33 anos que me dedico à criação, pois penso que nesse processo, muitas vezes encontro recursos utilizados por mim desde a infância).

Sempre atenta às necessidades do momento, às particularidades dos processos, do local, estado de ânimo, história escolhida, registrei os passos do percurso em cadernos, e os compartilho aqui.

2 - PROCEDIMENTOS – encontros com a minha história na busca de imagens para o conto *O Xeique e a Gazela*

Penso e repenso qual seria a melhor forma para tratar o registro da experiência nesse artigo. Decido transcrever minhas anotações de prática e isso me traz inúmeras inseguranças: para quem isso é importante? É claro que temos muitos exemplos que comprovam as riquezas dos relatos, os chamados diários de trabalho do teatrólogo Bertolt Brecht, bem como os livros do russo Constantin Stanislavski, entre outros. Porém minha prática nem tem a grandeza inovadora das desses grandes homens, e tampouco um artigo apresenta essa possibilidade. Mas, se por um lado isso me parece ousado, arrisco-me por acreditar que é no contato com esses relatos que o leitor se aproxima da substância viva da existência em sala de ensaio. Não será exatamente essa especificidade que não encontramos quando se trata da prática do contador de histórias?

Então, a pergunta que se segue é como conseguir sintetizar o que foi vivido sem perder a intensidade?

Nas tentativas de responder a essa questão, desenvolvi uma **Rotina de Trabalho**, uma espécie de roteiro, mostrando um percurso organizado. A partir dessa elaboração, poderei evidenciar as especificidades que me assolaram no meu percurso de criação e as dúvidas que ainda me restam.

Assim, escolhi explicitar os procedimentos a partir da ordem em que essas ações aparecem na rotina de ensaio. Para que o leitor conheça as fases do processo, estruturei o seguinte esquema, que posteriormente será comentado e relativizado em seu desenvolvimento:

- A) Fase pré sala de ensaio
 - a.1. a escolha do conto
 - a.2. o local
 - a.3. estudo do conto
- B) Sala de Ensaio
 - b.1. Laboratório da Chegada
 - b.2. Chegada
 - b.3. Aquecimento
 - b.4. Práticas disparadoras
 - b.4.1. Luz e Sombra
 - b.4.2. Escutar com o corpo
 - b.4.3. Articulações
 - b.4.4. Dançar com os mortos
 - b.5. Ensaio da performance narrativa
 - b.6. Registro

No desenvolvimento e reflexão sobre cada um desses momentos, utilizarei registros pessoais do processo. Embora esses escritos não tenham necessariamente uma relação objetiva com o que está sendo dito, eles vêm com intuito de ilustrar, ou provocar no leitor o sentido mais poético e subjetivo, característico do processo criativo. Os relatos serão destacados em *itálico* e terão cor diferente do corpo do texto.

Rotina de Trabalho

A) Fase pré-sala de ensaio

Essa fase acontece antes do momento da prática que se dá dentro da sala de ensaio e consiste nas escolhas e estudos feitos *à priori* para dar início ao trabalho.

a.1. A escolha do conto *O Xeique e a Gazela*: Os procedimentos começam com a escolha do conto. Sem motivação consciente, selecionei a fábula *O Xeique e a Gazela*, conto popular árabe presente no *Livro das Mil e Uma Noites*. Um Xeique, para salvar a vida de um

mercador ameaçado por um Gênio, conta porque anda com uma gazela amarrada por uma corda. Esse animal é sua prima, e primeira esposa, enfeitiçada. No passado, ela, com ciúmes da segunda esposa ter parido um menino ‘lindo como uma fatia brilhante da lua’, estuda feitiçaria e transforma sua concorrente em vaca e o filho em bezerro, depois, incita o marido a sacrificar os animais. O Xeique, depois de matar a vaca, é acometido de piedade e afeto paterno. Ele diz: “por secreto desígnio divino meu sangue se compadeceu do dele, que também era meu; e minhas entranhas entraram em convulsão quando vi as lágrimas de meu filho transmutado bezerro”. Sem saber, ele poupa o animal e manda-o para a casa de seu pastor, porém a filha do empregado é estudante de feitiçaria e reconhece no animal o filho do patrão. Ela desfaz a magia e, querendo manter a prima, primeira esposa, sob controle, transforma-a em uma gazela.

a.2. O local: Minha companhia, o Teatro de Senhoritas, está ocupando uma casa antiga, que pertence à minha avó. Este casarão ficou vazio durante 10 anos e em 2013 começamos a utiliza-lo para atividades de produção e ensaio. No passado, aqui moraram meus bisavós, recém chegados do Líbano, minha avó, suas irmãs e irmãos e muitas outras pessoas da família e amigos. Para realizar esses experimentos, me alojei em um dos quartos mais isolados da casa.

Conforme registrei: *Escolhi uma das 7 salas da casa da Rua Afonso Celso. Escolhi uma sala fechada. Sempre fechada. O antigo quarto da ‘Situ’, minha bisavó Georgina (a quem chamamos de Situ, que significa avó em árabe). Diz que era aqui que as mulheres pariam e que eram abrigados os doentes (27 de junho de 2014).*

Perceberemos, ao longo desse estudo, que isso será determinante na criação de algumas das imagens. Tanto as características físicas quanto as mais diretamente ligadas à minha memória e minha história nesse espaço: *Em muitos momentos, dançando, improvisando, ouvindo o espaço, eu imaginava que ia encontrar na sala ao lado os móveis que ali existiam no passado. Como se de olhos fechados eu pudesse esbarrar na antiga mesa da sala de jantar. Como se eu pudesse sentir o cheiro da minha tia. Essas lembranças se misturavam às imagens criadas. Estar aqui novamente diz para mim, move a minha escuta (16 de agosto de 2013).*

a.3. Estudo do conto: No momento em que o trabalho em sala de ensaio se inicia, o conto já foi lido algumas vezes, e a sequência de acontecimentos e personagens estudados. Embora em alguns processos eu tenha como costume grifar o texto, fazendo anotações sobre minhas primeiras impressões, neste caso, eu simplesmente realizei leituras repetidas vezes. É um hábito pessoal, também, recontar a história para mim mesma durante ações cotidianas

como caminhar, pegar ônibus, apenas com o intuito de verificar se eu compreendi a sequência de acontecimentos e se isso já traz à luz alguma imagem; o que eu fiz sem desdobramentos relevantes para a ocasião.

B) Processos em sala de ensaio

Estar em sala de ensaio em um processo como este é um encontro consigo e com a narrativa, mas mais que isso, com sua própria história misturada a desse ambiente em que você está. Neste caso, esse encontro subjetivo de escutas e espaços era complexo, pois tenho uma conexão real e bem próxima com a memória dessa casa. Nesse encontro de histórias, escuto o passado, o presente e invento contos entre o que foi e o que poderia ter sido. E aos poucos me dou conta sobre a escolha do conto, que parecia ser ocasional.

Faço planos. Mas *(estar sozinha por si só é improvisar...)* estar presente e conectado com as necessidades muda os planos, sozinho ou não.

b.1. Laboratório da chegada: o Despertar da atenção durante o percurso que antecede o ensaio.

Chegar ao espaço de trabalho percebendo o seu percurso, desde onde partiu quando se destinava ao endereço presente. *O laboratório da chegada*, de Antonio Januzelli. Partir e chegar, e perdurar a chegada observando-se a si mesmo, despertando o nosso *pássaro que observa*. Lembrar do terceiro olho, daquele que nos vê (em nós, para dentro e para fora), sem perder a íntima conexão com o *bicar*. Daí para diante, não devemos mais nos esquecer dos pássaros. (BARBOZA, 2009, p.57)

Inspirada por essa prática descrita por Juliana Jardim Barboza, verifiquei que os ensaios quando aconteciam no período da manhã, ou logo que eu chegava no espaço de trabalho, se mostravam “melhores”, mais intensos, do que aqueles que eu planejava para o fim do dia. Identifico que chegar, conversar com as pessoas, ou sentar em frente ao computador e me envolver com o ritmo da escrita ou da produção, distanciavam meu corpo do estado de contemplação e disponibilidade necessários para a imersão que eu almejava. Aspectos que demandam intensamente de tempo para se desenvolverem, como o próprio Hindenoch aponta, e descompromisso, como detecto. Tendo isso em mente, noto que o trajeto da chegada quando acontecia sozinha à pé, de ônibus ou de carro, me preparava para estar em situação de criação.

Essa foi uma percepção que se deu nos últimos encontros da pesquisa:

Comecei mais tranquila, estava cansada e machucada... Mas, tranquila. Cheguei sozinha na Casa e vim pensando no laboratório da chegada proposto pela Juliana Jardim.

Enquanto eu preparava as coisas, em silêncio, fui sentindo meu corpo respirar. Criei nesse momento minha rotina do dia (09 de fevereiro de 2015).

b.2. Chegada: preparação e conexão com o espaço, o material, e reformulação da rotina do dia.

Esse momento se deu de forma distinta nessa temporada, mas de modo geral o utilizei para criar e relembrar a **rotina** que se desenrolaria. Em dias em que era necessário arrumar o espaço para acolher o ensaio, realizei a tarefa buscando integrá-la ao processo que se seguiria. Considerar a limpeza como o início do trabalho é uma prática utilizada por grupos e profissionais de teatro e dança. Embora eu não tenha referências teóricas que embasem esse procedimento, em 2007, participei de uma espécie de oficina na Cia Teatro Balagan, chamada *Em trabalho com a Balagan*, coordenada por Maria Thaís⁵. Nessa ocasião, sempre começávamos passando pano na sala. Assim também era com Toshi Tanaka⁶, quando ele coordenava a preparação corporal dos atores e bailarinos brasileiros durante a preparação do espetáculo *Mabe Ma*, dirigido por Tadashi Endo em São Paulo no ano de 2010. Embora eu não tenha participado desse espetáculo como atriz, acompanhei à distância seus preparativos. Cotidianamente, o início se dava no cuidado com o piso onde se dançaria. Esse asseio não era realizado com descaso, mas era parte da conexão com o lugar, em respeito ao que viria, aos outros que ali estavam, ao que seria feito. Talvez uma conexão com a própria história daquele ambiente.

Transcrevendo o registro do primeiro encontro para essas pesquisas em junho de 2014, descrevo o momento em que eu encontro a necessidade dessa limpeza e como isso aconteceu de forma incorporada ao trabalho do dia.

A história da sala estava impregnada no ensaio, de modo que foi impossível não ouvi-la, ela se misturava às especificidades do meu momento presente. Precisei escutar tudo aquilo antes de dar prosseguimento ao trabalho do dia. Além disso, eu estava passando por uma fase de afastamento da sala de ensaio, seria necessário um esforço extra para começar. Assim, se eu pretendia “escutar” os sons do espaço, era necessário primeiro escutar as subjetividades desse ambiente e dessa que ouve.

Abri as janelas e havia sol... Meu plano era começar ouvindo o espaço. A primeira coisa que ele me disse é que precisava de uma boa limpeza. Decidi me aquecer limpando o chão, como é tradição de alguns. Varri e passei pano buscando uma

⁵Maria Thaís Lima Santos é diretora teatral e docente doutora do Departamento de Artes Cênicas da ECA – USP. Foi também minha professora no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp em 2001.

⁶Toshi Tanaka é professor do curso de Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP,

disponibilidade para criar. Espalhei anil, com intuito de renovar as energias desse lugar e desse trabalho que, de certa forma, se inicia. Fiz isso pedindo licença, pedi licença para começar.

Deitei no chão. Ainda em silêncio. Queria ouvir o espaço, novamente. Abri as janelas e havia sol... num dia frio, o sol me descongelou, desenferrujou e eu comecei dançando. Varri, coloquei o Cd do “Anima” e dancei ao sol (27 de junho de 2014).

b.3. Aquecimento: Alguns minutos de aquecimento. Utilizo as palavras de Juliana Jardim Barboza sobre práticas de aquecimento que se ligam ao que ela chama de um estado de presença, quietude, silêncio:

Aquecer é ‘tornar quente o que está frio’ músculos, articulações, estado interno. As práticas de aquecimento – que não são foco desta escrita – podem ser de pequena ou grande intensidade física, mas, na maioria das vezes, compreendem: perceber seu estado geral, conduzir o corpo para relaxar, aquietar corpo e mente, preparar a pessoa para o trabalho que será feito a seguir, em vínculo estreito com ele. (BARBOZA, 2009, p.54)

Tendo esse ponto de partida, fui delimitando de que forma esse aquecimento se daria na minha prática e reparei que esse momento, ao contrário do que se esperava, acabava sendo de ‘fala’. Às vezes preparar o corpo para escutar é deixa-lo gastar a ‘fala’. E por ‘fala’ entende-se também o corpo em movimento, dizendo o que precisa, descarregando, silenciando, espreguiçando.

No princípio desse estudo, em meu planejamento, a dinâmica inicial a que eu me propunha era “deitar no chão e ouvir o espaço”, porém, analisando os relatos, percebi que isso não funcionava nunca. Em muitos deles existem frases como: *comecei o segundo dia com o intuito de ouvir o silêncio. Me joguei novamente no quadrado de sol que adentrava o quarto da casa da rua Afonso Celso... quarto da Situ. Mas eu não estava preparada para ouvir. Minha cabeça dizia sem parar, e cantava. Decidi que deveria seguir os impulsos de prazer que haviam me conduzido ontem. Coloquei música (01 de julho de 2014).*

Depois de poucos dias de insistência, acreditando que eu poderia começar ‘ouvindo o espaço’, retomei algumas anotações de uma prática realizada por mim em companhia de Sandra Pestana, minha parceira de trabalho no Teatro de Senhoritas, em 2013. Na ocasião, investigávamos a leitura de textos de Eduardo Galeano⁷ apoiadas no estudo da já citada pesquisa de Juliana Jardim Barboza. Nomeamos esses encontros de *Escutando Galeano*.

⁷Eduardo Galeano, jornalista e escritor uruguaio, combateu através de sua obra e militância os regimes militares da América do Sul. Entre seus livros mais conhecidos estão *As Veias Abertas da América Latina* e *O Livro dos Abraços*, esse último deu origem ao espetáculo *Celebração da Realidade*, com direção de John Mowat, o qual eu criei junto com o Teatro de Senhoritas.

Nas leituras desses registros, se mostrava muito forte a experiência de escuta. *Por que agora ela estava tão intrincada?*, me questionei. Na tentativa de responder, observei dois fatores que na primeira situação poderiam ter me aproximado dessa intensidade e que agora me distanciavam.

O primeiro deles é referente à terminologia: nos cadernos de 2013 está escrito ‘escutar com o corpo’, enquanto nos primeiros ensaios de 2014 eu escrevo ‘ouvir o espaço’; a própria mudança de definição já transforma meu olhar e já abre por si só outras possibilidades de percepção. A diferença na nomenclatura me afastava do estímulo inicial que se mostrou potente nas práticas de 2013. Ressalto que o estímulo inicial em 2013 foi dado por uma leitura - nem tão fiel - do que Barboza escreveu (BARBOZA, 2009, p.58). Relendo hoje, noto que ela não usa nenhuma dessas nomeações. Porém, quando me vi frente à dificuldade de resgatar esse estado potente de criação que eu havia encontrado em 2013, eu não reli a proposta da autora, decidi buscar as anotações sobre a minha experiência no encontro com aquela proposta. Não entendo exatamente o motivo que me levou a isso, e nem pretendo discutir as consequências que poderiam ter sido alteradas por uma decisão diferente, mas isso afirma a premissa de que nesse momento não pretendo ser fiel às referências que me inspiram, mas ao que elas geram no meu percurso.

O segundo é: percebi que nessas práticas de 2013, realizadas em dupla, a experiência da escuta a partir do corpo sempre vinha após um aquecimento livre. Nesses relatos anteriores, também falo bastante sobre a necessidade de um primeiro tempo de aquecimento e ‘fala’ do corpo antecedendo a escuta. Um exemplo disso está no relato do quinto encontro dos processos *Escutando Galeano: Para esse começo, sinto necessidade de “falar” (com o corpo). Mexo e remexo fazendo barulho, como que para despertar e gastar vocabulário* (19 de agosto de 2013).

A partir dessas reflexões, entendo que esse exercício de escuta não é uma prática para o aquecimento, e que o aquecimento deve contar com essa necessidade de ‘fala’ do próprio corpo e não apenas com dinâmicas de silenciamento e relaxamento.

Assim, como práticas de aquecimento definiria: conectar-se com o próprio corpo, prepara-lo para o que vem a seguir; ações que estão ligadas com dar a ver o que o corpo precisa para estar disponível naquele dia; perceber se naquele instante meu corpo precisa alongar, relaxar, tonificar, distrair-se, silenciar. Presentificar mente e corpo no momento em que se está.

Tanto em um trabalho solitário, como em um coletivo, o tempo que se leva para o aquecimento é totalmente variável já que esse momento está totalmente vinculado, como descrito acima, a uma percepção do presente.

Escrevi sobre o aquecimento: *Meu corpo aberto. Tonificado. Reto. Formas do trabalho de Yoga feito no dia anterior, porém sem a mesma preparação e rigor. Meu corpo doía e eu tive medo de me machucar. O trabalho sozinho nos retira o rigor e o tempo.... a ansiedade de auto condução impossibilita, impede, dificulta, o corpo de encontrar o próprio tempo para se conduzir* (01 de julho de 2014).

Quando estamos sozinhos em uma sala de ensaio, temos a liberdade de moldar o tempo segundo nossas necessidades presentes. Mas, conforme podemos ler no relato acima, isso nem sempre é uma vantagem, pois a ansiedade e a falta de parâmetros de condução podem nos levar a uma falta de rigor e a um distanciamento do estado de corpo presente.

Isso nos lembra a necessidade de equilíbrio, conforme diz Grotowski, entre o pássaro que bica e o pássaro que observa. “Nós somos dois. (...) Embriagados com a vida dentro do tempo, esquecemo-nos de fazer viver a parte que observa (...)” (GROTOWSKI, 1990: p.2). Ou no caso descrito acima, como, sem perder a potência da experiência, ser também o que observa; como encontrar o equilíbrio entre se conduzir e experimentar?

O estado de corpo presente, que possibilita que experimentemos, que propõe prontidão, é atingido de diversas formas. Em dinâmicas coletivas, esse alcance chega a partir de formalizações, de modo que, quando você não chega a esse estado no tempo proposto, você simula, se força a, estar como os demais. Embora pareça negativo, isso pode oferecer parâmetro e rigor e, aos poucos, essa forma inicialmente vazia se preenche e revela um estado potente de criação e conexão. O que nos mostra que impulsos internos, sensíveis, verdadeiros, também podem se originar em estímulos físicos formais. Entretanto, no trabalho de auto condução, principalmente o solitário, percebi que o desconforto gerado pela dificuldade de me conectar prontamente se sobrepunha à sequência do ensaio e eu me colocava no limiar de desistir, como se eu fosse obrigada a já naquele momento estar completamente aquecida.

Ler os relatos me fez perceber que na maioria das vezes esse período de aquecimento é espinhoso, fazendo parecer que essa forma de criar é sempre feita a revelia. Sair da inércia parece sempre uma ato de muita força de vontade e disciplina e é possível ressaltar isso ao ler os registros também dos encontros coletivos:

Quase desisti de começar. Ainda bem que a Sandra nos arrancou da inércia dos fazeres do dia e espantou a preguiça. Calça Jeans dura. Frio. Duro. Quero uma cadeira. Penso em pegar na sala ao lado e novamente imagino as cadeiras que ali existiam anos

atrás, como se elas estivessem lá marcadas à revelia do tempo que as separa dali (16 de agosto de 2013).

Isso se repete:

Escuta fechada/ Sem Ar

Cabeça no comando

Tensões nos ombros

Articulações sem espaço.

Desde o aquecimento a abertura foi difícil. Corpo parecia querer espaço, mas estava sem força, sem concentração para abrir esses espaços. Começava, mas logo a cabeça ganhava e o corpo parecia “ensaiar”, como se fizesse pela metade “na hora sai” (05 de agosto de 2013).

Ainda assim, percebo que, ao ultrapassar a relutância inicial, é possível ver como essa resistência vai se transformando e até colaborando para a criação de imagens. Completo dizendo que o aquecimento pode ser contínuo, ele não precisa findar para que a rotina tenha sequência. E, se existem dias em que estou quente já no laboratório da chegada, existem outros em que continuo me aquecendo durante as dinâmicas seguintes.

Me alongo nesse item, de certa forma já tão explorado na área do teatro, por considerar que seu desenvolvimento acaba tendo fortíssima influência no andamento do encontro. Ele dá o tom das descobertas que se seguirão, e pode colaborar para uma conexão intensa com o tema tratado, ou provocar uma frustração que toma espaço de possíveis descobertas.

b.4. Jogos para criar ou práticas disparadoras: Dinâmicas que se apresentam potentes recursos na criação de imagens a partir do corpo. De forma geral, elas não são realizadas em um mesmo encontro. Seguindo a rotina do dia, depois do aquecimento escolhe-se uma prática disparadora para mover o trabalho.

No meu caso, em certas ocasiões era feito um revezamento dessas atividades conforme os impulsos que apareciam na hora, visto que eu as tinha em meu repertório muito próximo. Já em outras, essa escolha era feita a priori no momento em que se planejava o encontro.

Elegi descrever, entre tantos, três jogos mais relevantes nesse processo:

b.4.1. Luz e Sombra: exercício aprendido por mim nas oficinas feitas com o bailarino de Butô Tadashi Endo, traduzido aqui segundo minha memória afetiva me permite e recria. Sobre a luz e a sombra: “dançar a luz e a sombra em seu corpo. Brincar com o que se coloca à luz e o que se deixa à sombra. Colocar à luz o que geralmente está à sombra e à

sombra o que geralmente está à luz”. Esse jogo sempre me conecta bastante ao meu próprio corpo e, quando estou com alguma dificuldade de concentração, ou não sei por onde começar, esse estímulo me impulsiona. Conforme relato do primeiro encontro:

Abri as janelas e havia sol... num dia frio, o sol me descongelou, desenferroujou e eu comecei dançando. Busquei as frestas por onde entrava luz para ela me aquecer. Esquentei alguns pontos em linha reta, descendo pela minha coluna. Devem ser meus chakras. Mais pra frente, costas mãos e braços me surgiram. Fortes, eles me direcionavam para o sol e apontavam para o céu numa flecha.

Mãos serpentes

Rosto coberto por véus

Mil e uma Noites

Mulher tirando os véus

Possível desenrolar – rei matando os véus tirados.

Sherazade, quem sabe?

Não chamei, e ela a imagem veio

Minha experiência nesse tipo de trabalho criativo me deu artifícios para que, mesmo mudando o plano do dia, eu me conectasse ao universo de criação de imagens para esse conto, dessa forma, eu não chamei, mas a imagem veio (27 de junho de 2014).

Nesse caso, tendo essa prática muito presente e forte, mesmo ela não estando planejada, o simples contato com a luz do sol a evocou. Sua vivência permitiu, sem esforço, que aflorassem figuras. São imagens criadas de forma livre a partir do movimento, que não são à priori pertencentes ao universo do conto, porém, como o enredo estava estudado, internalizado, presente, foi fácil pinçar entre as imagens emergidas aquelas que se ligavam ao *Xeique e a Gazela*, ou até mesmo às *Mil e Uma Noites*.

As paisagens descobertas não me pareciam óbvias, e eu talvez não as encontrasse em uma relação de “contemplação”, sentada, pensando no conto. Nesse sentido, reafirmo o mote desse estudo, acreditando que o trabalho físico me motiva a criar imagens mais intensas e presentes. Nota-se que essa observação não tem o intuito de valorar as diferentes práticas utilizadas pelos contadores, mas de reafirmar os caminhos aqui revelados.

No segundo dia, repetindo a dinâmica da Luz e Sombra, percebo que a dança já se encaminha mais concretamente para o universo dessa história:

Me enchi de LUZ. Corpo aberto. Tonificado. Reto. (...)

Essa luz me trouxe uma poderosa feiticeira, imperatriz (me lembrou o quadro de Klint), isso aliado à música do Ânima me levaram à criação de uma canção para o momento

da história em que se enfeitiça ou desenfeitiça o bezerro. A figura que apareceu era de muita luz, acho que não servia para ser a prima gazela... mas talvez devesse ser a menina, filha do empregado, que acaba desenfeitiçando o bezerro.

Em seguida me surgiu a gazela. Olho esquerdo repuxado, grandes braços corajosos. Fina voz poderosa. Voz pareceu, depois, muito bruxa. Será um clichê?

Surgiu-me depois o “filhuuuu” grito da vaca, quando encontra o xeique empunhando a faca para sacrificá-la (01 de julho de 2014).

Creio que através desses exemplos seja possível compreender como esse jogo da Luz e Sombra pode levar a criação de algumas paisagens relacionadas ao universo do conto. Mais à frente, tentarei explicitar como essas imagens podem ser aproveitadas na criação da performance narrativa, tanto de forma direta, quanto apenas dando corpo à palavra dita.

b.4.2. Aproveitar o silêncio: escuta dos sons do espaço a partir do corpo. No item **Aquecimento**, comento sobre o percurso que me levou a deslocar esse jogo, que a princípio eu via como um exercício inicial, para as **Práticas disparadoras da Rotina de Trabalho**. Isso se deu também na medida em que essa dinâmica foi mudando de nome e de sentido no andamento do trabalho. ‘Escutar o espaço’, ‘escutar com o corpo’, ‘aproveitar o silêncio’. Os nomes foram mudados para que eu mesma encarasse de formas diferentes o que essa vivência poderia propulsionar. Desse modo, ‘escutar o espaço’ acabou não funcionando em meus ensaios; ‘Escutar com o corpo’ funcionou em determinados momentos, mas nunca tão potente quanto em experiência primeira de 2013; e ‘Aproveitar o silêncio’ se mostrou interessante por me impor menos pressão, visto que essa prática parte (pelo menos é o que se tem observado) de uma postura mais passiva, do que ativa. O aproveitamento do silêncio na busca de despertar a atenção para sons do entorno, me trouxe uma tranquilidade e uma passividade para essa escuta. Em outros momentos, a procura pelo som, a tentativa de responder com o corpo cada estímulo dado por ele, me colocava em ação. Assim, pude perceber em diversos momentos que a força e a ação nem sempre colaboravam para o desenrolar da investigação, elas mais geravam ansiedade e boicotavam a abertura desse outro tempo.

Conforme Juliana Jardim Barboza:

Esse ator que escuta precisa, então, do silêncio, da quietude, da intensidade, do vigor e do brincar da poesia, precisa partir de outro solo que não o do excesso, o do fazer compulsivo, da proponência do profissionalismo, do preencher com boas ideias sua relação com a palavra. Deixar de dar o seu jeito, de trazer o seu melhor. Mas esperar até pelo que não é bom, por uma possível falta de jeito. E acalmar-se *para* a palavra. Encontrar o terreno do quieto para recebê-la, (...) Burlar, de certa forma, o *‘falamos continuamente’*. (BARBOZA, 2009, p. 62)

Como, nos primeiros estágios da pesquisa, a tentativa de ‘aproveitar o silêncio’ estava ligada a uma prática inicial da **Rotina de Trabalho**, mais vinculada ao aquecimento, existem, em meus relatos, muitas menções ao custo de silenciar o corpo em busca dessa escuta, e uma dificuldade de encontrar esse estado descrito na citação acima. Repito que foi no reencontro com os relatos de 2013 que reconheci a potência dessa prática não só relacionada à abertura do corpo para o encontro com a palavra, mas também como geradora de imagens para o conto.

As experimentações desse ouvir como motivador da criação de imagens se deram basicamente de duas formas: uma relacionada a esse estado de quietude, difícil de encontrar; e outra que parte de uma escuta menos passiva e mais criativa. É um limite delicado e tênue esse de diferenciar qualidades de escutas em um trabalho prático e também nos relatos, mas é ainda mais árduo nomear essas diferenças neste momento de análise. Assim explícito meu receio de cometer equívocos nessa nomeação prematura, ao mesmo tempo que transcrevo alguns relatos que possam exemplificar o que estou querendo dizer.

Nesse primeiro momento de 2013, no registro referente a escuta do espaço escrevi: *ouvir o espaço. Ouvir para mim parecia algo do corpo. Como se fosse necessário um movimento de resposta ao som. Como se estivesse dançando o som de fora. Minha cabeça questiona: não estarei falando ao invés de escutar? Mas me parece tão bom...Tento então diminuir os movimentos do corpo. Minha escuta parece fechar. Respiro para abrir novamente o canal... Dali a pouco, estou novamente me movimentando. Mas não parece um movimento de fala do corpo e sim um movimento “onda” do som. Como se o corpo tivesse a necessidade de reverberar o que escutava.*

Ouç o som em onda dos carros ônibus aviões

Ouç o som brilhante dos passarinhos

(quero ouvir com a mão)

(me sinto um cão levantando as orelhas mãos em direção ao som)

o movimento ONDA vai a favor ou contra o som

parece que está no meu plexo unindo peito e barriga. Parte da frente do corpo.

PENSO: Onde está minha parte de trás e de baixo do corpo?

Novamente volto e pareço mudar a qualidade da escuta.

Um avião passa e me achata. Compacta minha coluna, ombros, quadril, pescoço.

Buscando outras qualidades de escuta, viro de costas para a janela. (faço esse movimento algumas vezes mas sempre volto novamente a frente do corpo para o sol que ilumina discretamente o vidro fechado, mas quando consigo virar de costas)

*escuto os movimentos dentro da sala de trabalho: madeira estala
Ouço com o palato e toda essa linha / meridiano
Começo a ver uma escuridão lilás/roxo escuro.
(durante todo o trabalho meus olhos estão fechados)
Entro em um corredor. Olhos de coruja (02 de agosto de 2013).*

Nesse dia, sem parâmetros claros para o que essa escuta me traria experimentei dançar o que ouvia, como descrito acima, meu corpo dançava os sons que escutava. Inclusive, tento localizar corporalmente essa escuta, às vezes nas costas, às vezes no palato, plexo... E, mesmo me questionando sobre a fala do corpo estar talvez se sobrepondo à escuta, isso não impede a continuidade do trabalho e meu corpo se torna permeável para receber a leitura do conto, que se inicia logo depois disso. No relato seguinte, já é possível ver alguma controversa no início dessa prática:

Depois, escutar... Estava difícil escutar com o corpo. Escutava com a cabeça. Ela ecoava os pensamentos, numa necessidade de reforçar o que eu pensava, como se eu estivesse dizendo (em silêncio) depois de pensar. Mudo de posição no espaço. Deito. Ouço mais o som de dentro que o de fora. Parece um som ambiente. Como um zunido de caixa de som. Um som que ecoa (novamente) na região do meu palato/ouvidos.

Onde estão os passarinhos?

Estou em um lugar diferente da sala. Mais escuro. Mais fechado. Hoje ouço mais buzinas. Penso/Penso/ não paro de PENSAR. Meu corpo se fecha mais quando estou deitada. Frio. Tenho pensamentos e imagens de pré-sonho. Mudo de posição. Mudo novamente e ouço os PASSARINHOS! Levanto e ouço mais passarinhos. Aqui em cima parece ter mais ar. Quando encontro mais ar, escuto os passarinhos. Imagino: Meu tio abrindo a janela do seu quarto, aqui em cima, alimentando os passarinhos. Ele adorava aves. (...) ele dava comida para os passarinhos no estacionamento aqui de trás. Bons tempos... Bons? Me emociono... Quase. Lembro-me do abajur tronco do Tio Willian. Lembro-me de uma festa no estacionamento. Queria que acabasse, mas os passarinhos trouxeram imagens e salvaram meus minutos. Com ar (05 de agosto de 2013).

É possível ler como a insistência me leva ao estado de criação, como meu corpo aos poucos vai se tornando permeável através dessa escuta, que não é a mesma do encontro anterior. Vê-se ainda como aos poucos começa a existir um vocabulário de imagens, de sons, que se tornam referências para essa prática.

Respiro sentada, tenho vontade de escrever o que ouço. Respiro. Escuto coisas diferentes: muitas vozes. Cães grandes. Menos carros. Carros. Passarinhos... enfim chegaram antes dessa vez. São outros. Outro pio. (16 de agosto de 2013)

Ao ler esse relato do quarto encontro, percebo que as referências voltam. “Os passarinhos chegaram antes dessa vez” significa, talvez, que apesar da dificuldade, consegui me conectar mais facilmente com o entorno naquele dia. Verifico que mesmo com a dificuldade de conexão o fato de eu estar “repetindo” um percurso me lembra que “já foi possível”, “ontem fizemos isso e foi ótimo, difícil no começo, mas rolou depois”. Vale ressaltar que apesar de usar a palavra “repetindo”, entende-se que não é nunca uma repetição, pois não é igual o caminhar ainda que seja mesmo o caminho. Nota-se ainda que não neguei as especificidades do presente: “hoje preciso de uma cadeira”.

Dando sequência aos relatos, identifico que no quinto encontro eu e Sandra admitimos essa escuta como uma escuta ativa: *Dessa vez, Sandra propõe uma escuta já movimentando o corpo. Chamaremos escuta ativa. Para que depois possamos mais facilmente “dançar o conto”. Escutar o conto com o corpo. Primeiro dançar o silêncio, ou os barulhos da cidade. Para esse começo, sinto necessidade de “falar” (com o corpo). Mexo e remexo fazendo barulho, como que para despertar e gastar vocabulário.*

Começo, então, hoje, a escuta a partir desse movimento que eu estou chamando de fala do corpo. Assim respondo corporalmente aos sons que ouço, como respondendo às batidas de uma música. Ouço logo os passarinhos e lembro dos ouvidos mãos de cão.

Ouço também barulhos de cozinha, pratos, talheres, as vezes bandejas. Com o tempo, meu corpo começa a responder a cada um desses sons com uma parte diferente. Como se os carros me mexessem na região do tronco/peito/pescoço. Os passarinhos nas mãos/dedos. Os pratos e colherinhas nos cotovelos ombros pescoço Uma moto incessante e chata na parte de trás do pescoço e trapézio.

Aos poucos passo a pensar nos sons como uma música. Não preciso responder o tempo todo a todos. Posso escolher. Passo a buscar determinado som: Surge a figura do som das colherinhas de café e pratos (o mesmo do conto do encontro anterior?). Uma moça sentada em um café, ano de 1900.

Tento ouvir os barulhos de dentro do corpo. Relembrando uma prática que fizemos com a Débora semana passada. Surge uma outra figura, também mulher. 1900. Está a frente da primeira. Tem um leque nas mãos. Ela tem outro tempo espaço. Surge da escuta do ar entre os músculos do braço (19 de agosto de 2013).

Em junho de 2014, quando eu começo os experimentos direcionadas para esse artigo eu esperava encontrar no trabalho com a escuta essa mesma intensidade. Porém, conforme já descrito, em quase nenhum desses encontros eu consegui de fato criar imagens, ou tornar meu corpo permeável a partir dessa prática. Na maior parte dos relatos, falo sobre não ter sucesso. Apenas no quinto encontro a descrição aparece de forma exitosa, e ela aconteceu quase sem querer. E dessa vez, ainda que acidentalmente - ou talvez apenas por isso – a experiência foi mais contemplativa.

(dia de Iemanjá) A RE – VOLTA

Começo (depois de preparar um exercício para a aula da Juliana Jardim, no qual eu deveria buscar a minha graça. Nessa preparação eu danço, me concentro. Crio)

Deito no chão para me alongar. Percebo (não percebo, mas meu corpo se aquieta). Eu usava música para preparar esse exercício, e em determinado momento, a música parou e eu experimentei dançar sem música. Achei incompleto, difícil. Em um segundo momento, a música para e eu começo a criar com o silêncio. (...)

Depois, deito. Ouço meu corpo. Não percebo pois estou, talvez pela primeira vez em tempos, vazia. Ou melhor, com espaço para escutar. Quando me dou conta estou ouvindo.

Ver da dei ra men te .

Os passarinhos.

Porém, me dar conta significa já me afastar da experiência (como ser o pássaro que bica e o que olha?). Dificuldade de auto condução.

Porém dessa vez tenho calma. Vou e volto na escuta. Persistência. Experiência.

Passarinhos... quantos... mais do que os carros... voltaram. Rápidos. Constantes. Mãos ouvidos voltam. Danç(ouç)o. Sei que falo ao dançar, mas é meu jeito de ouvir, é o que me conecta. Percebo que o barulho constante dos carros motos aviões fazem um mar um fundo sobre o qual os passarinhos dançam – viro as costas para esse mar (02 de fevereiro de 2015).

Considero interessante o fato de utilizar referências do trabalho de 2013 quase um ano e meio depois. Vejo que existem práticas que não dependem de força, mas de espaço. Essa é uma delas. E é por isso que, entre suas tentativas frustradas e seus êxitos relativos, eu a escolho como uma das principais motivadoras do trabalho. Sua desafiante potência me traz reflexões valiosas e sua exposição neste artigo reforça a premissa de priorizar os aprendizados do percurso, mais do que os resultados conquistados.

b.4.3 Dançar com os mortos: Na já citada lógica de retomar Tadashi Endo em uma tradução livre, permeada por memórias pessoais e modificada pelo tempo: “nós

dançamos com mortos, eles nos sustentam e nos movem, é nas costas de nossos antepassados que andamos, eles nos suportam, eles nos dançam.”

Vivenciei, ao longo desses anos, algumas dinâmicas conduzidas por Endo relacionadas a essa dança que olha também para o que morre. Em algumas delas você renasce do chão e caminha como se esses mortos te sustentassem, te apoiassem, você é uma continuidade deles, os reverencia. Em outras, você é dançado, como se seu corpo fosse movido pela vontade desses que te antecederam. Ou ainda, existe aquelas em que você os sustenta em suas costas.

Dançar com os mortos, longe de ser uma experimentação espiritual ou mística, é entendido aqui como um estímulo de criação. Uma lógica de respeito que considera a coexistência da vida e da morte, não só no mundo, mas dentro de um mesmo ser – em busca de uma intensidade solicitada por uma arte criada no pós segunda guerra, pós bomba de Hiroshima.

Nos encontros para a desenvolver a narrativa *O Xeique e a Gazela*, esse estímulo disparador aparece algumas vezes subliminarmente, como no relato do primeiro encontro: *Ritual de cura do quarto: entre o brincar, imaginar, limpar, curar, conversar com os mortos e com os deuses.*

Minhas próprias histórias.

Surge uma velha... pouca tensão. Mãos que acariciam. Cabeça tombada... pouco tônus. Velha que cuida no momento em que tocava a música “eu não moro mais aqui, nem aqui quero morar...”. Saio do sol, à sombra do quarto, rodo, volto caminhando para trás. Isso me traz... uma cama. Lençóis brancos. Homem de chapéu. Enforcamento. Doença. Invento: acho, que alguém quer voltar para o Líbano. Ao sol. Limpo o quarto com anil e converso com minha bisavó olhando o buraco da fechadura para a varanda. Depois, escuto a parede que me diz que devo muito respeito a essa história, que eu devo parar de julgar. Ouvir escutar (27 de junho de 2014).

Embora essa prática nem tenha sido tão explorada por mim na presente ocasião, a elegi entre as três aqui descritas, também para exemplificar dinâmicas que tocam lugares mais sublimes e profundos, e que já em sua gênese propõe experiências mais fundantes do ser humano. Junto a ela, eu colocaria outras conhecidas por mim nas oficinas de Tadashi como o ‘Caminhar do Fantasma’, no qual em uma caminhada de um canto a outro da sala, utilizando uma matriz corporal pré-determinada, passamos pelos momentos mais importantes de nossa vida desde o nascimento; ou ‘Sua própria flor’, na qual, depois de uma caminhada semelhante

à anterior, nós criamos a nossa própria flor e a entregamos simbolicamente a alguém ou algo. Dinâmicas que propõe, na dança, uma relação com sua própria história e memória.

b. 5. Ensaio da performance narrativa e a inclusão dessas imagens

Depois de aquecida, com algumas das imagens que surgiram no ensaio do dia, ou nos anteriores, parto para a montagem da performance narrativa. Nos relatos, é possível enxergar que não existe um modelo, uma norma, para utilização das imagens que se criaram nos laboratórios para compor um repertório de ações para a história. As figuras emergidas podem ser usadas na criação de algum gesto, personagem, música, como ocorre no exemplo transcrito acima (no item **Luz e Sombra**) no qual explicito de onde vieram as figuras da Gazela e da menina feiticeira do conto *O Xeiqe e a Gazela*. Depois de identificar essas figuras na experimentação prática eu *Decidi voltar ao texto. Li anotando frases fortes, principalmente dos encontros vaca-xeiqe-bezerro-gazela e tentei já montar o começo da história.*

Sherazade aparece sentada. Xeiqe aparece como narrador. Alguns comentários surgiram na necessidade de Isis de comentar (casamento com duas esposas, sacrifício...) e explicar. Depois de incluir as figuras na história, as senti enfraquecidas em relação ao que eram quando surgiram na dança/ Porém, ainda assim, achei rica a imagem.

Narrar como o xeiqe, em primeira pessoa. Eu gostei, mas será bom? (01 de julho de 2014).

Este relato explicita um procedimento de estudo pouco comentado aqui, mas muito utilizado por mim, de escrever e desenhar momentos e frases específicas que se precisa lembrar ou fortalecer sobre a história. Além disso, é possível ver a tentativa de encaixar no universo do conto as imagens criadas durante o laboratório. Em certas situações, existe dúvida se as figuras reveladas são pertinentes à fábula, como descrito no quinto encontro:

Um móvel é arrastado. Como um golpe que fecha o espaço entre minhas costelas e meu quadril do lado direito. Surge uma figura. Um velho sábio. Tirésias. Mão direita à frente. Mão esquerda atrás. O pássaro que olha quer entender onde encaixar essa figura. O que bica quer brincar com ela, experimento abrir os olhos. Eles não veem, mesmo abertos. Essa figura serve para a história do XEIQUE? Seria o Xeiqe? Quem seria? Continuo por um tempo e depois com pequenas mexidas na coluna/ impregnada de outro ritmo surge um moleque adolescente. Quando desenho sua figura ela tem uma coluna e braços diferentes do usual, porém (quando eu a assumo como forma), quando eu a nomeio 'adolescente' aparece uma boca clichê que eu sempre uso (02 de fevereiro de 2015).

A partir dessa leitura, repara-se que a lógica de causa e consequência não é precisa na criação. Realizar esses laboratórios não garante que eu conceba imagens, que elas sejam imediatamente incorporadas ao conto, e que a narrativa será melhor se assim for. Não existe garantia.

É possível ainda que essas paisagens geradas sejam utilizadas apenas como suporte da palavra dita. Assim, ao estruturar a performance, eu posso considerar que não é interessante personificar a bruxa gazela, que não é pertinente que ela seja representada fisicamente (ou é adequado em certas situações e outras não), nesse caso, a figura será utilizada sustentando a minha palavra, detalhando alguma descrição, transformando o ritmo da fala, dando corpo sutil ao narrador e vida à narração.

Dada minha origem no teatro, é meu costume organizar e eleger como cada elemento será utilizado na cena, identificando e testando como é melhor que cada parte da performance seja composta, através de ensaios. Essas decisões são feitas, também, de acordo com a necessidade que se mostra, assim, se existe uma apresentação marcada, algumas decisões são feitas, mesmo que arbitrária e apressadamente. O encontro dessa ‘cena’ com o público a transforma e a contamina, então volto à sala de ensaio e apuro o que é necessário. Diferentes perfis de público pedem diferentes escolhas. De modo que quando o narrador está preenchido do universo do conto através dessas imagens pessoais é mais fácil transitar e adequar as opções às necessidades .

b. 6. Registro

No dia 08 de agosto de 2013 escrevo no caderno: *Lembro do Risquem necessidade de riscar a palavra. Quero riscar o movimento da alma.*

Os registros desse processo foram feitos em papel, com canetas coloridas, misturando palavras e desenhos. A mudança de cores e a escolha de padrões gráficos no encadeamento das frases muitas vezes eram conscientes e ofereciam outros níveis de elaboração do conteúdo retratado. Embora tenha havido, da minha parte, preocupação em manter essas especificidades, esse aspecto acabou sendo desprezado nesse artigo.

Anotar vem se tornando na minha prática de atriz e narradora um importante recurso de reflexão. Fica claro que sua releitura foi essencial na concepção desses procedimentos, assim como o encontro com os apontamentos de 2013 que -apesar de não terem sido feitos com esse intuito - permitiram que esse estudo partisse de um lugar que já existia. Pois, o próprio movimento do registro já nos move a organizar, não cartesianamente, o (necessariamente) caótico estado de criação. Eleger o que escrever, o que desenhar, de qual

forma, nos traz presente ‘o pássaro que observou’ o ensaio, e ele, criativamente, revela, dá a sua forma, para o que foi observado. Jamais conseguirei comunicar ao outro a experiência conforme ela foi vivida, o discurso a limita. Porém esse limite é também o que dá forma, o que possibilita ver, compreender, o tão subjetivo imaginário. Passei a entender esse movimento como parte da criação, e percebo, hoje, que o registro dá materialidade para o que eu chamei de ‘movimento da alma’. Mais que isso, ele é o chão que me permitem construir uma base para elaborar meu conhecimento.

No desenvolvimento desse estudo, quando o momento da sala de ensaio passou a ser concomitante ao das inscrições deste artigo, os registros foram se tornando a própria pesquisa. Eles passaram a trazer para as experimentações referências e complexidades da elaboração teórica. Essas duas instâncias se misturaram tanto que, em certo momento, eu penso que a conclusão desse trabalho é a própria transcrição dos últimos relatos de ensaio.

Se ampliarmos a metáfora da busca pelo equilíbrio entre o ‘pássaro que observa e o que debica’ para o universo deste estudo - que se propõe a falar sobre uma prática criativa - podemos (?) fazer uma brincadeira formal e tornar a escrita do presente texto parte da experimentação prática que ela reflete; E, dessa forma, sala de ensaio, pesquisa e registro se misturam e um passa a compor o outro.

3 – CONCLUSÃO – Registros de uma reflexão conclusiva

Perco (?) muito tempo a buscar sentido para esse escrever, derivando, não com pouca angústia e irritação, para perguntas sobre a tentativa de traduzir (impossibilidade originária), em palavra escrita, algumas práticas e experiências vividas. (BARBOZA, 2009, p. 14).

Assim, arrisco:

Onze de Março de 2015, venho para o trabalho pensando (laboratório da chegada) em como estruturar essa conclusão. Lendo meus últimos relatos, percebo que eles são muito mais extensos que os primeiros, existem neles tantas questões que só me parece genuíno concluir esse estudo contando, como no fluxo de meus relatos, minhas antigas certezas ao lado de minhas novas inquietações.

Não existem conclusões definitivas, existe duração e percurso. E dúvidas, muitas dúvidas que se abrem.

Abrem-se campos para pesquisas futuras - como, por exemplo, me deparei muitas vezes nessa trajetória com as dificuldades da prática individual em comparação com minha experiência no Teatro de Senhoritas sempre em dupla ou trio. Mesmo que nas duas situações

o trabalho seja de auto-condução, sem um olho externo que propõe, coordena, corrige, o desenvolvimento das propostas em sala de ensaio é muito distinto quando se está sozinho. Mais diferentes ainda são as práticas coletivas com uma condução externa, com grupos heterogêneos ou não. Explorar as especificidades desses diversos tipos de encontro e os desdobramentos de um confronto entre essas situações me instigou por vezes a ampliar o foco da pesquisa. Detive-me ao que era o eixo do momento.

Durante toda esta análise, o enfoque foi o pensamento sobre minha própria prática na construção de imagens. Falar de um percurso pessoal gerou uma série de inseguranças sobre a utilidade dessa forma de criação, de modo que eu chego ao final (?) sem saber se a elaboração de imagens através desse tipo de sonho/ dança realmente 'agrega valor' ao trabalho - e valor aqui não se refere ao financeiro, mas o que seria resumido em uma chula, mas verdadeira, pergunta: com esse procedimento, a história fica melhor? Sei que essa prática é fundante para mim, extremamente prazerosa e constituinte, porém o que ela oferece para outros?

*O desejo de saber como meus pares olham para isso foi uma das razões que me levou à estruturação da **Rotina de Trabalho**, para assim, organizar as reflexões e possibilitar a compreensão por parte do leitor de como esses procedimentos poderiam ser experimentados por outrem. Acredito que esse é também um apontamento para uma nova especulação. Seu aprofundamento futuro e possível exploração em forma de oficina para um grupo de contadores pode colaborar para ampliar o alcance dessa pesquisa.*

De volta ao foco, mesmo com as inseguranças relativas à relevância da comunicação dessa prática, bem como sua "eficiência", identifico que, além do prazer que ela me gera como artista, as imagens emergidas me parecem realmente potentes. Não somente aquelas que eu crio direcionadas para o universo do conto trabalhado, como também outras, que se encaixam em outras histórias. Tal afirmação, ao fim, me gera duas dúvidas centrais dessa conclusão:

O direcionamento do laboratório voltado para o universo de uma história específica limita ou direciona a criação das imagens, na medida em que direcionar pode significar a sobreposição da vontade (lembrando o que Hindenoch nos aponta sobre o adormecimento da vontade para possibilitar o sonho)? Em contrapartida, seria possível desenvolver uma prática diária para a criação dessas imagens?

Sobre a primeira, se torna necessário retomar as ponderações sobre a vontade. Em muitos momentos me deparei com o vazio, com o clichê, com o não conseguir apagar a vontade, o que me fez pensar que o espaço necessário para sonhar a história é bem

semelhante ao espaço necessário para escutar. Ele é delicado. Não se abre a força. É sutil. As vezes é necessário distrair-se. Como Michel fala: “é necessário adormecer a vontade”. TRANQUILIDADE/ ESPAÇO/ TEMPO/ DISTRAÇÃO abrem caminho para o sonho. A leitura dos relatos mostra que para abrir esse caminho foi necessário, começar falando, dançando, aquecendo, dizendo, deixando o corpo dizer, para a partir disso possibilitar o espaço da escuta. ‘Não começar começando.’ Dar-me tempo. Parece óbvio, mas não funciona sempre.

É preciso dar tempo ao corpo.

Apagar a vontade, ou melhor adormecê-la, é algo que precisa de tempo. É um presente se entregar à deriva da imaginação e do corpo. Mas é também uma prática que exige “treino”, talvez constância e paciência.

É possível concluir a partir dos diversos relatos apresentados, que a constância colabora com a distensão do tempo e conseqüentemente com o adormecimento da vontade, além da construção de um vocabulário comum e imersão no universo do conto. O trabalho contínuo também diminui a consequência do “engano”, existem momentos em que a dificuldade se sobrepõe ao desenvolvimento do ensaio e isso ganha um tamanho enorme quando cada ensaio é uma ‘raridade’, ‘um momento difícil que só voltará a acontecer dali a muito tempo’. A pressão que se cria no ‘hoje tem que acontecer algo!’ dificulta essa abertura de espaço acima descrita, e coloca sobre a desconcentração o peso do fracasso.

Criei hoje na linha tênue de estar no meu corpo concentrada e estar quase desistindo. Estar sozinha me tenta a quase desistir. Meu corpo dolorido também colaborava com isso. Pois ir a fundo no imóvel, ir a fundo na repetição, me machucava e entre dançar poupando o corpo eu perdia a possibilidade de ultrapassar a superfície da piscina criativa. Como se eu alçasse voo em um viveiro, ou com uma corrente no pé. Tentei deixar que isso não me roubasse o ensaio, continuei e algumas imagens se criaram.

Uma outra questão menos abordada aqui que se liga às vantagens da constância, se refere ao corpo criativo “em forma”, ou seja, que se concentra com mais facilidade, sua disponibilidade física, e a destreza para adormecer a vontade e despertar a imaginação.

O trabalho de hoje não foi por si só ruim, mas me lembrou que não sou uma máquina de criar. Embora em momentos de muita prática nesse trabalho corpo criativo me parecesse rápido, quase automático, despertar esse estado de imaginação fértil. Com o corpo “em forma”, entrar na sala de ensaio para esse trabalho era simples, rápido, como se eu ligasse e desligasse uma chave.

Porém, ainda que com o corpo em forma, em um trabalho constante, seguindo o planejamento, em um dia bom, corre-se o risco do desapontamento, de tudo não seguir como se espera.

Precia que hoje tudo correria bem. Muitas imagens se criariam em meu corpo. Pelo plano, depois do silêncio, eu abriria espaço para ser dançada pelos mortos (exercício do Tadashi). E assim foi. Mas não foi... dancei... mas criei poucas imagens.

Acolher as frustrações, não valorizá-las, colabora com a continuidade do percurso e permite novas descobertas. Não julgar acertos e fracassos é um dos grandes desafios do 'pássaro que observa'.

Meu "pássaro que olha" estava comentado tudo. Mas também me deu boas dicas como: "dilata o corpo". "Pausa o tempo". E, nesses momentos, surgiram coisas. Brinquei com os cabelos da Rapunzel, mas me censurei, pois ela era igual à da Disney. Precisava me censurar? Essa imagem tola em mim já não será outra? Eu sentia que não levava pra frente o que surgia. Como se eu já quisesse dar uma função para aquela imagem. Como se ela precisasse ser útil. Mas não é possível que se crie com esse olhar prático de querer encaixar imagem em algo.

E voltamos à questão supra colocada, elaborada agora de outra forma: ter uma história e mergulhar nela e dançá-la em busca de suas 'paisagens escondidas'⁸ colabora para encontrar as paisagens 'certas'?

A dança com os oitos me propõe uma qualidade feminina, mais dançante e simpática. Tento direcionar para a criação do conto: Brinco com essa movimentação para encontrar a menina e então conduzo a busca na direção do que quero encontrar.

Encontro a menina entre a surpresa de improvisação dançada e meus clichês. Mas algo nessa menina, energia conhecida, criada com as mãos de oito me traz a seguinte imagem: "essas mãos fazem carinho no bezerro. A menina percebe quem o bezerro é no momento em que o acaricia"

Nesse momento, o direcionamento na medida certa transforma uma figura que surge em outro contexto em uma imagem para o conto. Por outro lado, a condução da busca na direção de onde se quer chegar não seria uma forma de vontade acordada?

Tentei forçar que as imagens se ligassem a história do XEIQUE.

Forçar = VONTADE.(?)

⁸ termo inspirado por Regina Machado (MACHADO, 2004)

Nesse sentido, percebi muito a necessidade de adormecer a vontade. É algo mais que a dança que me adormece a vontade. Dançar me adormece a vontade, mas não sempre, é algum estado específico criado nessa dança que me adormece a vontade.

Por fim, isso me levou à segunda questão que apontei acima: será que dançar deveria ser uma prática diária a fim de criar um banco de imagens? Banco de imagens? Será isso possível, me pergunto, um lugar imóvel onde se acumulam paisagens? As figuras que se criam são extremamente voláteis, de modo que por vezes, mesmo lendo meus registros que as descrevem eu não me lembro delas.

Ainda, a ideia de que esse seja um trabalho diário me permitiria criar outras e novas imagens para fábulas que eu já conto. Como por exemplo aconteceu naquele ensaio em que eu estava em busca do universo d'o Xequie e a Gazela, e acabei 'encontrando' o velho da história Orgulina, que eu conto ha muitos anos.

Como guardar as imagens? Elas devem ser guardadas em algum lugar do corpo, buscando ferramentas de reprodução, para que o corpo precisamente se lembre disso? Pesquisar como o LUME⁹ faz isso? Fazer um banco de gestos, como Denise Stoklos¹⁰ aponta? Anotar em um diário, em um catálogo, filmar? Porém, para além da busca por meios de tornar essas imagens retomáveis, me pergunto se tem sentido essa visão tão pragmática quando falamos de um processo tão subjetivo movido sobretudo por presença, atualização. Retomar formas físicas não necessariamente significa retomar o motor de criação que as tornou interessantes e vivas no momento inicial em que surgiram. Não será esse o principal objetivo se o que se procura é dar vida, potência, ao conto?

*Essa enxurrada de reflexões pensamentos digressões esse desejo de novas pesquisas apenas foi possível na imersão. A continuidade do estudo e a proximidade dos encontros permitiu que se criasse uma **Rotina de Trabalho**, e com isso possibilitou que o corpo criasse e (re) conhecesse caminhos. Termino, salientando que ilumino os meandros de uma prática na tentativa de desmistificar a criação como algo apenas espontâneo, lógico, reto ou provindo de dom. Estar em sala de ensaio, frente a uma audiência, em uma sala de aula ou pesquisando, atividades que faço com profunda entrega, dependem de árduos mergulhos e iluminados voos. É nesse jogo entre o que faço e o que penso, na busca pelo que*

⁹ grupo de teatro de Campinas, fundado em 1985 por Luis Otávio Burnier, o LUME Teatro tem diversas publicações sobre o trabalho físico do ator. Tenho grande proximidade com o trabalho da companhia participando de oficinas, assistindo aos espetáculos e lendo suas publicações.

¹⁰ Denise Stoklos, atriz, o foco de seu trabalho é o gesto. Como normalmente trabalha sozinha, declarou que costuma organizar os gestos que descobre em uma espécie de banco de gestos. Acompanho seu trabalho somente como espectadora e vi essa informação em uma entrevista dada para o programa Roda Viva da Tv Cultura, transcrita em http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/129/entrevistados/denise_stoklos_2001.htm .

me é constituinte - velho, conhecido, matéria de vida, memória - e o que me renova - o que leio, o que vejo, o que escuto, o que admiro – que me construo pessoa profissional. Ofereço esses procedimentos escritos em seus percalços e loros para encorajar o leitor a trilhar seu caminho, ao mesmo tempo que me armo para minhas próximas incursões.

Referências

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa*. 2ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 3 ed. São Paulo: editor WMF Martins Fontes, 2009.

BARBOZA, Juliana Jardim. *Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)*. Tese de doutorado, CAC- ECA, USP, São Paulo, 2009.

BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp. 20-28. ISSN 1413-2478. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. <último acesso em 25 de julho de 2013 às 14: 16 minutos).

GROTOWSKI, Jerzy. *Performer*. In: WorkcenterofJerzyGrotowski. (1987, 1990). <http://textoavoltadaperformance.blogspot.com.br/2010/01/performer.html>. <último acesso em 16 de março de 2015 às 10:07 minutos)

GROTOWSKI, J.; POLASTRELLI, C.; FLASZEN, L.. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. *Livro das Mil e Uma Noites- volume 1 – ramo sírio*. 1 ed. São Paulo: Globo, 2005.

MACHADO, Regina. *Acordais - Fundamentos Teórico-Poéticos da Arte de Contar Histórias*. São Paulo: DCL, 2004.

MATOS, G.A.; SORSY, I. *O ofício do contador de histórias*. 3 ed. São Paulo: editor WMF Martins Fontes, 2009.

MATOS, Gislaíne Avelar. *A palavra do contador de histórias*. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

PATRINI, Maria de Lourdes. *A Renovação do Conto: emergência de uma prática oral*. São Paulo: Cortez, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ⁱ **Isis Madi Rezende** – Atriz, graduada pela Unicamp em 2003, é educadora e contadora de histórias, além de integrante e fundadora do Teatro de Senhoritas. Realizou a curadoria da programação de narração de histórias do XI Festival - Festival Internacional de Teatro de Campinas, 2015; Foi coordenadora pedagógica do FTB - Festival do Teatro Brasileiro, Cena Paranaense, etapa São Paulo, 2013. Trabalhou com formação de oficinairos e professores em projetos de Educação Integral pelo CENPEC, São Paulo. Em 2006, começa a contar histórias, atuando em escolas públicas através de parceria com a Associação Crescer Sempre, além de SESCs, SESI e livrarias. isis.madi@yahoo.com.br