



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

POLLYANNA DE SÁ MONTEIRO

**A METODOLOGIA DIG DE IMPROVISACÃO EM “BERCEUSE” DE SAMUEL
BECKETT: CARTAS DE DANÇA E AMOR**

Salvador

2024

POLLYANNA DE SÁ MONTEIRO

**A METODOLOGIA DIG DE IMPROVISACÃO EM “BERCEUSE” DE SAMUEL
BECKETT: CARTAS DE DANÇA E AMOR.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, da Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Dança.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Daniela Bemfica
Guimarães

Salvador

2024

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Monteiro, Pollyanna de Sá.

A metodologia DIG de improvisação em “Berceuse” de Samuel Beckett: cartas de dança e amor / Pollyanna de Sá Monteiro. - 2024. 310 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Bemfica Guimarães.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2024.

1. Dança. 2. Dança moderna. 3. Criação (Literária, artística etc.). 4. Improvisação na dança.
5. Beckett, Samuel, 1906-1989 - Crítica e interpretação. 6. Cia. de Teatro


TERMO DE APROVAÇÃO
POLLYANA DE SÁ MONTEIRO

“A METODOLOGIA DIG DE IMPROVISAÇÃO EM “BERCEUSE” DESAMUEL BECKETT: CARTAS DE DANÇA E AMOR”


Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Dança, pelo Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 10 de julho de 2024.


Banca Examinadora

Documento assinado digitalmente
 DANIELA BEMFICA GUIMARAES
Data: 10/07/2024 16:23:25-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Daniela Bemfica Guimarães
(PPG Dança/UFBA) – Orientadora

Documento assinado digitalmente
 GILSAMARA MOURA
Data: 11/07/2024 08:04:31-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Gilsamara Moura
(PPGDança/UFBA)

Documento assinado digitalmente
 ELTON BRUNO SOARES DE SIQUEIRA
Data: 10/07/2024 16:38:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Elton Bruno Soares de Siqueira
(Universidade Federal de Pernambuco/UFPE)

À Cia. d'Improvizzo Gang, por ser lugar de encontro, criação, alegria, liberdade e afeto.

Paulo, por ser meu mestre, meu companheiro de trabalho, meu amigo e meu amor.

Hércules, Hermione, Iaiá e Oberon, por me mostrarem o essencial.

Vovó Lia, por ter me ensinado sabedoria de chão e de mesa.

Tia Vildete, por me apresentar a Dança com gentileza.

Camila, por me ensinar que no amor não existe fim.

AGRADECIMENTOS

Aos meus ancestrais, aqui representados por bisa Josefa, biso Joaquim, vovó Lia e vovô Luiz, por minha existência.

À minha mãe, Ilza, e ao meu pai, Carlos Adauto, por tanto amor, por tanto cuidado e por sempre terem priorizado a minha educação e a dos meus irmãos.

A Paulo, por ser essa pessoa incrível, de tamanha sabedoria e generosidade, que potencializa a mulher que sou. Por me amar e cuidar de mim todos os dias. Por me incentivar a fazer o mestrado e me ajudar, de todas as maneiras, a terminá-lo. Por todas as conversas, pela parceria nas madrugadas, pela entrevista concedida, pela edição de vídeos, pela ajuda com os *QR Codes* e pelo material compartilhado para esta pesquisa.

À Aurora Jamelo, Bob Silveira, Catarina Almanova, Cayo César, Cleison Ramos, Diogo Lins, Edcarlos Rodrigues, Estephano Luna, Gardênia Coletto, Jonas Araújo, Lili Guedes, Lílian Queiroz, Natália Bordalo, Paco Vasconcelos, Paulo Michelotto, Pietra Tenório, Sophia Andrade e Tiê Pazos, pelo amor, amizade, criação, troca e vida, dentro do DIG.

A todos com quem improvisei no DIG, ao longo desses anos, por fazerem parte de quem eu sou.

Às minhas mestras e aos meus mestres, pela generosidade, sabedoria, atenção e por me encorajarem a ter orgulho de mim.

À minha orientadora, Daniela Guimarães, pela confiança, ensinamentos, ajuda e amor.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Dança, pela gentileza, compartilhamento, atenção e generosidade, durante as aulas.

A Thiago Assis e Lucas Valentim, por mostrarem um rio, que me atravessou, e por me ajudarem a navegá-lo.

À Gilsamara Moura, Elton Bruno e Daniela Guimarães, por voarem comigo, me encorajando e me ajudando no desenvolvimento desta pesquisa, com generosidade, gentileza e sabedoria.

Às pessoas de turma, pela amizade, pelas preciosas sugestões e trocas, durante as aulas.

Às pessoas discentes do componente Estudos do Corpo II, pela troca, entrega e por tudo o que me ensinaram dentro do tirocínio. Levo, cada uma delas, em meu coração.

À CAPES, pelos nove meses de financiamento desta pesquisa.

Aos artistas de improvisação em dança, por compartilharem suas pesquisas comigo.

A Makarios Maia, pelo amor, amizade, generosidade, ajuda na elaboração do pré-projeto e compartilhamento de materiais para a pesquisa.

À Jessica Rodrigues, Vivian Cunha, Kall Andrade, Julio Françaço, Gardênia Coletto, Marcela Aragão, Liana Gesteira, Conrado Falbo, Kiran Gorki, Yann Beauvais, Edson Barrus Atikum e Tatiana Pedrosa, pela amizade, amor, generosidade, apoio e ajuda no compartilhamento de informações e textos.

À Vivian Suarez, minha eterna ori, pela amizade, amor, cuidado, orientações, generosidade, encorajamento e criação do lindo design gráfico dos slides da qualificação e defesa.

À Lua e Felipe, pelas sugestões, paciência, generosidade e ajuda com questões muito difíceis de computador.

À Edilene Gomes, pela doçura e generosidade ao traduzir e interpretar o texto *Berceuse* para libras.

Ao meu irmão, Leo, por seu amor, incentivo e ajuda nas traduções para o inglês.

À Rhowena, pela amizade, amor, generosidade, conversas, risadas, acupunturas, comidinhas gostosas, chocolates e por cuidar tão bem de nós, enquanto estivemos em Salvador.

À Kátia Borges, pela amizade, generosidade e por nos dar seu tempo, mesmo após um dia exaustivo de trabalho.

À Ana Lacombe, pela amizade, parceria no tirocínio, por todas as vezes que me deixou em casa após as aulas e por preparar sua casa para nos receber com tanto amor.

A Kall, pela conversa regada a dança e vinho.

À Helena Noberto, pela amizade, por me apresentar sua vizinha e pela manhã na praia.

À Vivian Cunha, Natália Dornelles e Ana Gori, pela amizade e por me receberem em sua casa com tanta gentileza.

A Julio Françaço, pelo convite para dançar numa de suas maravilhosas lives/oficinas de improvisação, por todas as outras danças, trocas e vinhos.

Ao querido João Paulo Lima, pela amizade, trocas no tirocínio e por compartilhar informações importantes sobre a bolsa.

À Gardênia, por me mandar mensagens cantadas, todos os dias, para saber como estava e para me oferecer ajuda.

A Flávio Medeiros, pela amizade, amor, parceria e incentivo para que eu terminasse.

A Vitória Gomes, pela amizade, amor e por sempre estar ao meu lado.

Aos amigos e familiares, por todo amor e cuidado, através de mensagens, ligações e visitas, me encorajando a seguir em frente, em meio à dor da perda.

À Camila, por ser minha irmã, por ter ficado feliz quando me qualifiquei e por ter me acompanhado, em cada palavra, até o fim deste texto.

“PRAGENTESEJUNTAR”
(Lema do DIG)

MONTEIRO, Pollyanna de Sá. **A Metodologia DIG de Improvisação em “Berceuse” de Samuel Beckett**: cartas de dança e amor. Orientadora: Daniela Bemfica Guimarães. 2024. 310 f., il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

RESUMO

A Cia. de Teatro e Dança Pós-Contemporânea d’Improvizzo Gang (DIG), em 2003, realizou o espetáculo de dança-teatro *Berceuse*, baseado no texto homônimo de Samuel Beckett, utilizando sua metodologia própria de trabalho: a Metodologia DIG de Improvisação. A pesquisa levanta a hipótese de que é possível mostrar o processo do espetáculo estruturado por meio desta metodologia e pela composição de um mapa de afetos e desejos de sua coreógrafa e *performer*. Apresentar a metodologia do DIG e fazer a análise crítica do processo criativo do espetáculo são os objetivos principais desta pesquisa. Ela vai colaborar com a produção de material que reflete sobre a relação entre improvisação, dança-teatro e a obra de Samuel Beckett, compartilhando possíveis caminhos de criação em dança e teatro. A pesquisa se apoia enquanto metodologia na cartografia sugerida por Deleuze (1995) e Guattari (1995). Para tanto, serão utilizados os arquivos de criação e documentos sobre o DIG e o espetáculo *Berceuse*, bem como a entrevista com Paulo Michelotto, o fundador da Cia. e co-autor do espetáculo. Os principais referenciais teóricos são: Barthes (1992), Beckett (1991), Fernandes (2000), Guimarães (2012), Genetti (2015), Laban (1978), Lehmann (2007) e Salles (2016, 2011, 2010). Como resultado, espera-se a composição de um mapa, no qual detalhes da vida da autora tecem uma rede de afetos e desejos, que levará ao processo de criação de *Berceuse*, para que possa servir de inspiração para outros artistas da área de Dança, Dança-teatro, Teatro e Improvisação.

Palavras-chave: Berceuse, dança-teatro, DIG, improvisação, processo de criação, Samuel Beckett.

MONTEIRO, Pollyanna de Sá. **The DIG Improvisation Methodology in Samuel Beckett's "Berceuse"**: dance and love letters. Thesis advisor: Daniela Bemfica Guimarães. 2024. 311 f., il. Dissertation (Master in Dance) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

ABSTRACT

The Post-Contemporary Theater and Dance Company d'Improvizzo Gang (DIG), in 2003, performed the dance-theater show *Berceuse*, based on the homonymous text by Samuel Beckett, using its own working methodology: the DIG Improvisation Methodology. The research presents the hypothesis that it is possible to show the process of the structured show through this methodology and by composing a map of the choreographer and performer's affections and desires. Presenting the company's methodology and critically analyzing the show's creative process are the main objectives of this research. It will collaborate with the production of material that reflects on the relationship between improvisation, dance-theater and the work of Samuel Beckett, sharing possible paths of creation in dance and theater. The research is based as a methodology on the cartography suggested by Deleuze (1995) and Guattari (1995) and, to this end, the creation files and documents about DIG and the *Berceuse* show will be used, as well as an interview with Paulo Michelotto, the company's founder and co-author of the show. The main theoretical references are: Barthes (1992), Beckett (1991), Fernandes (2000), Guimarães (2012), Genetti (2015), Laban (1978), Lehmann (2007) e Salles (2016, 2011, 2010). As a result, we expect the composition of a map, in which details of the author's life weave a network of affections and desires, which will lead to the process of creating *Berceuse*, so that it can serve as inspiration for other artists in the area of Dance, Dance-theatre, Theater and Improvisation.

Keywords: Berceuse, creation process, dance theater, DIG, improvisation, Samuel Beckett.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** – Pollyanna Monteiro, Neto Portela, Marcelo Oliveira, Jana Figarella, Giordano Castro, Lucas Torres. *DIG Parkour* no metrô/Recife- PE
- Figura 2** – Pollyanna Monteiro em *A Dança do Outro*/Metz-França
- Figura 3** – Lili Guedes, Bob Silveira, Lilian Queiroz, Jonas Araújo, Pollyanna Monteiro, Paco Andrade, Aurora Jamelo, Catarina Almanova, Paulo Michelotto, Natália Bordalo, Gardênia Coletto, Cleison Ramos, Cayo César, Marconi Bispo e Alírio Assunção. *Lua* na praia de Boa Viagem/Recife-PE
- Figura 4** – Pollyanna Monteiro, Paulo Michelotto e o público em *Roda de improvisação*/Quito-Ecuador
- Figura 5** – Saulo Mesquita, Pollyanna Monteiro, Onézia, Marília Souto, Clébia Sousa, André Marinho, Adriana Monteiro, Thiago Tavares, Dayanne Barros, Rodrigo Silva, Milena Leite e Evandro Mesquita. *Roda de improvisação/Projeto de extensão/CAC-UFPE/Recife-PE*
- Figura 6** – *Barba Azul*/Wuppertal Tanztheater
- Figura 7** – May B/Maguy Marin
- Figura 8** – *Pedaços de Rosa*/Cia. Ormeo
- Figura 9** – Pollyanna Monteiro em *Taliban*/Un Été Brésilien/Metz-França
- Figura 10** – Pollyanna Monteiro e Thaís Bicalho em *Os Sete Selos*/Sesc Piedade/Jaboatão dos Guararapes-PE
- Figura 11** – Pollyanna Monteiro e o público em *Cidadela*/FEIM/Maracay-Venezuela
- Figura 12** – Pollyanna Monteiro e público em *Coriolano*/Un Été Brésilien/Metz-França
- Figura 13** – Pollyanna Monteiro em *Ragnarok*/D.D.Dança/Recife-PE
- Figura 14** – Pollyanna Monteiro em *Aleteia*/Semana de Cênicas/Recife-PE
- Figura 15** – Bob Silveira, Diogo Lins, Edcarlos Rodrigues, Gabi Beltrão, Gardênia Coletto, Gervásio Braz e Paulo Michelotto em *Café*/Semana de Cênicas/CAC-UFPE
- Figura 16** – Aurora Jamelo, Bob Silveira, Catarina Almanova, Diogo Lins, Edcarlos Rodrigues, Gardênia Coletto, Jonas Araújo, Lili Guedes, Paulo Michelotto, Pollyanna Monteiro e Sophia William em *Café*/Mostra Outubro ou Nada/Recife-PE
- Figura 17** – Revue D’Esthétique
- Figura 18** – Teatro Experimental Universitário/LAC-UFPB/João Pessoa-PB
- Figura 19** – Design de cenário, figurino e movimentação de *Berceuse*/LAC-UFPB/João Pessoa-PB

Figura 20 – Fábio Campos e Makarios Maia em ensaio da segunda montagem de *Ato Sem Palavras I*/LAC-UFPB

Figura 21 – Makarios Maia, Paulo Michelotto e Edson França/LAC-UFPB

Figura 22 – Bob Silveira, Sophia Andrade, Lili Guedes, Pollyanna Monteiro, Paulo Michelotto, Jonas Araújo, Gardênia Coletto, Sophia Andrade e Estephano Luna/*Katastrophè*/ Mostra Dança de Algibeira/Recife-PE

Figura 23 – Pollyanna Monteiro em *Souffle/Un Été Brésilien*/Metz-França

Figura 24 – Pollyanna Monteiro e Hércules Antônio em ensaio de *Berceuse*/Jaboatão dos Guararapes-PE

Figura 25 – Shimenawa do DIG

Figura 26 – Cordas com arames

Figura 27 – Caixa mágica

Figura 28 – Caixinha com temas

Figura 29 – Preparação corporal/Sistema Laban/Bartenieff/Hall do CAC/Recife-PE

Figura 30 – Bob Silveira, Jonas Araújo, Estephano Luna e Lili Guedes/Preparação corporal/Aula de mat pilates/Recife-PE

Figura 31 – Ao redor da shimenawa em oficina de Improvisação do DIG para professores de arte, no II Encuentro Internacional de Arte y Educación, em Bogotá-Colômbia

Figura 32 – Aurora Jamelo, Bob Silveira, Catarina Almanova, Sophia Andrade, Jonas Araújo/Cordas criando espaços para trabalhar qualidade de movimento no momento Expressividade/Sede do DIG em Jaboaatão dos Guararapes-PE

Figura 33 – Paulo Michelotto dentro da shimenawa no momento processo de criação, utilizando caixinha mágica e corda como bengala/Oficina de Improvisação do DIG para professores da rede pública/Icapuí-CE

Figura 34 – Natália Bordalo escrevendo tema para Roda de improvisação/Sede do DIG/Jaboatão dos Guararapes-PE

Figura 35 – Sophia Andrade, Bob Silveira, Paulo Michelotto, Diogo Lins, Lili Guedes, Lílian Queiroz, Paco Vasconcelos, Jonas Araújo e Cayo César tirando temas para fazer Roda de improvisação/Sede do DIG/Jaboatão dos Guararapes-PE

Figura 36 – Momento em que os grupos se separam e conversam um pouco sobre o que irão fazer na Roda de improvisação. Oficina de Improvisação do DIG para artistas e estudantes de teatro, no FEIM Venezuela 2014/II Festival de Mimo y Teatro Gestual. Maracay-Venezuela

Figura 37 – Paco Vasconcelos, Jonas Araújo, Lílian Queiroz, Cayo César e Lili Guedes/Cordas sendo usadas como adereço e OC em Roda de improvisação/Sede do DIG/Jaboatão dos Guararapes-PE

Figura 38 – Pedro Rodriguez. Improvisação com shimenawa em formato diferente do circular/Hall do CAC; Recife/PE

Figura 39 – Natalia Portillo improvisando com objeto de cena feito pelo público/Roda de improvisação/Bogotá-Colômbia

Figura 40 – Eurick Dimitri, Evandro Mesquita, Pollyanna Monteiro e o público/Roda de improvisação/Praça da Várzea/Recife-PE

Figura 41 – Público, Soraya Nejaim e Ailton Brito em aquecimento corporal, antes da Roda de improvisação/Praça da Várzea/Recife-PE

Figura 42 – Roda de improvisação/Pracinha de Boa Viagem/Recife-PE

Figura 43 – Paulo Michelotto, Gardênia Coletto e Natália Bordalo no momento-avaliação/Sede do DIG/Jaboatão dos Guararapes-PE

Figura 44 – Pollyanna Monteiro em *Ophélia* transforma corda com arame em pássaro. Teatro Hermilo Borba Filho/Recife-PE

Figura 45 – Rafael Barreiros, Neto Portela e Paulo Michelotto fazendo música em *Berceuse*/Auditório Jorge Lobo/Recife-PE

Figura 46 – Pollyanna Monteiro em *Cidadela* coberta por alguém do público/Praça de Metz-França

Figura 47 – Pollyanna Monteiro, Paulo Michelotto e alunos do CAC em *Surf Seco*/Hall do CAC-UFPE/Recife-PE

Figura 48 – Pollyanna Monteiro em *Souffle*/Rua de Metz-França

Figura 49 – Pollyanna Monteiro e Paulo Michelotto/*Dia do Nada/O Beijo*, manta-obra de Milena Leite/Área externa do CAC/UFPE-PE

Figura 50 – Paulo Michelotto, Bob Silveira, Gardênia Coletto e Pollyanna Monteiro em DIG Parkour. Oficina Francisco Brennand/Recife-PE

Figura 51 – Pollyanna Monteiro/DIG *Parkour*/O lago dos Cisnes/Rua alagada de Candeias/Jaboatão dos Guararapes-PE

Figura 52 – Gardênia Coletto, Cleison Ramos, Natália Bordalo, Vinícius de Farias, Paulo Michelotto, Felipe Schuler, Lílian Queiroz, Bob Silveira, Pollyanna Monteiro, Lili Guedes, Paco Vasconcelos e Diogo Lins nas filmagens de *Café - O filme*

Figura 53 – Paulo Michelotto, Lili Guedes, Pietra Tenório, Bob Silveira, Sophia Andrade, Edcarlos Rodrigues e Pollyanna Monteiro na caminhada em direção ao público, em *Katastrophè*. Teatro Milton Baccarelli/Recife-PE

Figura 54 – Aurora Jamelo, Catarina Almanova, Paulo Michelotto, Sophia Andrade, Jonas Araújo, Cayo César, Lili Guedes, Bob Silveira, Diogo Lins, Gardênia Coletto e Pollyanna Monteiro na cozinha/Sede do DIG/Jaboatão dos Guararapes-PE

Figura 55 – The Birds Book

Figura 56 – Hermione Letícia

Figura 57 – Hércules Antônio

Figura 58 – Oberon José

Figura 59 – Vovó Lia

Figura 60 – Camila Monteiro, Vildete Cezar e Pollyanna Monteiro, no Festival EBVC/Cine-teatro Petrolina

Figura 61 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*

Figura 62 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*

Figura 63 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*

Figura 64 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*

Figura 65 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*

Figura 66 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*

Figura 67 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*

Figura 68 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*

Figura 69 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*

Figura 70 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*

Figura 71 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*

Figura 72 – Paulo Michelotto com o público

Figura 73 – Pollyanna Monteiro/Caminhada em *Berceuse*

Figura 74 – Pollyanna Monteiro/Máscara em *Berceuse*

Figura 75 – Pollyanna Monteiro fazendo quadrados em *Berceuse*

Figura 76 – Pollyanna Monteiro fazendo caixinha mágica invisível em *Berceuse*

Figura 77 – Pollyanna Monteiro/Manipulação em *Berceuse*

Figura 78 – Pollyanna Monteiro fazendo primeira manipulação em *Berceuse*

Figura 79 – Pollyanna Monteiro fazendo segunda manipulação em *Berceuse*

Figura 80 – Pollyanna Monteiro fazendo terceira manipulação em *Berceuse*

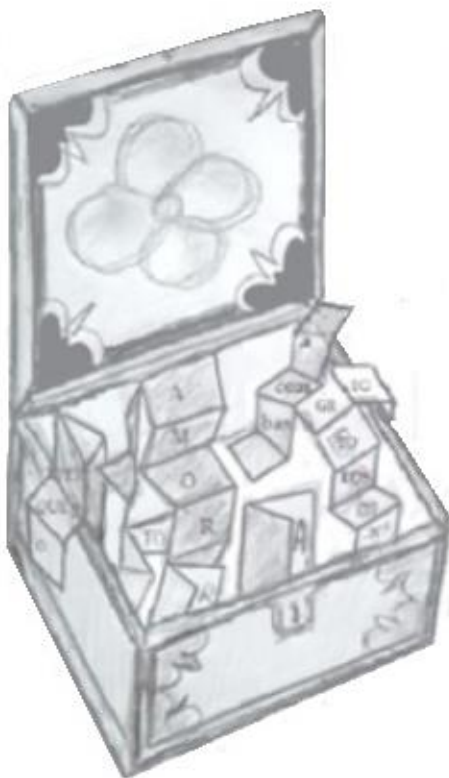
Figura 81 – Pollyanna Monteiro no quadrado grande em *Berceuse*

- Figura 82** – Pollyanna Monteiro no quadrado médio em *Berceuse*
- Figura 83** – Pollyanna Monteiro no quadrado pequeno em *Berceuse*
- Figura 84** – Pollyanna Monteiro, o grito em *Berceuse*
- Figura 85** – Pollyanna Monteiro na cadeira de balanço em *Berceuse*
- Figura 86** – Novo caderno de desenhos e anotações
- Figura 87** – 7ª Mostra Capiba/Teatro Capiba/Sesc Casa Amarela/Recife-PE
- Figura 88** – 7º Encuentro Nacional de Teatro de Sogamoso/Sogamoso-Colômbia
- Figura 89** – 3º Encuentro Internacional de Mimo y Pantomima/Quito-Ecuador
- Figura 90** – 3º Encuentro Internacional de Mimo y Pantomima/Quito-Ecuador
- Figura 91** – 3º Encuentro Internacional de Mimo y Pantomima/Quito-Ecuador
- Figura 92** – Festival Breves Cenas de Teatro/Teatro Amazonas/Manaus-AM
- Figura 93** – Festival Breves Cenas de Teatro/Teatro Amazonas/Manaus-AM
- Figura 94** – II Semana de Cênicas/Teatro Milton Baccarelli/CAC-UFPE/Recife-PE
- Figura 95** – Diário de Pernambuco/Recife-PE
- Figura 96** – FEIM/Teatro Ateneo/Maracay-Venezuela
- Figura 97** – Un Été Brésilien/Malandra-GENS/Metz-França

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

DIG	Cia. de Teatro e Dança Pós-Contemporânea d’Improvizzo Gang
EBVC	Escola de Ballet Valdete Cezar
UEPB	Universidade Estadual da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
RPG	Reeducação Postural Global
AVC	Acidente Vascular Cerebral
CAC	Centro de Artes e Comunicação
FEC	Fundamentos da Expressão e Comunicação
USP	Universidade de São Paulo
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFMS	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
FIDR	Festival Internacional de Dança do Recife
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
LAC	Laboratório de Artes Cênicas
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFPA	Universidade Federal do Pará
FTS	Folkwang Tanzstudio
PUC-Rio	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
UEL	Universidade Estadual de Londrina
TEU	Teatro Experimental Universitário
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
LNI	Ligue Nationale d’Improvisation
OC	Objetos de Cena

SUMÁRIO



Bolo com goiabada e café	⇒	INTRODUÇÃO p. 16
Meus gregos favoritos	⇒	CAPÍTULO I p. 33
Amor	⇒	CAPÍTULO II p. 83
Sazinha na paraisa	⇒	CAPÍTULO III p. 155
O que vem depois do Infinito?	⇒	CONSIDERAÇÕES FINAIS p. 230
Todos os nomes	⇒	REFERÊNCIAS p. 236
Sabremesa	⇒	ANEXOS p. 243

Tema tirado da caixinha:
BOLO COM GOIABADA E CAFÉ

Modalidade: **INTRODUÇÃO**

Tempo: 16 páginas

Número de jogadores: 2

Chão geladinho, 10 de novembro de 2022.

Bença, vó!

Como está a veinha dos olhinhos mais lindos dessa vida? Vó, adivinha de onde estou escrevendo?

De Salvador!

Vim fazer mestrado aqui. O que é mestrado? É assim: o mestrado vem depois da graduação. Aí, a gente passa mais dois anos estudando e aprendendo a falar muito profundamente sobre uma coisa que é importante para gente, mas que também é importante para outras pessoas.

O mestrado parece com aquele bolo gostoso da sua casa, que tinha um jeito todo especial de ser feito.

Primeiro, o açúcar, as gemas e a manteiga. Depois, a farinha – “aos pouquinhos” –, o leite, as claras batidas e, por último, o fermento. “Cuidado para não mexer com força o fermento”, a senhora dizia. Aquele bolo era importante para a senhora. Aí, quando ficava pronto, tinha que deixar esfriar porque “bolo quente dá dor de barriga”, também dizia. E essa espera parecia infinita, mas a gente esperava. A senhora fazia um cafezinho para tomar em xícara grande e arrumava a mesa, para todo mundo comer junto o bolo com goiabada e café.

Aquele bolo era importante para nós também.

A senhora se lembra que faço parte de uma companhia de teatro e dança, desde os anos 2000, né? A Cia. de Teatro e Dança Pós-Contemporânea d’Improvizzo Gang (DIG). Foi fundada por Paulo Michelotto, em 1985. Sim, o nosso Paulo. É porque, na academia, usamos o nome completo da pessoa, para ficar mais pomposo. Não, vó, não é como aquela academia de musculação da esquina da sua casa. É outro tipo de academia. Não, vó, também não é aquela do carnaval que tem os Acadêmicos do Salgueiro. É uma Academia de Ciências. Mas, se pensarmos bem, ela tem um pouco das outras duas, pois o conhecimento também é um exercício e precisa ser divertido.

No DIG, trabalhamos como se estivéssemos fazendo um bolo, também. Primeiro, a gente faz exercícios para o corpo. Depois, a gente faz um monte de exercícios de expressividade. *Expressividade* é tirar lá de dentro da gente uma coisa importante para mostrar. É o que está fermentando dentro da gente, vó. Aí, seguimos fazendo muitas e muitas criações das mais variadas formas. Em seguida, fazemos uma *roda de improvisação*. Depois, vou te explicar bem direitinho como é, mas já posso ir dizendo que usamos temas, caixinhas mágicas, cordas e outras coisas. Quando a roda termina, sentamos e fazemos uma avaliação positiva das

improvisações, pois, na nossa roda, não existe erro. No fim de tudo, a gente vai para cozinha e come, e conversa, e ri. Parece a sua mesa com bolo, goiabada e café, vó. É gostoso que só! Chega vicia. Se deixar, a gente não quer parar. Mas, como alguns moram longe e voltam de ônibus para casa, precisamos ter hora para terminar. Então, fizemos um trato: todo mundo avisar quando chegar em casa, para que, assim, a gente durma tranquilo. A vida lá fora, às vezes, não é fácil, vó.

Nas *rodas de improvisação*, escrevemos temas em pequenos pedacinhos de papel, que são enrolados bem pequenininhos e colocados numa caixinha de temas. Sorteamos esses papeis e fazemos pequenas cenas com eles. Quando vamos para rua, quem escreve esses temas é o público. Tô falando sério! A gente improvisa, na hora, uma cena, que pode ser dançada, interpretada, cantada, tocada ou tudo isso junto. Como são essas cenas? Fecha aí o olho e pensa numa história que a senhora gosta de ver na sua televisão. Sei que é chegada numa novelinha. Pronto! A gente fala, do nosso jeito, de amor, de solidão, de poder, de vida e de morte também. Eu acho que a senhora iria gostar, nem que fosse para ficar dizendo para todo mundo: aquela ali é minha neta!

Tem uma dessas histórias, que a gente conta, que é de uma mulher que vive sozinha. Ela procura, de todo jeito, ver alguém ou ser vista por alguém, mas não consegue. Então, cansada disso tudo, ela veste seu mais belo vestido, à noite, coloca suas joias, seu batom, seu perfume, desce as escadarias, chega ao porão, senta-se em sua cadeira de balanço e se balança até a morte chegar. Eu sei, vó, é triste. Ninguém deveria ser esquecido assim.

Mas, deixa eu contar uma coisa: a pessoa que escreveu esse texto tinha o olho parecido com o daquele teu gatinho, o Fofo. Ele se chamava Samuel Beckett (1906-1989). Pensando bem, Beckett daria um bom nome para um gato. Nós, do DIG, pegamos o texto desse senhor de olho azul de gatinho e o transformamos num tema, igual aquele enroladinho no papel. Aí, a gente ficou improvisando bem muito e fizemos um espetáculo de dança-teatro, a partir disso, que se chama *Berceuse*. Esse é um nome francês e tem dois significados: cadeira de balanço e canção de ninar. Agora, vou falar uma coisa para senhora ficar muito orgulhosa e contar para todo mundo no grupo da família: a coreografia, direção e atuação dessa dança são minhas e de Paulo.

E como danado é esse improviso? Vó, cada improviso é diferente do outro, porque as pessoas são diferentes e querem falar sobre coisas diferentes. Quer improvisar comigo? Vamos imaginar que o tema do nosso papelzinho é *amor*. Esse tema sai muito, não sei se é porque as pessoas amam muito ou querem ser amadas ou, simplesmente, tem curiosidade de saber o que é o amor. Voltemos ao tema. Poderíamos fazer muitas coisas, mas vamos precisar escolher,

juntas, apenas uma. Improvisar é fazer escolhas, vó. Mas, precisamos ser livres para poder tomar escolhas, não é mesmo? Agora, sim, a cena. Entramos num círculo, formado por uma corda, de mãos dadas. Numa dança parecendo voo, paramos quando encontramos uma pequena caixinha no chão. Abro e tiro um espelho imaginário de dentro dela. Coloco-o em suas mãos para que veja o quanto é linda. Então, começo a cantar *Assum Preto*, de Luiz Gonzaga – a música preferida de vovô –, dançando com meus dedos dentro dos seus cabelos branquinhos e pouquinhos, enquanto a senhora fecha os seus olhinhos verdes e abre um sorriso que sempre foi difícil de tirar da sua boca. Terminamos cantando, junto com o público, o restinho de *Assum Preto*, ainda em dança de voo. É preciso saber começar e recomeçar, vó. É preciso, também, ter meio. Às vezes, o princípio, o meio e o recomeço são sempre a mesma coisa. Mas, também são sempre outra coisa. Igual ao seu olhar de mulher calada que é sempre igual e sempre diferente. É isso o que fazemos, há anos, no DIG.

Aí, vó, no mestrado, eu vou escrever sobre como desenvolvemos, pedacinho por pedacinho, a dança dessa mulher solitária, a partir do trabalho que fazemos no DIG, para que outras pessoas o conheçam e possam experimentá-lo, caso achem necessário, em seus grupos de teatro, de dança ou de alunos, porque também serve para escola, vó. Meu problema é: como demonstrar esse processo? Mas, aqui, um problema é coisa boa, não se preocupe. Eu vou ter ajuda das minhas vivências, textos, diários, entrevista, fotos, notícias, materiais de divulgação, crítica, vídeos e desenhos para tentar responder a esta pergunta. Vou mapear. Sim, mapear. Igual quando a gente viaja e vai traçando um caminho por onde passou, quem conheceu, o que fez e como isso tudo mexeu com a gente. Chamamos isto de *cartografia*. “A cartografia é um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Gattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção” (Passos, Kastrup, Escóssia, 2020, p.32). Vó, este mapa não é fixo e, as coisas que o formam, têm a mesma importância. Nele tudo se conecta e cria raiz, vó. Parece a gente. Eu e você. A senhora em Petrolina e eu em Salvador, conversando por esse mapa, chamado carta com assunto de estudo, para justificar o amor. Se quiser, posso ler para a senhora este meu texto do mestrado, quando ficar pronto, pois sei que sabe ler bem pouquinho. Vou ler todo dia um pedacinho e, assim, ficaremos juntinhas, por quase um ano. Pois é, o danado do texto é grande e se chama *dissertação*. O título é assim: *A Metodologia DIG de Improvisação em “Berceuse” de Samuel Beckett: cartas de dança e amor*.

Metodologia é o caminho escolhido pelo pesquisador, mas batizado com um nome complicado. *DIG* a senhora já conhece. *Improvisação* é um jeito de criar enquanto se vive e de viver enquanto se cria. “*Berceuse*” é aquela peça que lhe falei. *Samuel Beckett* já virou um

conhecido seu. Sabia que ele nasceu num lugar muito longe daqui, chamado Irlanda, vó? *Cartas de dança e amor* significam isso que estou fazendo agora para a senhora. O título, vó, parece um pouco com aqueles “ditados de cu” que a senhora tanto gosta de falar, como, por exemplo: “quem muito se abaixa o cu aparece”, “mente que o cu não sente”. O meu preferido é: “não tem no cu o que o periquito roa na hora de meio-dia”. Aí, a senhora iria escrever um longo texto explicando bem o porquê de ter gente que se acha muita coisa sendo muito pouco. As *palavras-chave* do seu texto seriam: cu, periquito, roer e meio-dia. A palavra-chave é importante porque informa sobre o assunto que vai ser falado no texto. Se a senhora pensar em *chave*, vai lembrar que ela abre. Essa palavra faz isso: ela abre para outros caminhos. As *palavras-chave* do meu texto são: Berceuse, dança-teatro, DIG, improvisação, processo de criação, Samuel Beckett.

Estou aqui pensando quais seriam as nossas palavras-chave. Só as nossas, vó. Acho que seriam: bolo com goiabada e café, deitar-se no chão friozinho depois do almoço, cafuné, olhinhos mais lindos dessa vida, pentear cabelos branquinhos e amor.

Aqui, em Salvador, a senhora já é famosa porque meu e-mail é o seu nome: liacota@gmail.com. Todos os colegas, professores e coordenação do mestrado precisam colocar seu nome para enviar uma mensagem para mim. É como essa carta, só que a gente não escreve no papel. Cada dia se escreve menos no papel, vó! Escreve no computador ou no celular, e a pessoa recebe lá no computador ou celular dela, na mesma hora, vó! Não é incrível? Parece magia, mas é só um negócio chamado *internet*, que desacostuma a gente de escrever em papel. Vai ver que, ao longo do texto, vão aparecer umas palavras sublinhadas em azul e uns quadradinhos pequenos, eles têm um nome em inglês: *QR Codes* e *hiperlinks*, vó. O *QR Code* – se pronuncia *querricôdi* – é um quadradinho cheio de caminhos por dentro. Se aproximar a câmera do celular, pode aparecer uma voz ou um vídeo. Juro! Você e tanta gente vão poder ouvir minha voz e a de Paulo. Já o *hiperlink*, também é outra mágica. Se colocar o *mouse* em cima da palavra, a senhora vai parar num outro lugar cheio de informações. Uma palavrinha dessa daí, hoje, corresponde a milhares de caminhos. É como um mapa. Agora, adivinha o que é *mouse*? Rato! Hahahaha. É, vó. Mas, não é o bichinho, é só um aparelhinho para ajudar a escrever e a trabalhar no computador. Para falar a verdade, fazia muito tempo que eu não escrevia uma carta, dona Liacota. Estou aqui escrevendo, sentada no chão friozinho, depois do almoço e, de tanta saudade da senhora, sinto até seu cafuné na minha cabeça e o cheirinho do seu bolo com goiabada e café pela casa.

Outra avó famosa por aqui é a dona Maria Domingas de Jesus, a vizinha de Helena, minha amiga do mestrado. O título da pesquisa dela é *Corre Gira: na minha saia tem samba, quebraças e quebrantos da reza*. Ela vai falar de coisas que aprendeu com a avó dela. Lindo,

né? Sabia que, mesmo você estando aí, de longe, para onde eu vou, carrego um pouquinho de você comigo, assim como Helena carrega um pouquinho de dona Maria Domingas? Conhecimento também se passa de mãe para filha, de vó para neta, de bisavó para bisneta e assim por diante. Já sabedoria, essa se passa por conselho no canto do ouvido, por dedo no cabelo fazendo cafuné, por mão dada quando se cai, por abraço festejando uma escolha, por preparar um bolo para outra pessoa, por uma dança de comemoração e por uma olhada de amor.

Eu gosto de falar de amor, vó, porque tudo o que me trouxe até esse momento presente foi o amor. Todas as palavras, olhares, gestos de incentivo e cuidado me ajudaram a seguir em frente. Tive muitos professores que fizeram isso comigo. Os que carrego comigo sempre me encorajaram a fazer o meu caminho e do meu jeitinho. Isso é precioso demais, vó. O aprendizado tem muito de gentileza, generosidade, liberdade e amor. Mas, o contrário também acontece, vó. Às vezes, encontramos pessoas que fazem a gente parar de brilhar por um tempo. Isso deixa o caminho mais difícil, longo e penoso. As coisas não precisam ser assim. Não precisam.

Minha primeira aula de dança na vida foi aos quatro anos de idade, em Petrolina, com a bailarina e professora de *ballet* Vildete Cezar, minha querida tia Vildete, na Escola de Ballet Valdete Cezar (EBVC), que leva o nome da sua irmã e fundadora da escola. O *ballet* pode ter vários caminhos, o que estudei nesta escola se chama *Método Vaganova*. É um nome russo e de uma mulher, vó. Não é uma danada?

Gosto dos nomes e do que os seus sons produzem. Olha eu aqui, com mais de quarenta anos, me enchendo de carinho ao falar o nome de Tia Vildete, a qual, por sua vez, me chamava de *Pôllyanna*, pois era gaúcha. Aquele *Pôllyanna* tinha um som de alegria para mim.

Fiz minha formação em *ballet* clássico na EBVC, onde fiquei até meus dezessete anos, quando parei por causa do vestibular. Eu queria fazer Dança em Salvador. Mas, minha mãe, a sua filha, que, mesmo tendo feito todo o esforço possível para pagar minhas aulas de *ballet* e piano e mesmo tendo ido me prestigiar, com os olhinhos brilhando de orgulho de mim, nos desfiles de moda, nas apresentações do coro da escola, nas apresentações de dança da escola, nas apresentações de peças da escola, nas apresentações dos festivais do *ballet* e nos recitais de piano, não conseguiu aceitar, naquele tempo, que eu fizesse um curso de arte na graduação. Eu a entendo. Juro que a entendo, vó. Ser mãe deve ser muito difícil mesmo. Mas, gostaria que tivesse dado esse conselho a ela: “deixa a menina fazer o que ela quer”. Mas também a entendo. Ser mãe deve ser muito difícil mesmo.

Morei em Campina Grande, por dois anos, fazendo faculdade de Fisioterapia na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Lá, com o orçamento apertado, não pude me

matricular regularmente numa escola de dança. Então, chegava nas escolas e pedia para fazer aula e, surpreendentemente, todas as pessoas a quem pedi, deixaram. Até no Teatro Severino Cabral consegui fazer aulas. Sou muito grata à generosidade dessas pessoas.

Depois de dois anos, precisei me mudar para Recife. Então, tive que fazer um novo vestibular, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em Fisioterapia. Desde que parei minhas aulas de *ballet* na EBVC, decidi que, se eu quisesse ser bailarina mesmo, eu precisava fazer aulas todos os dias. Foi um acordo comigo mesmo, vó. Desde então, esse acordo se mantém de pé. Sou cabeça dura igual à senhora.

Em Recife, aconteceu uma coisa incrível, vó: conheci umas danças diferentes, que eram feitas sem sapatilhas. Vó, preciso confessar uma coisa: eu amei esse negócio de dançar sentindo no pé o friozinho do chão. Foi um caminho sem volta.

Comecei com as aulas de dança moderna, nos métodos Jose Limón e Lester Horton, em festivais de dança de Recife e por outros materiais de estudo.

Depois, tive aulas de dança contemporânea com alguns professores, dentre os quais Airton Tenório, Maria Alice Poppe e Dudude Herrmann. Airton me ensinou, além de tudo, que uma aula pode ser trocada “na hora”, dependendo de como o grupo está naquele dia. Vê-lo dançar era realmente uma coisa linda. Alice é um amor de pessoa e é bonito vê-la se referindo à sua antiga professora, Angel Vianna. Depois de Dudude, larguei os espelhos da sala de dança, sinto melhor meu corpo atravessando o ar, e, a todo tempo, lembro que nossas ações reverberam no universo.

Resolvi também fazer capoeira para experimentar outros tipos de movimentos. Mas, ao chegar lá, fui arrebatada. Era tudo maior do que movimento. Era vida. Era fé. Era amizade. Era sabedoria. Era diversão. Assim, o contramestre e músico Sérgio Xocolate me iniciou nesse mundo da capoeira, com muita sabedoria e gentileza. A senhora vai ficar doidinha quando vir uma roda de maculelê, vó. É linda demais!

Fiz aulas de dança contato-improvisação com a alemã Beth, que eram marcadas por suas massagens, pontos de contato e metáforas das imagens criadas; com Hugo Leonardo, através da sua pesquisa com fâscias e possibilidades de narrativas diversas na criação; e com Daniela Guimarães, através da sua pesquisa sobre a conexão entre nossas estruturas internas e externas em relação com o ambiente, a procura de caminhos poéticos de escrita. Esses professores me ensinaram a entender melhor meu corpo e a criar junto com o outro. A senhora iria gostar deles, vó.

Aprendi movimento e contato autêntico com Soraya Jorge e Guto Macedo. Soraya dizia que dançarino também precisa falar. Assim, com meus amigos de curso, testemunhamos muitos mundos. A gente precisa falar viu, vó?

Fiz aulas de *clown* com Paul Vauchon, palhaço do *Cirque du Soleil*, um senhorzinho que exalava bondade e que me ensinou que o melhor jeito de começar uma aula é cantando. Também fui aluna do palhaço André Casaca, que começava suas aulas com exercícios de *Pina Baush* e, depois, com jogos de palhaço que sempre me faziam chorar. Às vezes, colocar nosso *eu* para fora é doloroso, vó. Também tive aulas com o palhaço Ésio Magalhães e sempre lembro da sua gentileza e do seu cuidado, ao falar sobre o que fizemos nos exercícios de improvisação e de máscaras, aos moldes de Jacques Lecoq. Olha outro nome de gente de fora, vó. Bufão, fiz com Luciana Viacava. Sim, vó, você ouviu certo. Mas, não é o que está pensando. Está morrendo de rir, né? *Bufão* é um tipo diferente de palhaço, vó. Luciana despertou a bufona que havia em mim. Sou bufona, vó. Com Mario Escobar, experimentei improvisação unida à palhaçaria. Sua neta é uma palhaça. Sabia que meu nome de palhaça é Liacota? Sim, em sua homenagem.

Fiz aulas de dança-teatro, utilizando o Sistema Laban/Bartenieff, com Ciane Fernandes. Um dia, ela me disse, logo depois de um exercício, ao som de Bach, que minha dança era muito bonita. Digo isso, vó, não para falar de mim, mas para falar dela. Da generosidade dela. Aquela frase foi importante para mim.

Tive aulas de interpretação com Moacir Chaves, que, com sua pesquisa em interpretação de textos não-dramáticos, me ajudou a aprender a falar um texto de formas diferentes. Com Naomi Silman, trabalhei a partir do treinamento energético para ir da energia à ação. Além disso, me diverti muitíssimo nas aulas de processos de criação, com Márcia Duarte e Márcia Lusalva.

Tive aulas de teatro-físico com Lina Della Rocca e com Iben Nagel Rasmussen, através dos seus fios dos ventos. Duas mulheres fortes e de ternura grandiosa nos olhares, que me fazem lembrar da senhora.

Com Jean-Jacques Lemêtre, do *Théâtre du Soleil*, tive aulas sobre música e teatro. Com ele, dei ainda mais ênfase a uma pausa. É importante parar, de vez em quando, vó. Para descansar. Para pensar. Para namorar. Para não fazer nada.

Tive a oportunidade de fazer aulas de canto com minha amiga Malú Claudino. Era engraçado, vó, os vizinhos adultos detestavam. Já as crianças, elas gostavam e ficavam me imitando: “o o o o ó...”. Depois, conheci Madalena Bernardes e, com ela, aprendi a trabalhar a voz, junto com o movimento do corpo. Ainda nesse campo, tive a felicidade de ter aulas com

Carlos Simioni sobre voz e ação vocal. Com ele, aprendi que tudo o que temos é nosso e está a serviço da nossa criação. Ainda me emociono e aprendo, quando lembro dos nossos encontros. O aprendizado não termina com o fim das aulas, vó. Tem coisa que a gente só vai entender com o tempo. Também tive aula de técnicas vocais com a maravilhosa Surama Ramos.

Ah, vó, preciso dizer o nome da minha professora de piano, pois o nome das pessoas que caminham conosco precisam ser ditos. Ela se chama Lúcia Costa.

Com Luis Cáceres, tive aulas de mímica e pantomima. Vó, na América Latina, temos grandes artistas dessa área, e tenho certeza de que a senhora ficaria comovida com as histórias que eles criam.

Na improvisação do método de Keith Johnstone, tive aulas com Guilherme Tomé, Daniel Nascimento e Marco Gonçalves. Talvez, a senhora deve conhecê-los da televisão.

Com Yael Karavan, tive minhas primeiras aulas de *Butoh*. Há anos, ela vem ao Brasil para dar seus *workshops*, e, há muito tempo, acompanho o seu trabalho. Com ela, também tive aulas de *performance*, criação de espetáculos e improvisação. Ela parece um pedacinho de campo florido, que a gente fica em paz ao lado, enquanto admira a existência. Yael foi aluna de Kazuo Ohno e Tadashi Endo, entre outros nomes importantes do *Butoh*, mas criou seu próprio modo de vivenciá-lo. Não, vó, *Butoh* não tem nada a ver com *colocô*. *Butoh* é uma dança japonesa. Algumas pessoas até preferem dizer que é um jeito de viver. Uma filosofia de vida.

Também fui aluna de Tadashi Endo, o *sensei*, como gosto de chamá-lo. Com ele, me aprofundi no *Butoh-MA*. Uma coisa que fala sobre preciosidades que estão entre as coisas. Agora, nesse momento, o nosso *MA* é esta carta. Como todo grande professor, Tadashi me ensinou que cada pessoa trilha seu próprio caminho. Quero te contar uma história que ele contou na aula. É sobre uma rã. Imagina a cena, enquanto vou te contando: há um grande lago com águas paradas. Do lado de fora, está uma pequena rã. De repente, a rãzinha pula no lago. Ao se jogar dentro dele, faz a água se mexer, criando aros de ondas. Esse é um *Haikai* de Bashô, vó, que podemos encontrar na *Caqui Revista de Haikai* (Antologia da, 2019). Está se divertindo com os nomes, não é mesmo? *Haikai* é o nome de um tipo de poesia japonesa. Já *Bashô*, é o nome do poeta que escreveu essa poesia, e ele também é japonês. É, vó, o Japão é aquele lugar que fica lá, bem longe. Mas, a arte é passagem de avião, que leva a gente para bem longe também. Estamos conseguindo até ver as águas paradas, não é mesmo? Arte é coisa poderosa, vó. Olha aqui, nós duas conversando, nesse momento, com Bashô e Tadashi, sobre nossa força, diante de algo enorme.

Agora, quero falar sobre Flávio Medeiros, uma pessoa com quem tenho aprendido sobre música, especialmente, sobre canto coral, desde 2010. Comecei no *Coro Universitário da*

UFPE e, agora, estou no *Coro Opus 2*, ambos regidos por ele. Tenho a honra de, além de tê-lo como professor e regente, tê-lo como parceiro no *I Festival Orff Schulwerk*, sob sua coordenação, e como parceiro de criação no *Grupo Txaimus* e no *Coro Contracantos*, como, por exemplo, no espetáculo *Cantos de Trabalho*, no qual ele assinou a direção musical e eu, a direção cênica. Flávio tem me ensinado, além dos conhecimentos em música, que o conhecimento só tem sentido se for compartilhado e que um trabalho se engrandece se feito a muitas mãos. A sua generosidade tem dado oportunidades a muitas pessoas, inclusive a mim, vó.

Dentro da Fisioterapia, aprendi sobre anatomia, fisiologia, cinesiologia, biomecânica, exercícios terapêuticos, massoterapia, entre tantas outras coisas. Foi lá que tive meu primeiro contato com a Reeducação Postural Global (RPG), o Método Feldenkrais, a eutonia e o pilates. A fisioterapia me trouxe a visão da diferença dos corpos, da importância da acessibilidade, da prevenção associada à qualidade de vida e da reabilitação como um lugar de muita força. A fisioterapia mudou meu jeito de ver a vida e a arte, além de oportunidades únicas, como poder ter estado ao seu lado, enquanto a senhora se recuperava daquele fêmur quebrado, em decorrência daquela queda por causa daquele Acidente Vascular Cerebral (AVC). Lembra-se do dia em que lhe disse: “bora se levantar dessa cama hoje?”. A senhora me olhou sem acreditar que conseguiria, mas, sem pensar duas vezes, tentou. Eu nunca vou me esquecer disso. A sua força me comove, vó.

Quando terminei o curso de graduação, em 2001, fiz uma formação em pilates e dou aulas disto até hoje. Depois, fiz especialização em arteterapia, assunto que sempre me interessou e sobre o qual tratei na minha conclusão de curso. A especialização fica entre o curso de graduação e o mestrado, vó. Se a pessoa quiser e puder, ela não para de estudar nunca mais, vó.

Foi ainda dentro da UFPE, no final do curso de Fisioterapia, que fui parar no famoso Centro de Artes e Comunicação (CAC), para fazer algumas disciplinas no curso de *Artes Cênicas*. Hoje, chamado apenas de *Teatro*. Foi lá onde conheci Paulo. Assim, começou minha história com ele e com o DIG. Parece até coisa de novela como tudo aconteceu, vó. Mas, deixe de ser curiosa que só vou contar os detalhes outro dia. Vou adiantar dizendo que eu e ele nos conhecemos numa disciplina chamada *Fundamentos da Expressão e Comunicação* (FEC). A aula dele parece quando penteio teu cabelo, vó: dá vontade de nunca mais parar.

Paulo tinha um projeto de pesquisa e de extensão, o DIG, em que fazia Rodas de Improvisação semanalmente na UFPE. Comecei a fazer parte desses encontros em 2000 e costumo dizer que minha maior formação artística foi dentro do DIG e com Paulo Michelotto. Vó, Paulo trabalha criando condições para que criemos juntos e façamos isso sem duvidar de

nós. Oportunidade e liberdade juntas são revolucionárias, vó. Eu e muitas pessoas tivemos isso, naquele CAC, dentro do DIG. Depois de Paulo, não sei mais viver sem ser livre e sem deixar que os outros sejam livres também. E como são inusitados os caminhos da existência, nos tornamos parceiros de trabalho e de vida. E assim, o DIG virou nosso lar.

Vó, recentemente, resolvi fazer outra graduação e estou no fim do curso de Dança. É, vó, acho que precisaremos fazer um lanche para comemorar esse monte de estudo que a senhora tanto fez questão que a família tivesse, apesar de não ter tido quase algum. E por falar em família, se alguém vier dizer que a arte não dá dinheiro a senhora joga logo na cara da pessoa assim: “olha, ela é atriz, dançarina, performer, palhaça, bufona, improvisadora, preparadora corporal e vocal, coreógrafa, dramaturga, diretora cênica, professora, fisioterapeuta e pes-qui-sa-do-ra” e, aí, fica encarando a pessoa daquele jeito que só a senhora sabe fazer. Aí vó, depois a gente dá uma risadinha só nós duas porque a gente sabe que o importante mesmo é o que está entre nós.

A senhora vai ver que conto coisas da minha vida nesse texto porque foi o jeito que encontrei de me aproximar das pessoas que tiveram experiências parecidas com as minhas e para espalhar amor por ele. Desse jeito estou tentando traçar linhas, desde o começo da minha vida, unindo as pessoas que conheci e que me ajudaram e me ajudam a chegar até aqui. Sim, vó, a gente precisa de muita ajuda. Às vezes, um simples “vai lá e faz” ou “sua dança é muito bonita” ou “cria o seu caminho” ou “você não pode parar de fazer isso” faz toda diferença na vida de alguém. E foi assim que tive a oportunidade de me formar dentro do DIG. E se vou falar do DIG, não posso escrever um texto sem amor.

Não consegui cumprir a promessa de nunca mais ter um bichinho depois que Hércules e Hermione morreram. Pois é, agora temos um gatinho chamado Oberon José. Uma lindeza só. Já vive conosco há cinco anos, mas só ficou meu amigo durante a pandemia porque enfim me via em casa. Vive me chamando para brincar de esconde-esconde, mas o que ele gosta mesmo é de escrever assuntos importantes no computador. Sim, vó, às vezes, é muito bom quebrar as promessas.

A senhora me ensinou que comer junto é amor. Então, resolvi arranjar uma mesa enorme e fazer uma grande festa ao redor dela, para escrever esta dissertação. Tenha certeza de que está sentada aqui, nessa mesa cheia de gente importante para mim e para este trabalho, para ficarmos conversando, rindo e comendo ao mesmo tempo. Chamei o DIG todo e algumas pessoas que a senhora vai conhecer aos pouquinhos. Parece até um almoço daqueles nossos de família, aos domingos. Vó, eles também falam todos ao mesmo tempo e em voz alta. Juro à senhora!

De um lado da mesa, tem os que escrevem sobre improvisação. Esses são bons de boca, vó. Pode servir o que tiver que eles comem. O povo da improvisação não dispensa nada. Come o que tem ali, na hora e no lugar. Os nomes deles são: Daniela Guimarães (2012), Raquel Gouvêa (2012), Marina Elias (2015), Giordani Souza (2017), Zilá Muniz (2014), Paola Rettore (2010), Zélia Monteiro (2019), Mônica Ribeiro (2020), Gabriela Santinho (2013), Bárbara Silva (2022), Letícia Damasceno (2014), Ciane Fernandes (2017, 2002, 2000), Lúria Morais (2017), Melina Scialom Vieira (2017), Alba Vieira (2017), Gilsamara Moura (2019, 2015) e Rubens Rewald (2005).

Do outro lado da mesa, tem os que gostam de misturar a comida, como baião-de-dois, por exemplo. Eles têm uns nomes diferentes e falam de dança-teatro: Ciane Fernandes (2017, 2002, 2000), Maria Albertina Grebler (2010, 2005), Patrice Pavis (1999), Isabella Soares (2017), Paula Varanda (2021), Ana Kiffer (2020) e Adriana Pavlova (2020).

Comendo modernamente estão os que pesquisaram sobre o senhor de olhos de gatinho, Samuel Beckett (1991, 1986), e a relação dele com a dança-teatro: Manoel Farias Jr. (2009), Laura Santos (2009), Elisa Schmidt (2008), Bia Noy (2012), Maria Luiza da Silva (2012), Annita Malufe (2020), Évelyne Clavier (2020), Stefano Genetti (2015), Linda Ben-Zvi (1992), André Bernold (2016), Charles Juliet (1999) e Fábio Andrade (2002).

No lado grande da mesa, estão os que ficam falando de coisas que ajudam a tratar do trabalho do DIG: Paulo Michelotto (2024), Rudolf Laban (1978), Gaston Bachelard (1978), Georg Cantor (2023), Robert Gravel (1993), Keith Johnstone (1979), Viola Spolin (2012), Samuel Beckett (1991, 1986), Aristóteles (2005), James Joyce (1977), Hans-Thies Lehmann (2007), Jean-Pierre Ryngaert (2009), Christine Greiner (2000) e Roland Barthes (2007, 1992, 1980).

Anotando tudo, num canto, está Cecília Almeida Salles (2016, 2011, 2010), comendo e perguntando qual a receita da comida *tim-tim por tim-tim*, para não perder nem um pedacinho do processo de como foi feita. Pertinho dela, estão aqueles que ficam conversando assuntos de desejos. Aquela coisa de mapinha criando raiz, que eu te falei, ou, simplesmente, cartografia: Gilles Deleuze (1995), Félix Guattari (1995), Eduardo Passos (2020, 2013), Virgínia Kastrup (2020, 2023) e Liliana da Escóssia (2020).

Comendo devagarzinho e saboreando com gosto: bell hooks (2021), Paulo Freire (1996) e Ailton Krenak (2022, 2020), que falam sobre amor, educação, ancestralidade e sobre o que é prioridade na construção de um mundo melhor. Essas coisas também são preocupações nossas – do DIG.

Para completar a mesa, os que comem até ficar de toba cheio: nós *todes* do DIG, ou seja, eu, Paulo Michelotto, Roberto Silveira, Gardênia Coletto, Jonas Araújo, Lili Guedes, Cleison Ramos, Natália Bordalo, Paco Vasconcelos, Lílian Queiroz, Vinícius de Farias, Catarina Almanova, Diogo Lins, Cayo César e Felipe Schuler.

Mas, preciso dizer que, às vezes, um se levanta e vai sentar um pouquinho em outro lugar, porque tem gente que gosta de falar sobre mais de uma coisa, né? Como é o caso de Ciane Fernandes (2017, 2002, 2000). Achou gente demais? Pois nem disse o nome de todo mundo.

Viu que falei *todes* lá em cima? Isso é coisa nova, vó. É uma palavra nova para incluir outras pessoas na nossa língua portuguesa. A senhora me ensinou que incluir é coisa bonita de se fazer. Então, em nome do tanto de coisa que me ensinou, deixo para a senhora essa palavra nova de presente.

Eu vou te contar um segredo: boa parte desse povo aí, na mesa, já é *finado* igual aos amigos de vovô Luiz. Preciso te confessar que fiquei muito impressionada, no dia em que descobri que *finado* significava *morto* e que a maioria dos amigos de vovô já havia morrido. Eu os conhecia muito bem, de tanto vovô falar deles e não deixar que eles morressem, contando sem parar aquelas histórias de gente morta parecendo que estava viva. Naquele dia, achei que vovô também podia se sentir um pouco só. É como num mestrado, vó, a gente também se rodeia de amigos mortos.

Vovô Luiz gostava de começar essas histórias sempre citando alguém: “segundo o *finado* Pedro, vai chover daqui a pouco...”, e seguia contando o causo. Ele era muito bom nisso. A gente era capaz de ouvir a mesma história mil vezes e não perdia o interesse em ouvir de novo. Vovô entendeu bem que o “como” fazer algo era importante, assim como a senhora que gosta de lembrar o ditado: “minha mãe sempre dizia, cu falou cu pagou”. Faço muito isso na minha dissertação, vó. Vai ver que, de vez em quando, cito aquelas pessoas da mesa, para mostrar que tem um monte de gente que pensou nessas coisas antes de mim e outras que estão pensando junto comigo, agorinha. Então, vó, quando vovô lembrava de Sr. Pedro, a chuva passava a ser assunto dos dois. Quando a senhora fala em nome de bisá Josefa, passamos a saber um pouco mais sobre ela. Seguimos, neste mundo, acompanhados por muitos seres, vó.

Pena que Hércules e Hermione não estão mais aqui, para ficar pedindo comida a todo mundo. Era detestável, eu sei, mas quem resistia àqueles olhinhos? A senhora sabia que os nomes deles são gregos? Pois é. Hércules é filho de Zeus, e Hermione, neta. Zeus era um deus todo poderoso, que tinha fama de mulherengo. Sabia que, na Grécia, a mulher não tinha muita importância, vó? Pois é. Mas, a gente sabe que a gente é danada de importante, não é mesmo? A gente tem que falar né, vó? A gente tem que falar. É por isso que estou escrevendo esta

dissertação. Estou falando sobre o que faço, vó. Isso pode ser útil para outra mulher criar seu próprio trabalho. Não é bonito isso? Tem gente que pensa que não é capaz de criar e que tem que ter alguém criando por ela. Mas, todo mundo é capaz de criar, vó. Todo mundo é capaz. Só precisa de oportunidade e de condições para isso.

Vou mostrar isso aqui, compartilhando a metodologia criada por Paulo Michelotto e desenvolvida posteriormente por todas as pessoas do DIG. Depois, vou explicar como usá-la no processo de criação de uma coreografia. *Metodologia* é uma palavra bonita para explicar um jeito de fazer uma coisa. É um caminho para que outras pessoas possam experienciar e chegar em lugares desejados. Ela facilita o aprendizado, vó. É bonito demais. Já a *coreografia*, é um roteirozinho sobre a movimentação que compõe a dança, que a senhora assiste. Pois é, vó, isso é feito antes da dança ser apresentada. Vou te contar uma coisa: tenho mania de fazer desenhos de todas as danças e peças de teatro que faço. Para cada uma delas tenho um caderninho. Aí, toda vez que vamos apresentar alguma delas, volto para os caderninhos e relembro dos detalhes. Qualquer dia, vou levá-los para a senhora ver.

Vou imprimir minha dissertação para a senhora guardar naquele seu cofre, dentro do guarda-roupa, com coisas que a senhora gosta. Vê que beleza vai ficar, vó. As primeiras páginas trazem o título e a imagem da universidade, com dizeres em latim. Não, vó, *latim* não é língua de cachorro. É uma língua morta. Tudo é muito importante na dissertação, mas a senhora pode pular logo para a dedicatória, porque lá vai aparecer seu nome. Em seguida, vem os agradecimentos. Vou te confessar uma coisa: sou viciada em ler os agradecimentos, pois é o momento em que me sinto íntima da pessoa que escreveu. Vó, teve uma pessoa que fez um *desagrado*, e eu adorei, porque, às vezes, isso também é preciso.

Depois, vem o resumo e, nele, tem as palavras-chave, que já sabemos bem quais são. Em seguida, vem umas listinhas para ajudar a ler o trabalho. Elas são importantes também, mas, se a senhora preferir, pode pular para o sumário. O sumário traz as informações sobre o que tem no texto, tudo bem divididinho. Quando uma pessoa quer encontrar uma determinada coisa, ela vai direto para o sumário para saber onde está. O meu sumário é lindo e tem uma caixinha desenhada à mão, com pequenos papeis com os seguintes temas escritos: bolo com goiabada e café, meus gregos favoritos, amor, sozinha no paraíso, o que vem depois do infinito?, todos os nomes e sobremesa. A minha dissertação está saindo de dentro da caixinha, vó.

Bolo com goiabada e café é a introdução, que é esta carta para a senhora. Para começar um texto, devemos preparar as pessoas para o que irão encontrar nele. É cortês fazer isso. É como receber alguém em casa, vó. A gente pede para a pessoa entrar, oferece o melhor assento

e vai logo perguntando se ela deseja um copo d'água ou um cafezinho. Como a senhora me ensinou.

Meus gregos favoritos é o primeiro capítulo. É uma carta para Hércules e Hermione. Para fazer essa carta, precisei procurar muitos textos que falam sobre coisas que fossem capazes de criar chão para esta minha pesquisa. Sim, chão. Igual quando uma casa vai ser construída, vó. É preciso fazer os alicerces dela. Esse momento chamamos de *revisão bibliográfica*. Neste capítulo, convidei muita gente para conversar comigo sobre assuntos importantes para nós e que estão me ajudando nesta pesquisa. Por isso, dividi esses assuntos nos tópicos: 1. Improvisação: uma breve contextualização; 2. Improvisação: algumas possibilidades, processos e pessoas; 3. Improvisação no processo criativo e na cena de espetáculos de dança-teatro que partiram de textos; 4. Dança-teatro e a dramaturgia cênica de Samuel Beckett.

Amor é o segundo capítulo. É uma carta para Paulo Michelotto. Neste capítulo, falo sobre a Metodologia DIG de Improvisação, que foi criada por Paulo e, depois, desenvolvida por mim e pelo restante do DIG. É importante falar sobre ela, vó, pois significa o trabalho que temos feito, ao longo de todos esses anos, o que nos dá subsídio técnico, teórico, filosófico e político para criar e existir, fazendo arte neste mundo. Vó, todos os espetáculos, performances e improvisações da Cia. nasceram dessa metodologia. Neste capítulo, poderá conhecer o Pequeno não-manual do DIG.

Sozinha no paraíso é o terceiro capítulo. É uma carta para Tia Vildete. Neste capítulo, compartilho, com minha primeira professora de dança, todo processo de criação de *Berceuse* – aquela dança sobre a mulher sozinha. Como já disse, o processo de criação foi feito através da Metodologia DIG de Improvisação. Por isso foi importante falar sobre ela no capítulo anterior. Vó, guarda um segredo: vou colocar o texto *Berceuse*, de Samuel Beckett, escrito, lido e em libras, aqui, neste capítulo. Eu também vou usar e mostrar aqueles caderninhos com desenhos e anotações, que fiz quando estávamos construindo essa dança, pedacinho por pedacinho, além de colocar as fotos de seus ensaios e apresentações, assim como cartazes, programas e filmagens dessas apresentações. Ah, vó, vai ter crítica também. Esse é o nome que se dá ao texto escrito por alguém que assiste um espetáculo só para, depois, escrever sobre ele. Sim, vó, isso existe. Paulo fez isso, durante muito tempo, nos jornais daqui. Então, é nesse capítulo que a senhora vai ver como o espetáculo de dança-teatro da Cia d'Improvizzo Gang-DIG, chamado *Berceuse*, foi construído. Vai até sentir o gostinho do que sinto quando danço. Mas, o mais importante é que vai poder fazer a sua versão de *Berceuse* e criar outros trabalhos de dança e de teatro, a partir dos *Desejos*.

O capítulo intitulado *O que vem depois do infinito?* traz o que chamamos de *considerações finais*. Neste capítulo, faço uma carta ao público, respondendo a essa pergunta, do meu jeito, enquanto falo um pouco sobre o que escrevi aqui e sobre os desejos para o futuro. Ter desejos também é importante, vó. Melhor ainda, quando desejamos juntos.

Já o capítulo intitulado *Todos os Nomes* apresenta os nomes de todo mundo que apareceu neste texto, porque fazer isso é necessário, belo e justo. Isso é história, e a isso chamamos de *referências*.

“*Sobremesa*”, para terminar, traz os anexos, que é tudo o que ajudou na construção da pesquisa, mas não pôde aparecer por inteiro no texto. É nessa parte que tem a entrevista de Paulo Michelotto completa, a crítica de Bruno Siqueira, o texto *Berceuse* com notas do autor e o material de divulgação de apresentações nacionais e internacionais de *Berceuse*. É um capítulo bem gostosinho, vó.

Não fui eu quem inventou isso de escrever em cartas, vó. Conheci essa escrita por meio de uma pesquisadora, que tem o nome parecido com o de Hércules, chamada Rosa Maria Hercoles, que escreveu dessa forma em sua tese de doutorado (Hercoles, 2005). Eu exercitei esse tipo de escrita na aula de *Elaboração de Projetos*, com os professores Thiago Assis e Lucas Valentim. A gente bem que poderia convidá-los para um bolo com goiabada e café, qualquer dia desses, não é mesmo?

O que mudou depois do mestrado é que, agora, posso dizer que sou pesquisadora. Acho podre de chique dizer isso, vó: *pes-qui-sa-do-ra*. Fico lendo bem muito para saber o que o povo fala sobre o que estou querendo falar. Fico com um olho para fora e outro para dentro de mim e, assim, a pesquisa vai se fazendo, e vou descobrindo com eles e construindo um monte de coisas ao mesmo tempo.

Vê só o que descobri: apesar de ter muita gente de outros países que já fizeram espetáculos de dança-teatro, a partir de textos do senhor com nome e olhos de gatinhos, Samuel Beckett, aqui no Brasil não tem muita gente que fez isso. Também descobri que há pouco material sobre produções de espetáculo de dança-teatro, com improvisações em seu processo de construção, a partir do texto “*Berceuse*”, de Samuel Beckett. Aí, vó, o que essa minha pesquisa traz é exatamente esse buraquinho que encontrei. Vou falar sobre como usamos a improvisação, que desenvolvemos no DIG, com a nossa própria metodologia de trabalho, para fazer um espetáculo de dança-teatro, usando o texto *Berceuse*, de Beckett, como ponto de partida.

Vou logo dizendo: se acostume com isso de me chamar de *pesquisadora*, porque tenho interesse em seguir pesquisando. Depois do mestrado, quero fazer doutorado, porque ainda

tenho muita coisa para falar sobre o DIG e os seus processos de criação. Também quero fazer um livro sobre a Metodologia DIG de Improvisação, para deixar nas escolas. Mas, aí, vou ter que escrever outra carta para você sobre isso, num outro dia.

Sei que a casa já não anda tão cheia nem tão barulhenta de todo mundo falando e rindo ao mesmo tempo.

Sei que não tem mais muita força para ensinar a fazer aquele bolo, muito menos para preparar a mesa para receber alguém.

Sei que as pernas não conseguem mais dobrar para se deitar no chão friozinho.

Sei que os nomes começam a se misturar e que as histórias demoram um pouco mais para chegar.

Eu sei, vó.

Mas, também sei que, apesar disso tudo, a senhora ainda adora colocar uma roupa bonita, aqueles brincos e colar de pérolas, brilho na boca e muito perfume.

E sei que ainda fica atenta a tudo.

Querendo ver.

Querendo ser vista.

Te vejo, vó.

Te vejo.

Mas, te peço um favor: não fique muito tempo sentada na cadeira, não. Continue assim, toda atenta a tudo, o tempo todo. Mas, não fique muito tempo sentada na cadeira, tá bom?

No Natal, irei à Petrolina. Vou te apertar bem muito, te encher de muito cheiro e pentear seu cabelo daquele jeito que a senhora gosta.

Paulo está aqui mandando beijo. Sim, ele continua de cabelo vermelho.

Te amo muito.

Beijos da sua neta preferida,

Pollyanna

Tema tirado da caixinha:
MEUS GREGOS FAVORITOS

Modalidade: **CAPÍTULO I**

Tempo: 48 páginas

Número de jogadores: 150

No meu coração, 06 de março de 2023.

Hércules e Hermione,

Antes de tudo, sinto muita falta de vocês. Olha, tenho muita coisa para contar. Algumas boas e outras, nem tanto. Vou começar pela mais difícil para vocês: agora, temos um gato. É, eu disse que seria difícil. Ele se chama *Oberon José*. Peço que tenham paciência, pois ele é bonzinho, dá bons conselhos e tem como *hobby* escrever no computador. Acho que vocês acabariam gostando dele, com o tempo.

Não estamos mais naquele apartamento que vocês conheciam, nos mudamos para outro, que também tem uma varanda muito parecida com aquela em que tomávamos sol, juntinhos e deitados no chão. A diferença é que o número de plantas e flores aumentou e, com isso, a presença dos pássaros é constante. Todos os dias eles vêm beber água, e a gente fica só assistindo. Liberdade é coisa bonita de se ver.

Fui passar o Natal em Petrolina, como havia prometido à vovó Lia. Desta vez, fui sozinha, mas já estou me organizando para voltar com Paulo, em abril, no aniversário dela de 93 anos. Vocês sabem que sempre fico na casa de mainha e painho. No dia em que fui ver vovó, ela ficou me olhando, com aqueles olhinhos, e a primeira coisa que me perguntou foi: seu marido veio? “Ele não conseguiu vir, vó. Mas, deixa te dizer uma coisa: o cabelo dele continua vermelho...”. Ela caiu na risada, assim como em todas as vezes que lhe disse isso. Por isso, sempre repito.

Vocês não vão acreditar, mas, no meio das conversas de final de ano, alguém falou o nome de vovô Luiz, e ela perguntou: “é meu pai?”. Todo mundo se entrelhou e, quase em uníssono, disse: “era o seu marido”. Como resposta, ela só disse: “Ah!”.

Será que a memória é que faz a realidade?

Vovó e sua bisneta, Clarinha, foram almoçar o famoso baião-de-dois na casa de mainha, num outro dia. Enquanto esperávamos o almoço, Clarinha, de oito anos, ficou me ensinando as danças do *TikTok*¹ e o quadrado de oito.² Enquanto dançávamos, vovó, sentadinha na sua cadeira, nos assistia atentamente. Tínhamos um público. “Vem dançar, vó!”, chamamos. Ela, como sempre de pouca ou nenhuma palavra, só balançou a cabeça negativamente. Mas, ela estava com os olhinhos brilhando, de quem estava gostando do que via, e abriu um sorrisinho,

¹ Aplicativo popular de mídia chinês para criação e compartilhamento de vídeos curtos.

² Foi criado pelo Bonde das Maravilhas (2011-2021), grupo brasileiro de *funk* carioca, formado por mulheres, e consiste em fazer uma inversão do corpo, deixando pernas e quadril para cima, com joelhos um pouco dobrados, enquanto se faz um oito num formato quadrado com os bumbuns.

quando minha pequena professora disse gentilmente que, para aprender melhor, eu deveria continuar tentando. Criança é como gato e cachorro. Sabe das coisas.

Uma noite, antes de viajar de volta para casa, tive uma crise de [ansiedade](#). Acordei me sufocando, de madrugada, e fiquei desesperada, porque Paulo não estava comigo para me ajudar, como nas outras vezes. Então, levantei-me da cama e sentei no chão friozinho, ao lado da caminha de Iaiá. Sim, a Iaiá, filha de vocês, que, agora, está com dezesseis anos. Fiquem tranquilos, ela está bem e com saúde. E linda, muito linda!

Iaiá já não gosta de muita gente pegando nela, mas me ajudou, por sentir que eu estava precisando de ajuda. Coloquei a mão em cima dela e fiquei respirando junto com seu corpinho, que subia e descia, enquanto usava a técnica de observar tudo ao meu redor: chão frio, parede branca, quadro do Papa, outro quadro de outro Papa, pelinho fofinho, guarda-roupa, livros, computador, cadeira, Santo 1, Santo 2, Santo 3, Santo 4, Santo 5, respira devagar, chão frio, parede branca, quadro do Papa, outro quadro de outro Papa, pelinho fofinho, guarda-roupa, livros, computador, cadeira, Santo 1, Santo 2, Santo 3, Santo 4, Santo 5, respira devagar, chão frio... Fiquei repetindo, até melhorar.

Isso começou depois da crise sanitária e humanitária, ocorrida em 2020, que popularmente ficou conhecida como *pandemia*. Sim, tivemos uma [pandemia](#). Na verdade, ainda estamos saindo dela. Preciso dizer que tenho dificuldade de falar sobre isso tudo. Às vezes, parece que o tempo parou e, às vezes, parece que ele acelerou duzentos anos em dois, causando um grande envelhecimento coletivo. Só que não é aquele envelhecimento tranquilo e certo, por estar vivo, mas, sim, por tristeza e medo da morte.

Nos trancamos em casa. Suspendemos atividades. Usamos máscaras. Limpamos as mãos. Limpamos as maçanetas. Limpamos as compras. Limpamos as roupas. Limpamos os sapatos. Marcamos os pratos com as iniciais das pessoas da casa. Álcool líquido 70%. Álcool em gel 70%. Água sanitária. Muita água sanitária. Paramos de nos encontrar. Paramos de apertar as mãos. Paramos de nos abraçar. Paramos de nos beijar. E esperamos por [dois anos](#)...

Sofremos com o Governo Bolsonaro e, se pudéssemos colocar esse sofrimento numa equação, seria, mais ou menos, assim: [Tratamento precoce](#) + [Descaso com medidas preventivas](#) + [Fake news](#) + [Motociatas](#) + [Negacionismo](#) + [Se vacinar vira jacaré](#) + [Cloroquina](#) + [Esquema de corrupção na compra de vacinas](#) + [Ivermectina](#) + [Gripezinha](#) + [Demora na compra de vacinas](#) + [Não sou coveiro](#) + [Hospitais cheios](#) + [Cemitérios cheios](#) = [Setecentas mil mortes](#). Ainda seguimos chorando por todas essas mortes. É por essas pessoas que ainda falo nesse assunto, pois já diz o ditado popular: “a memória é curta”.

O vírus da *COVID-19* se espalhava facilmente, devido ao seu alto [contágio](#). Já pensaram numa coisa dessas? Então, para aqueles que tinham computadores, celulares e *internet*, a vida ficou *online*. Conversa *online*. *Live*. Namoro *online*. *Live*. Aniversário *online*. *Live*. Trabalho *online*. *Live*. Exercícios físicos *online*. *Live*. Escola *online*. *Live*. Reunião *online*. *Live*. Teatro *online*. *Live*. Música *online*. *Live*. Dança *online*. *Live*. Mas, para aqueles que não tinham computadores, celulares e *internet*, a vida ficou *offline*.

Os encontros do [DIG](#) também passaram a ser *online*. Fizemos até um filme com os ensaios todos *online*. Transformamos nosso espetáculo de dança-teatro *Café* (2013) – aquele que vocês tanto viram – em [Café-O filme](#) (2020). Fomos jogados de nossa dança para dentro da realidade. A vida era um desencontro. Nós, que sempre tivemos o calor do abraço sendo ligado do nosso trabalho, nos sentíamos congelados sem ele. Foi muito difícil ser artista, durante essa crise humanitária. Eventos cancelados, teatros fechados, artistas sem trabalho, muitas *Vakinhas* e campanhas de ajuda para todos os lados. Sim, nós nos ajudamos.

No meu desespero e angústia de ter que, obrigatoriamente, parar minhas atividades e me trancar, por medo de morrer e de perder Paulo, ouvi de uma amiga do DIG, uma mulher trans: “Polly, eu já vivo numa quarentena há muito tempo”. Assim como ela, muitas outras pessoas que, para além do vírus, lutam pelo direito de existir todos os dias. Danço o espetáculo *Berceuse*³ (2003) do DIG, há vinte anos, e sempre aprendo com a solidão daquela mulher, que também é obrigada a se fechar por não ser mais percebida pelas pessoas, mas, ouvir isso de uma amiga, me doeu num outro lugar. A vida real é sempre mais dura. A vida real é sempre mais dura. A vida real é sempre mais dura.

Eu, mulher, numa sociedade machista, patriarcal, colonizadora, opressora, desigual e preconceituosa, me sinto num estado de pós-guerra e, assim como tantas outras pessoas, sigo tentando me reconstruir. Nós, que já sofremos com as consequências do capitalismo e do liberalismo, vimos isso se exacerbar durante a crise sanitária. Trabalhadores continuaram a se deslocar em ônibus lotados, arriscando suas vidas, com a justificativa do governo de que a economia não podia quebrar, enquanto o número de contágios e mortes subia. Mas, quebrada mesmo, já está essa sociedade, que se tranca dentro dos seus carros caros, com medo das crianças em situação de rua. Nós, pandêmicos, estávamos ainda mais isolados, esquecidos pelo governo e pelos que o apoiavam. Nesta crise humanitária, estávamos em estado de guerra,

³ Trabalho de dança-teatro do DIG, criado em 2003, por Pollyanna Monteiro e Paulo Michelotto, a partir do texto também chamado de *Berceuse*, do escritor irlandês Samuel Beckett, que traz uma mulher, nomeada apenas de **M**, em seus últimos momentos de vida. Este trabalho ainda é feito atualmente e já foi apresentado em muitos eventos culturais e festivais nacionais e internacionais. É o espetáculo da Cia. com maior circulação e mais assistido pelo público. O público é convidado para participar do trabalho, do início ao fim.

Depois que descobri o mistério do sumiço dos livros, passei a trancar a porta do quarto da biblioteca, mas vocês sempre davam um jeito de entrar lá e comer os livros que gostavam até ficarem de barriguinhas brilhando de tão cheinhas. Já estavam de olhos doces nos livros de Filosofia. Heráclito escapou por pouco. Se eu contar, ninguém acredita, e, por isso, guardei este segredo entre nós três, por tantos anos. Hermione e Hércules, vocês comeram quase todos os livros de improvisação e dança-teatro. Por causa da paixão de vocês por dramaturgia moderna e, em especial, por Samuel Beckett, não sobrou um texto sequer dele.

Lembram-se daquele dia em que deixei a porta entreaberta, por descuido, e, quando entrei no quarto, vocês tinham comido os livros de improvisação? Quando fui começar a reclamar, vocês se entreolharam e começaram a saltar o mais alto possível dizendo:

Hércules: Loïe Fuller!!!
Hermione: Isadora Duncan!!!
Hércules: Dalcroze!!!
Hermione: Laban!!!
Hércules: Mary Wigman!!!
Hermione: Kurt Joss!!!
Hércules: Pina Bausch!!!
Hermione: Anna Halprin!!!
Hércules: Merce Cunningham!!!
Hermione: Yvonne Rainer!!!
Hércules: Katie Duck!!!
Hermione: John Cage!!!
Hércules: Steve Paxton!!!
Hermione: Lisa Nelson!!!!
Hércules: Klauss Vianna!!!
Hermione: Rolf Gelewski!!!
Hércules: Tica Lemos!!!
Hércules: Dudude Herrmann!!!
Hermione: Ciane Fernandes!!!
Hércules: Paulo Michelotto!!!
Hermione: Daniela Guimarães!!!
Hércules: Coletivo Lugar Comum!!!
Hermione: Letícia Damasceno!!!

Hércules: Soraya Jorge!!!
Hermione: Coletivo E aí?
Hércules: Grupo X!!!
Hermione: Edu O.!!!
Hércules: Mamãe!!!
Hermione: Mamãe!!!
Hermione: DIG!!!
Hércules: DIG!!!

Sim, vocês estavam falando. Era inacreditável. Embora ofegantes, continuaram em voz alta e animados:

Hermione (se amostrando): segundo a artista e professora Raquel Gouvêa, “em uma improvisação, a descida ao caos, empreendida pelo improvisador dançarino, potencializa as experimentações, o acaso e as metamorfoses, e também por isso este movimento está presente em diferentes processos criativos em arte” (Gouvêa, 2012, p. 13).

Hércules (imediatamente, para provar que também conhecia Raquel Gouvêa):

O mergulho no caos caotiza o mundo, perturba a realidade comum imitada pelos filtros de uma percepção igualmente comum, pois retira-lhe as vigas mestras que lhes dão sustentação, fazendo cair por terra aquilo que antes oferecia cobertura, segurança e algumas certezas (Gouvêa, 2012, p. 13).

Hermione (tremendo):

Hércules (se encolhendo):

Eu (surpresa): Hércules? Hermione? O que aconteceu? Que silêncio é esse?

Hércules e Hermione (desapontados e juntos): este trecho a traça comeu.

Hermione (chateada): poxa, logo agora que eu e Hércules havíamos combinado de usar um lindo e exuberante *apud*.⁵

Vocês ficaram tão tristes porque o conhecimento, agora, pertencia à traça, que havia comido todo o resto do texto, que não quiseram mais falar. Então, num esforço de animá-los, abri o computador e disse-lhes que o conhecimento também pode ser passado por meio da voz e que leria algo que estava escrevendo exatamente sobre os assuntos que vocês gostavam.

Vocês levantaram as orelhinhas e abanaram os rabinhos de felicidade. Então, solenemente anunciei:

⁵ Termo usado para fazer uma citação de um autor que foi citado por outro, num texto acadêmico.

1 Improvisação: uma breve contextualização

Certa vez, aprendi com Hermione e Hércules, os quais, por sua vez, aprenderam com Raquel Gouvêa, que falar sobre improvisação também é falar sobre caos, que significa vazio, abismo e imensidão. Já o poeta grego Hesíodo (750-650 a.C) diz que caos é o nome do deus que deu origem ao universo (Hesíodo, 2006). Então, entre vazio, abismo, imensidão e origem, criamos universos, misturando arte e vida, ao improvisar. Para mim, entrar no caos, ao improvisar, é carregar tudo o que sou, mas sem a certeza do que vai acontecer, pois estou em parceria com o que está ao meu redor. Ao sair, já não somos os mesmos. Nem eu, nem o que me rodeia.

A improvisação, assim como a vida, se faz no presente, com o que existe dentro e fora de si mesmo, sem medo do erro, pois ele já não é mais um problema. Sem necessidade do acerto, pois ele se torna previsível. Paola Rettore, artista e pesquisadora, diz que: “na improvisação, não havendo um modelo a seguir, perde-se o sentido de certo e errado: essa dualidade é diluída, não existe esse valor dual” (Rettore, 2010, p. 105). Fazer é o que importa. Constantemente. Então, quando entendemos que improvisar é um jeito poético de conhecer o mundo e a nós mesmos, fazemos isso mergulhando nessa imensidão do universo, que também somos nós.

Uma vez, uma professora querida, chamada Dudude Herrmann,⁶ numa aula, disse que somos pequenos, diante do universo, mas que tudo o que fazemos reverbera nele. Por isso, eu volto ao caos, agora como a teoria de Edward Lorenz⁷ (1917- 2008), sob a perspectiva da Física. Segundo o jornalista Carlos Serrano, a Teoria do Caos diz que não podemos prever como um sistema caótico vai se desenvolver, pois pequenas alterações no seu início podem gerar grandes mudanças futuras, como num efeito borboleta⁸ (Serrano, 2021).

Sei que não somos meteorologistas, pois foi por eles que esta teoria foi, inicialmente, desenvolvida. Mas, nós, improvisadores, somos, talvez, pequenas borboletas, batendo as asinhas e interferindo no universo, ao nos relacionarmos com ele.

⁶ Dudude Herrmann é bailarina, improvisadora, coreógrafa, diretora de espetáculos e professora mineira. Como gosta de dizer, é uma artista da dança. Trabalhou com muitos grupos de teatro e de dança e foi fundadora da Benvinda Cia. de Dança. Atualmente, desenvolve suas pesquisas, projetos e parcerias em seu Atelier, na Casa Branca. A artista é premiada e considerada uma das principais pesquisadoras de improvisação em dança no Brasil.

⁷ Edward Lorenz (1917-2008) é um meteorologista, matemático e filósofo estadunidense, que embasou a Teoria do Caos, a partir dos seus trabalhos com fundamentos matemáticos do sistema de equações da meteorologia, no Instituto de Meteorologia de Massachusetts.

⁸ Expressão utilizada na Teoria do Caos para se referir a uma das características mais importantes dos sistemas caóticos: a sensibilidade nas condições iniciais. Esta foi uma metáfora usada por Edward Lorenz, o meteorologista que primeiro detectou e descreveu este fenômeno. Segundo ele, não é possível prever fenômenos atmosféricos por muitos dias, pois um bater de asas de uma simples borboleta pode mudar o curso natural das coisas, causando, talvez, um tufão no outro lado do mundo. Por coincidência, o “atrator”, sistema de equações estudado por Lorenz, tinha a forma geométrica semelhante a uma borboleta.

Rubens Rewald (1965), diretor, roteirista e dramaturgo, relaciona a Teoria do Caos à dramaturgia. Durante o seu processo de experimentação dramaturgica no cinema, intitulado de *Work In Process*, para dizer que seu trabalho é centrado no processo e não no produto final, os acontecimentos, sejam pequenos ou grandes, influenciam na estrutura da trama e dos materiais que estão sendo criados, durante esse processo. Assim, através de um trabalho colaborativo, novas ideias que ajudaram na construção e modificação do texto, surgiam de sugestões do grupo e de elementos vindos de exercícios de improvisação dos atores. Para ele, mais do que concretizar roteiros, é importante encontrar uma forma livre de manipular os diversos elementos dramáticos e, ao fazer essa ligação entre a Teoria do Caos e a dramaturgia, Rewald propõe criar um sistema com códigos próprios (Rewald, 2005).

Mais uma vez, a improvisação se junta ao caos para criar possibilidades. Aqui apareceram as palavras *liberdade* e *trabalho colaborativo*, duas coisas que estão presentes na vida de um improvisador. É preciso ser livre para se jogar no caos, e é com o trabalho colaborativo que tecemos a improvisação. Não se improvisa sozinho. Estamos sempre trocando com outro improvisador, com o público e com o ambiente. Improvisar é colaborativo e coletivo. Para isso, devemos estar abertos para efetuar essas trocas, de maneira presente e aprendendo sobre nós mesmos e sobre o mundo, enquanto improvisamos, deixando de lado as certezas. Fazendo um paralelo poético ao mergulho no caos da pesquisadora e professora Raquel Gôuvea (2012), trago a artista e professora Marina Elias, falando sobre como um improvisador não deve se entregar às certezas, enquanto improvisa, e sobre o quanto isso o expande:

O improvisador, portanto, em uma relação ética com seu trabalho, busca sempre passar pela alegria, improvisar alegre, esta alegria espinosista que o faz bom. O improvisador eticamente alegre em seu ofício deve denunciar na cena tudo que o separa da vida e da alegria, deve recusar toda paixão triste, toda ausência do entusiasmo, não se acomodar naquilo que acredita ‘ser’ e ‘conhecer’, supondo que sabe seu limite de ação. Não tendo ‘consciência’ do seu limite, naturalmente o improvisador não irá limitar-se a ele. Se o improvisador não sabe de que afetos é capaz, ele vai experimentar, e quanto mais se lançar aos abismos da improvisação, se aproximará do limite (sem limites) de suas capacidades, alargando assim o próprio limite, essa fronteira móvel em permanente expansão (Elias, 2015, p. 181).

Marcos de Paula, pesquisador e professor da Universidade Federal de São Paulo (USP), nos ajuda a entender sobre essa alegria espinosista que Marina Elias falou. Segundo ele, para o filósofo holandês Baruch Espinosa (1632-1677), a alegria constitui o nosso ser, aumentando, assim, nossa capacidade de aprendizado e de potência de ação (Paula, 2009). Então, juntando a essa alegria a atitude de se colocar aberto diante dos estímulos, podemos afirmar que, quando

dizemos “sim” para o que encontramos, enquanto improvisamos, vamos entrando por portas que vão se abrindo e, assim, vamos agindo e aprendendo.

Se estamos na rua – um exemplo muito simples –, o sino que bate na igreja pode ser uma dessas portas. Esse sino pode gerar um movimento, uma imagem, uma metáfora. Quando eu falo “pode” é porque fazemos escolhas, a todo momento, enquanto a improvisação acontece. Assim como acontecia em nossas rodas de improvisação, no pátio da Igrejinha de Boa Viagem, em Recife, quando os sinos tocavam e todos os cachorros aceitavam seus sons, repetindo-os, latindo vigorosamente contra o céu. Se escolhemos fazer de conta que não ouvimos esse estímulo, não aceitando que o sino tocou, essa porta se fecha. Esse ato maravilhoso de criação, que é improvisar, se torna poderoso, quando estamos atentos a nós mesmos e ao que está ao nosso redor, nos permitindo escolher pelas portas que queremos passar, sejam elas internas ou externas. Assim, ao nos lançarmos, sem censuras e sem certezas, na improvisação, nos expandimos, pois a nossa verdade está a todo tempo se refazendo (Elias, 2015). Como essa expansão é abissal, voltamos para o abismo que deixamos para trás, este lugar íngreme, de profundidade quase inexplorada, que tanto se usa para falar sobre improvisação. Seremos nós, improvisadores, estrategistas de como chegar nesta profundidade, talvez, sem fim?

Nunca somos os mesmos, depois de uma improvisação. Quando terminamos de improvisar, tanto nós quanto o que está à nossa volta muda. Como improvisar é trabalhar a mudança, para mim, improvisar também é um ato político. Ter autonomia do meu processo criativo e juntá-lo aos processos dos que estão comigo faz com que haja a quebra da hierarquia das relações de poder que existem em algumas estruturas do fazer arte, pois, assim, estamos criando juntos. Coletivamente, como já falei. Isso, sim, é muito poderoso.

Tenho vivido essa experiência ao lado dos meus companheiros (as, es) do DIG. Com seus corpos em movimento, tem sido a minha experiência cognitivo-afetiva, e, de alguma maneira, meu corpo é obra que se faz e também é obra deles. Os pesquisadores Mônica Ribeiro, Giordani Souza e Gabriela Santinho me ajudarão a falar melhor sobre isso.

Mônica Ribeiro, professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), diz que a improvisação em dança é uma escrita de mundo, pela relação entre sujeitos-corpos em movimento. Ela afirma que, através das sensações, nesses processos de improvisação, há conhecimento sobre nós mesmos e sobre o que nos rodeia, sendo uma experiência cognitivo-afetiva, ao conectar razão e emoção, teoria e prática, sujeito e mundo, criando, assim, uma experiência de participação e pertencimento (Ribeiro, 2020).

Para o artista Giordani Souza,

o sujeito reinventa-se no trânsito de informações que atravessam o seu soma e no fluir de acoplamentos com o ambiente; estas trocas acontecem continuamente e compõem o que somos. Elas passam a ser partes constituintes do nosso modo de ver o mundo e se relacionar com ele (Souza, 2017, p. 111).

Gabriela Santinho, professora da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UFMS), afirma que o corpo do ator-bailarino é a própria obra, pois, além de ser agente, também tem caráter de suporte artístico, havendo, assim, uma simbiose entre eles. “Contudo, no ato criativo improvisado, tal simbiose torna-se ainda mais flagrante, visto que o agente e a obra – o corpo – são um elemento único em relação ao espaço, ao público e ao tempo presente” (Santinho, 2013, p. 11).

Meu tempo presente, porém, também já foi uma quarentena. Durante os dois anos que fiquei dentro de casa, na crise sanitária da *Covid-19*, senti uma sensação de emburrecimento. Imaginem comigo, eu, que venho improvisando, desde 2000, ao lado de pessoas queridas e nos mais variados ambientes, tive que parar de fazer essas experiências abruptamente. Continuei fazendo minhas experimentações em casa, muitas delas pela internet, com meus companheiros do DIG, mas fazer isso por não ter outra opção e por uma ameaça externa é diferente. Apesar das limitações, ainda agradeço a essas improvisações na varanda, no quarto, na sala, no corredor, na cozinha e na frente do computador, por me ajudarem a seguir em frente.

Enquanto improvisamos, aprendemos sobre o ambiente em que estamos e sobre nós mesmos. Por isso, ao vivenciarmos uma situação de empobrecimento de estímulos, isto também nos afeta. Tivemos nossos corpos presos durante dois anos, e isso me fez pensar muito nos corpos obras-de-arte e nos corpos em situação de cárcere. Para mim, improvisar é uma forma de existir. Improvisar mudou minha forma de ouvir o vento, de ver o mar, de sentir a areia da praia, de cheirar uma manga, de beber água e de me relacionar com as pessoas, breve conhecimento cognitivo. “A cognição é a capacidade que temos de assimilar e organizar a informação que recebemos de diferentes fontes (percepção, experiência, crenças, etc.) para convertê-las em conhecimento” (Souza, 2017, p. 29). Para onde vou carrego minhas experimentações corporais. Eu sou isso. Meu corpo é isso.

Para Dudude Herrmann, artista de dança e mineira, com importante trabalho de pesquisa, arte e educação, quanto maior é a informação corporal do improvisador, formado por quantidade de técnicas, saberes corporais e experiências em artes diversas, maior será o arquivo para improvisar, devendo ele lembrar-se que está compondo no instante presente e que, para isso, deve fazer uso do desapego (Rettore, 2010). Então, como o improvisador se joga no caos,

no ato da improvisação, utilizando seu compêndio, ou seja, seu repertório próprio, e volta dessa experiência de improvisar?

Antes de responder, achei que seria bom visitar um dicionário de fácil acesso, como é o caso do [Oxford Languages](#) (2023), dicionário do *Google*, para descobrir os significados dos termos *caos* e *improvisar*. Ao procurar por [caos](#), encontrei termos como “desarmonia” e “confusão” e, ao procurar por [improvisar](#), encontrei o seguinte: “fazer de repente”, “sem preparação e às pressas”. Ora, diferentemente do senso comum e do *Oxford Language* (2023), que nos parece não ter acompanhado a evolução histórica dos termos em Teatro e Dança, a improvisação segue uma estrutura que ajuda o improvisador a tomar decisões, enquanto improvisa. Daniela Guimarães, artista e professora de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), diz que, desde os anos 1960, há um grande número de artistas da dança e pesquisadores da improvisação que têm desenvolvido métodos e metodologias de trabalho como estratégias para improvisar (Guimarães, 2012).

Agora, sim, respondendo à pergunta feita anteriormente: para o improvisador entrar e sair do “caos”, no ato da improvisação, são necessárias estruturas para apoiá-lo. Para isso, temos metodologias de muitos pesquisadores e artistas da improvisação, sobre as quais vamos conversar agora.

No DIG, por exemplo, o que fundamenta nossa estratégia e estrutura é a Metodologia DIG de Improvisação, desenvolvida pelas pessoas que passaram pela Cia., ao longo desses anos, e pelas pessoas que nos precederam nesse campo.

A improvisação em dança trilhou um longo caminho, até chegar aos dias atuais, da Nova Dança, nascida entre as décadas de 1960 e 1970, às influências de diversas fontes do início do século passado, como, por exemplo: Loïe Fuller⁹ (1862- 1928); Isadora Duncan¹⁰ (1877-1927); Dalcroze¹¹ (1865-1950); Antonin Artaud¹² (1896-1948); e Marcel Duchamp¹³ (1887-1968),

⁹ Foi uma atriz, dançarina, coreógrafa, iluminadora, inventora de efeitos visuais, cenógrafa e figurinista norte-americana. Criadora da *Serpentine Dance*, que fundia corpo, tecido, luz e cores em imagens em movimento. Fez muitas turnês pela Europa, algumas delas com Isadora Duncan.

¹⁰ Foi uma bailarina e coreógrafa norte-americana, precursora da dança moderna, aclamada por toda a Europa. Morreu tragicamente, em 1927, ao ter sua echarpe presa nas rodas de seu carro.

¹¹ Foi um austríaco criador de um sistema de ensino de música, baseado no movimento corporal expressivo, em que a música e o movimento corporal são inseparáveis.

¹² Nasceu na França e foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro. *O Teatro e seu Duplo*, sua obra de grande importância para o teatro, no século XX, influenciou Peter Brook, Grotowski e Eugenio Barba. Artaud por Artaud: Quem sou?/De onde venho?/Eu sou o Antonin Artaud e basta dizê-lo/como sei dizê-lo,/imediatamente/vereis o meu corpo atual/voar em estilhaços/e em dois mil aspectos notórios/refazer um novo corpo/onde nunca mais poderei esquecer-me./Eu, Antonin Artaud,/sou meu filho,/meu pai,/minha mãe,/e eu mesmo./Eu represento Antonin Artaud!/Estou sempre morto./Mas um vivo morto./Um morto vivo./Sempre vivo /A tragédia em cena já não me basta./Quero transportá-la para minha vida./Eu represento totalmente a minha vida./Onde as pessoas procuram criar obras de arte,/eu pretendo mostrar o meu espírito./Não concebo uma obra de arte dissociada da vida./Eu, o senhor Antonin Artaud,/nascido em Marseille/no dia 4 de setembro de 1896,/eu sou Satã e eu sou Deus/e pouco me importa a Virgem Maria.

¹³ Foi um pintor e escultor francês, naturalizado norte-americano. Considerado um ícone do “Dadaísmo”, movimento conceitual de arte moderna, e inventor do *ready-made*, com a famosa intervenção “A fonte”. É importante ressaltar que a obra de Duchamp serviu de inspiração para experimentações artísticas subsequentes, como, por exemplo, o Dadaísmo, o Surrealismo, o Expressionismo Abstrato e a Arte conceitual.

com seus ideais dadaístas. Posteriormente, Jonh Cage¹⁴ (1912-1992), na música e na performance, e, por fim, Mary Wigman¹⁵ (1886-1973), Rudolf Laban¹⁶ (1879-1958), Anna Halprin¹⁷ (1920-2021) e Merce Cunningham (1919-2009), na dança (Rettore, 2010).

Segundo Paulo Henrique Souza, a Nova Dança foi um movimento nascido nas décadas de 50 e 60, a partir de Alwin Nikolais (1910-1993) e Merce Cunningham, em contraponto ao código fechado da Dança Clássica e à dramaticidade dos sentimentos da Dança Moderna. Com a Nova Dança, passou a ser celebrado o movimento que nasce apenas da necessidade de seu surgimento, sem precisar de significado e emoções (Souza, 2013). Para a professora Célia Regina, “[...] Alwin Nikolais e Merce Cunningham consideraram todos os pontos do espaço igualmente importantes, não privilegiando o centro. Ao contrário, um potente ponto periférico pode tornar-se centro” (Veneau, 2016, p. 83).

Alwin Nikolais, coreógrafo, músico americano e considerado o pai da dança multimídia, foi aluno da bailarina Truda Kaschmann¹⁸ (1906-1986), além de Martha Graham¹⁹ (1894-1991), Doris Humphrey²⁰ (1895-1958) e Charles Weidman²¹ (1901-1975), entre outros. O seu trabalho é marcado pela experimentação e pelo conceito da descentralização do corpo, promovendo a despersonalização dos dançarinos para que se misturem ao ambiente, tornando-os um dos elementos cênicos, assim como a iluminação, o som, o figurino, o adereço e o cenário, com os quais agem juntamente. As suas coreografias são marcadas pelo movimento em si, pelas imagens, pela forma, pelo espaço e pelo tempo não linear.

Nikolais, além do uso da música eletrônica como elemento de dança, compôs músicas e incluiu luzes e projeções de imagens em muitas direções, para criar de novas formas e espaços.

¹⁴ Foi um compositor, teórico musical, escritor e artista americano, importante nos movimentos de vanguardas artísticas do pós-guerra. Foi pioneiro da música aleatória, da música eletroacústica, do uso de instrumentos não convencionais, assim como do uso não convencional de instrumentos convencionais.

¹⁵ Foi aluna de Émile Jaques-Dalcroze e de Rudolf Laban. Coreógrafa alemã de grande importância para a dança moderna. É uma das fundadoras da dança expressionista e da dançaterapia. Em seus trabalhos, usava com muita frequência música e instrumentos não ocidentais, assim como máscaras e o silêncio prolongado.

¹⁶ Foi um dançarino, coreógrafo, diretor, ator, músico, arquiteto e pesquisador húngaro. É um importante teórico da dança do século XX, conhecido como o “pai da dança-teatro”. Grande estudioso do movimento, criou as seguintes teorias: Coreologia, Análise em Dança e o sistema de notação Labanotation.

¹⁷ Foi uma coreógrafa norte-americana, considerada uma das principais fundadoras da dança pós-moderna, juntamente com outros pensadores da dança contemporânea, como, por exemplo, Merce Cunningham, Steve Paxton, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Simone Forti e Meredith Monk. Seu trabalho foi marcado pela criação de uma metodologia em que o artista possa ter suporte para suas descobertas e criações, articulando linguagens e movimentos próprios.

¹⁸ Dançarina, coreógrafa e professora alemã de dança moderna. Foi aluna de Mary Wigman.

¹⁹ Dançarina e coreógrafa norte-americana que revolucionou a história da dança moderna. Ela desenvolveu uma técnica que associava a respiração ao movimento, por meio da contração e relaxamento. Entre alguns dos seus alunos estão Alvin Ailey, Twila Tarp, Paul Taylor e Merce Cunningham.

²⁰ Estudou na *Denishawn School*. Dançarina e coreógrafa norte-americana, ela representa a segunda geração da dança moderna.

²¹ Foi um dançarino, coreógrafo e professor norte-americano. Considerado um dos pioneiros da dança moderna americana, estudou por oito anos na *Denishawn School*. Com Doris Humphrey, criou a *Humphrey-Weidman Company*, que durou até 1940. Além disso, ele também trabalhou na *Broadway*.

Assim, destaca-se por sua dança e teatro multimídia. Ele manteve uma longa parceria com o coreógrafo e dançarino americano Murray Louis (1926-2016), de onde surgiu a técnica de dança Nikolais/Louis, estudada e disseminada pelo mundo. É possível conhecer mais sobre seu trabalho e sua técnica por meio da [Fundação Nikolais/Louis para Dança](#). Ainda sobre Alwin Nikolais, a professora Jussara Xavier diz que:

Em contraposição às técnicas que propõem uma centralização do corpo e um eixo seguro para o bailarino em movimento, Alwin Nikolais (1910-1993) propõe o princípio da ‘descentralização’. Em oposição não somente a verticalidade da dança clássica, mas a metodologia da dança moderna cujas práticas sublinhavam mecanismos de segurança do corpo. Nikolais deslocou o centro do corpo para qualquer uma de suas partes. Por meio de abordagens que incluíam a improvisação, solicitava um novo modo particular de raciocínio e resposta física dos bailarinos. Com o objetivo de ampliar o vocabulário expressivo do corpo, requisitava também uma atenção flutuante e a participação efetiva dos bailarinos no processo formativo. Assim, Nikolais orientava o trabalho, mas todos contribuíam a ponto de lhe fornecerem pistas para escolher o próximo caminho a seguir (Xavier, 2018, p. 143-144).

Merce Cunningham (1919-2009), importante bailarino e coreógrafo norte-americano, estudou e trabalhou, entre os 20 aos 26 anos, com Marta Graham (1894-1991). Posteriormente, ele criou seu próprio método e fundou a *Merce Cunningham Dance Company*. É considerado o responsável por mudar os rumos da dança moderna, através das suas experimentações e do seu trabalho, ambos marcados pelo interesse no movimento pelo movimento, sem narrativas e linearidades. Com mais de duzentas obras, se destacou por utilizar a tecnologia para fazer seus experimentos e coreografias. Dentre as pessoas com quem Cunningham fez parcerias estão: John Cage (1912-1992), Jasper Johns²² (1930), Andy Warhol²³ (1928-1987) e Robert Rauschenberg²⁴ (1925-2008). Sobre o trabalho de Merce Cunningham (1919-2009), a artista, ativista e professora da UFBA, Gilsamara Moura diz o seguinte:

A inteligência vincular de Cunningham nos fez entender que aspectos ilhados como música, dança, vídeo, figurino e cenário, podem se atar de diferentes maneiras daquelas que comumente fomos habituados a observar na dança. Ele nos oferece relações de não-dependência, porém com amarrações cuidadas e profundamente estudadas, não mais ligadas à trama linear, causal, narrativa ou musical; ao dissociar tais elementos, ele abre um campo de possibilidades na dança, algo que perseguiu até seus últimos dias de vida, assim como colaborações entre artistas e o futuro inusitado e minuciosamente organizado para sua companhia com um plano que vem sendo realizado desde 29 de julho de 2009, data de sua morte. Um visionário (Moura, 2019, n. p.).

²² Pintor norte-americano considerado um dos mais importantes pioneiros da *Pop Art* nos Estados Unidos.

²³ Foi um artista visual, produtor e diretor de cinema norte-americano de grande destaque no movimento *Pop Art*.

²⁴ Foi um artista norte-americano do Expressionismo abstrato e do *Pop Art*.

Como uma espécie de escultor da percepção, Cunningham, em suas várias fases, trabalha temas como imprevisibilidade, permanência, imobilidade, temporalidade, aleatoriedade, acaso e rearranjo, provocando novas circuitações cerebrais por meio de atualizações motoras não-perceptíveis. Seus bailarinos são submetidos a exaustivos exercícios combinatórios a fim de encontrarem outros acessos às dinâmicas de movimento ainda não provadas. Para isso, além da observação do movimento humano, ele utiliza um *software* que simula movimentos em três dimensões, tornando os desafios ainda maiores. A dificuldade nas variações e as possibilidades que o coreógrafo vislumbra são constantes estímulos ao elenco que enfrenta tal complexidade rompendo com mais um mito disseminado no mundo da dança que é: bailarino faz, executa, mas não pensa. Muito para além do mito, na dança cuninghamiana, bailarinos são colaboradores permanentes, atuantes e, simultaneamente, autônomos e emancipados. Cada qual assume a responsabilidade de resolução dos problemas colocados por Cunningham (Moura, 2015, p. 295).

É importante perceber a presença do trabalho colaborativo entre os coreógrafos Alwin Nicolai e Merce Cunningham com os dançarinos com quem trabalhavam. A colaboração como uma escolha consciente de trabalho é potente e transformadora. No DIG, também fizemos essa escolha de acreditar na força da coletividade. As parcerias são importantes, pois somam e criam novas experiências. Merce Cunningham manteve uma longa parceria com o compositor John Cage. Juntos, trabalharam a improvisação independente de narrativas, sem subordinação dos elementos utilizados e através da aleatoriedade, como podemos constatar a seguir:

Pela compreensão da não existência de conflitos a serem ressaltados ou resolvidos, de um clímax para o qual caminham músicas e movimentos, a organização da cena – na parceria entre Cunningham e Cage – surge pela multiplicidade de centros (conceito zen-budista) de interesses, sonoros ou corporais, nos quais um não é mais destacado ou significativo do que outro. Para Cunningham, o movimento deveria ser natural, obedecendo a um encadeamento lógico na exploração dos movimentos no acaso através dos jogos de probabilidade, do combinatório e do aleatório (Guimarães, 2012, p. 46- 47).

Ainda sobre a importância do trabalho de Cunningham e Cage:

[...] eles interromperam fórmulas bem aceitas pela comunidade da Dança para revelar outras, a partir dos mesmos elementos que se compõe tal operação: corpo, movimento, espaço e tempo; eles atuaram e modificaram nossa percepção em relação à dança e música e bifurcaram, para sempre, a forma de compor em Arte e, tais processos, são irreversíveis (Moura, 2019, n. p.).

Além de Merce Cunningham e John Cage, outros artistas seguiram pesquisando e organizando estruturas na improvisação, como, por exemplo, Anna Halprin, que usa gestos cotidianos, e Yvonne Rainer (1934), que transforma o movimento cotidiano em movimento artístico. Assim como Steve Paxton (1939-2024), criador do Contato-Improvisação, e Lisa Nelson, criadora do sistema improvisacional Tuning Scores, ambos pesquisadores minuciosos do corpo, com o intuito de criar metodologias de investigação da improvisação, a partir da

observação das ações e interações cotidianas. Ainda sobre Steve Paxton e Lisa Nelson: “na ocorrência do dia-a-dia, são observadas e investigadas ações como: caminhar, levantar de uma cadeira, plantar, preparar o solo. Estes sábios improvisadores trabalham seu improvisar como escolha cênica no exercício continuado de articulação de arte e vida” (Guimarães, 2012, p. 57).

Nesse mesmo caminho de pesquisa e criação de metodologias próprias para trabalhar a improvisação em dança, assim como os artistas mencionados anteriormente, destaco o alemão Rolf Gelewski (1930-1988). Na Alemanha, ele foi aluno de Mary Wigman (1886-1973), que utilizava a improvisação em suas aulas, de acordo com o modelo do seu professor Laban (1879-1958), o qual, por sua vez, foi criador de um método de improvisação. Em 1960, Gelewski veio para o Brasil e começou a lecionar na Escola de Dança da UFBA, onde ajudou a estruturar o curso de graduação em Dança e lecionou até 1975. Além disso, ele ocupou o cargo de Diretor da Escola e foi coreógrafo do *Grupo Juventude Dança*, formado por alunos da UFBA, e do *Grupo de Dança Contemporânea da UFBA*. Em suas pesquisas, preocupado em registrar a sua metodologia, Gelewski elaborou um material pedagógico que introduz dois métodos de improvisação – estruturado e livre – em seu livro *Ver, Ouvir Movimentar-se*. Em julho de 1971, realizou “[...] um programa de espetáculos improvisatórios que foi apresentado no teatro Santo Antônio da Escola de Teatro da UFBA. Foi um dos primeiros espetáculos em que a improvisação já era usada como fim, no Brasil” (Rettore, 2010, p. 13). Sobre essa e outras possibilidades da improvisação, irei tratar agora.

2 Improvisação: algumas possibilidades, processos e pessoas

É importante saber que, ao improvisarmos e ao desenvolvermos nossas pesquisas em improvisação, estamos conversando com as pessoas que nos precederam. Ao conhecer suas pesquisas, podemos entender melhor o que fazemos e, assim, somos ajudados a construir as nossas estratégias de trabalho, de pesquisa e de escrita. Os artistas da dança que trabalham com improvisação têm um leque de possibilidades na utilização desta, que é bem dividido e explicado pela artista e professora da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Zilá Muniz:

[...] a improvisação pode ser utilizada de várias formas: como técnica de construção de um corpo inteligente com atenção no presente; como técnica de criação; como processo de composição em performance; e em composição instantânea, composição no momento ou, ainda, composição em tempo real. Noutros casos, determinado tempo de uma coreografia é reservado para a improvisação dentro de um trabalho quase

totalmente fixado e ainda na criação de eventos coreográficos de composição improvisados (Muniz, 2014, p.98).

Já que, na improvisação, a dualidade do certo e errado não interessa, como já foi citado, seria estranho fazer juízo de valor sobre como os improvisadores da dança trabalham com essas possibilidades. Assim, com o intuito de mostrar um pouco destas, relatarei quatro trabalhos, dos artistas Klauss Vianna, Letícia Damasceno, Coletivo A-FETO e Bárbara Silva, com breves características e particularidades de interesses e descobertas, num desejo de reunir experiências. Logo depois, citarei algumas das experiências de improvisação em tempo real do DIG. Por fim, trarei alguns nomes de pesquisadores e artistas da improvisação no Brasil.

Acredito que, como há muitos artistas trabalhando com improvisação, nos dias de hoje, muitos também são os caminhos de se fazer isso. Então, é importante nos conhecermos para estabelecermos trocas e parcerias.

Com o auxílio de Zélia Monteiro, bailarina e professora do Curso de Comunicação das Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), começo com Klauss Vianna (1928-1992), bailarino, coreógrafo, professor de dança, investigador e difusor da improvisação no Brasil, através de suas aulas e obras. Ele utilizava a improvisação em seus processos coreográficos e na cena, em tempo real, como, por exemplo, no espetáculo *Dã-dá/Corpo*. O espetáculo tinha como estrutura de suporte três momentos assim descritos: “[...] no primeiro, trabalhávamos com a contenção dos impulsos para mover; no segundo, com frases de movimento e, no terceiro, com tensões construídas entre o corpo e determinados objetos do cotidiano” (Monteiro, 2019, p. 15). Sobre a improvisação neste trabalho:

Em *Dã-dá/Corpo*, Klauss não utilizou a improvisação apenas como método para levantamento de material a ser posteriormente coreografado, mas, sim, como estratégia de composição da própria cena. Assim, rompia com a concepção de espetáculo como produto final, largamente difundida nos períodos romântico e moderno, berço de sua formação, para propor uma ideia de espetáculo como produto do instante (Monteiro, 2019, p. 45).

Após Klauss Vianna, apresento a performance coletiva intitulada *Ventre que era seu corpo*, de 2012, oriunda do projeto de pesquisa, chamado *Corpo memória processos de subjetivação em dança*, orientado pela artista e professora de dança da UFPE, Letícia Damasceno. A performance partiu de experimentações com os objetos relacionais de Lygia Clark²⁵ (1920-1988), como, por exemplo, sacos plásticos com água e ar, pedras envolvidas em

²⁵ É uma pintora e escultora brasileira contemporânea que se auto-intitulava “não artista”. A partir de 1970, desenvolveu experiências sensoriais de uso terapêutico em seus trabalhos com objetos manuseáveis. Achava que, ao interagir com a obra, significava levar um pouco do

redinhas de embrulhar frutas, meias calças com bolinhas de isopor, canos plásticos, colchões plásticos preenchidos de bolinha de isopor, buchas, assobios de barro e conchas.

O nome da performance foi inspirado numa poesia da própria Lygia Clark. Nos laboratórios de pesquisa de movimento, utilizou-se a Eutonia²⁶, o Método Feldenkrais²⁷, o Sistema Laban de Movimento²⁸, o Contato-Improvisação²⁹ e, no segundo ano de pesquisa, o Movimento Autêntico³⁰ (Damasceno, 2014).

A estreia de *Ventre que era seu corpo* (2012) aconteceu no seminário *Interseções Corpo Memória*, nos jardins do CAC, na UFPE. Para promover o contágio e participação dos espectadores, criou-se um grande útero, gerado por uma instalação confeccionada com material plástico bolha, que envolvia as árvores, a cena e a todos. Depois, a performance foi apresentada no *Festival Internacional de Dança do Recife* (FIDR), no Parque da Jaqueira, “onde foi possível sentir um contato maior com o público e com a natureza, com os pássaros, as árvores e com o céu da tarde que chegava, mudando as cores e trazendo o anoitecer” (Damasceno, 2014, p. 147).

A performance *Cristal* (2016), do Coletivo A-FETO, por sua vez, apresentada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), em 2016, foi realizada pelas artistas, pesquisadoras e professoras Ciane Fernandes, Líria Moraes, Melina Scialom e Alba Vieira, numa proposta de interação com o público e com o ambiente. Para sua composição, foi utilizada a abordagem Somática-Performativa,³¹ inspirada na mutabilidade das formas cristalinas das teorias de Laban. A performance *Cristal* (2016), além da movimentação poética das *performers*, contou com a utilização de materiais plásticos, sonoros, visuais, multimídia e com a participação do público, havendo, assim, uma relação entre o que está sendo criado com o ambiente ao redor. Como podemos observar na citação abaixo:

O que ocorre na composição improvisada é que a atenção, além de estar voltada para essa produção atualizada de movimentos, está também operando nas relações que esses movimentos criam com aquele entorno específico. Nesse caso, é um ambiente poético, pois o dançarino faz parte de uma obra junto a um coletivo de pessoas, pois

artista e deixar um pouco de si. A poética da artista é marcada pela não representação, entre outros aspectos, desmistificando a arte, o artista e aproximando a obra do espectador.

²⁶ Prática somática, criada pela alemã Gerda Alexander (1908-1994), com processo de aprendizagem centrado no aluno, a partir de sua experiência sensorial e reflexão crítica.

²⁷ Foi criado pelo israelita Moshé Feldenkrais (1904-1984), em 1940, com o objetivo de promover o autoconhecimento, a partir de experimentações de movimentos.

²⁸ Foi criado pelo húngaro Rudolf Laban (1879-1958), para compreensão e descrição do movimento humano, baseado nos fatores de movimento – corpo, espaço, esforço e forma – e suas combinações.

²⁹ Foi criada pelo dançarino e coreógrafo americano Steve Paxton (1939-2024), em 1972, e caracteriza-se por ser uma dança improvisada, através de princípios como, por exemplo, consciência corporal, toque, troca de peso e relação com a gravidade.

³⁰ Foi criada pela americana Mary Starks Whitehouse (1911-1979), na década de 1950, e caracteriza-se pela relação entre quem move e quem testemunha, partindo de estímulos variados.

³¹ Termo adotado pela artista, pesquisadora e professora brasileira Ciane Fernandes, na junção de abordagens somáticas e artes da performance, da dança-teatro e da dança improvisação.

o que se experiência é sempre em relação a outras pessoas da cena, do público ou dos técnicos. Esse ambiente compõe um contexto compositivo, pois cria sentidos e lógicas internas que são próprias da obra que se apresenta naquele momento (Fernandes; Moraes; Scialom; Vieira, 2017, p. 52).

Numa experiência mais recente, há a performance *Cozinha com-Partida*, de Bárbara Silva, artista da dança, pesquisadora e docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), que une o ato de cozinhar com a performatividade. *Cozinha com-Partida*, numa realização como *work in progress*, em 2020, precisou ganhar um novo formato devido à pandemia da *Covid-19*, acontecendo numa versão *delivery* via *Whatsapp*. Bárbara utilizou o Movimento Autêntico como suporte das danças que nascem das respostas do público à experiência. Sobre a experiência, ela relata:

A proposta dessa performance era disponibilizar algumas opções de ingredientes (legume, verdura ou cereal) e um poema previamente selecionado, a serem escolhidos pelo participante, preparado na sua presença para posterior degustação, de modo que todo processo de feitura seja compartilhado em interação e eventual colaboração do público presente, auxiliando a picar alimentos, misturá-los e/ou levá-los ao fogo. Durante o preparo, compartilho com o público memórias de família sobre aprendizado, histórias e modos de fazer da/na cozinha que é intercalado com a leitura de um poema pelo participante e/ou público até que o prato fique pronto. O setting de apresentação é uma cozinha improvisada, com fogão e uma grande mesa com panelas, utensílios, ingredientes e especiarias, no terraço de uma casa. Ao revisitar minhas memórias da infância, convido os participantes a navegarem pelas suas lembranças relacionadas ao cozinhar, comer e cuidar deixando-se afetar pelas texturas, aromas, cores, histórias e sabores. A ideia é sensibilizar e acessar paisagens afetivo-sinestésicas, bem como troca de experiências. Nesse formato, após a degustação do alimento preparado, solicito um relato ao participante de sua experiência e diante das suas palavras fico porosa às impressões que reverberam em meu corpo. A devolutiva é materializada em uma dança improvisada que é tecida no tempo do acontecimento (Silva, 2022, p. 38).

No DIG, fundado em 1985, pelo artista e professor Paulo Michelotto³², com metodologia própria de trabalho, utilizamos a improvisação no nosso treinamento, nos processos de criação de espetáculos, tanto de dança quanto de teatro, nas cenas estruturadas desses trabalhos e, também, no próprio espetáculo, sendo construído em tempo real. Nossos trabalhos de improvisação, no sentido de espetáculo acontecendo em tempo real, são: *DIG Parkour* (2000), *A Dança do Outro* (2004), *Lua* (2018) e *Rodas de Improvisação* (2000).

³² Professor titular do Departamento de Teoria da Arte e Expressões Artísticas da Universidade Federal de Pernambuco. Graduação em Filosofia pelo Seminário Maior CSSR de Juiz de Fora, graduação em Teologia pela Congregação do Santíssimo Redentor, graduação e mestrado em Sociologia pela Université Catholique de Louvain, DEA Du IIIème Cycle Littéraire/Sorbonne/ Paris/ França, sob orientação de Roland Barthes e F. Isambert e créditos de doutorado em Sociologia pela Universidade Laval/Québec/Canadá. É filósofo, teólogo, sociólogo, jornalista, tradutor, dramaturgo, dramaturgista, ator, músico, dançarino e crítico teatral. Escreveu crítica teatral no Correio da Paraíba, O Norte, Diário de Pernambuco, em sites de festivais de teatro e dança e no blog *Cala a boca, Michelotto!* Fundador do Laboratório de Artes Cênicas (LAC), na UFPB, e da Cia. de Teatro e Dança Pós-Contemporânea d'Improvisizzo Gang (DIG), onde desenvolveu a Metodologia DIG de Improvisação.



Figura 3 – Lili Guedes, Bob Silveira, Lilian Queiroz, Jonas Araújo, Pollyanna Monteiro, Paco Andrade, Aurora Jamelo, Catarina Almanova, Paulo Michelotto, Natália Bordalo, Gardênia Coletto, Cleison Ramos, Cayo César, Marconi Bispo e Alírio Assunção. *Lua* na praia de Boa Viagem/Recife- PE. Fonte: Acervo do DIG (2018).

As *Rodas de Improvisação* (2000) são feitas em tempo real, partindo de temas. Elas acontecem em praças, salas alternativas, quadras, parques e praias. Colocamos uma grande corda no chão, fazendo um círculo, e explicamos ao público que faremos improvisações dos temas. Os temas são colocados dentro de uma caixinha e são tirados, ao longo da roda, pelos improvisadores e pelo público, que também é convidado a improvisar.



Figura 4 – Pollyanna Monteiro, Paulo Michelotto e o público em roda de improvisação/Quito-Ecuador. Fonte: Alterego Fotografia (2013).

3 Improvisação no processo criativo e na cena de espetáculos de dança-teatro que partiram de textos

Para falar um pouco sobre a dança-teatro e seu início, começo com duas artistas e professoras da UFBA: Betti Grebler e Ciane Fernandes. Betti afirma que, assim como a dança moderna se afastou do *ballet*, a dança-teatro e a Nova Dança se afastaram da dança moderna, pelos mesmos motivos: por um novo jeito de ver a dança, pelo desejo por descobertas de novos resultados e pela busca de um corpo singular (Grebler, 2005). Muitos artistas e pesquisadores da dança fazem parte desse momento de afastamento e de novas experimentações. Alguns desses artistas já foram citados e, agora, relacionamos alguns deles também à dança-teatro. “A história da dança-teatro alemã pode ser traçada a partir dos trabalhos de Rudolf Von Laban e seus discípulos Mary Wigman e Kurt Jooss³⁴ nos anos vinte e trinta” (Fernandes, 2000, p. 14).

O dançarino, coreógrafo e teórico da dança Rudolf Von Laban (1879-1958) desenvolveu um sistema de notação de dança e método, no qual a dança deve ser experienciada e entendida, sentida e percebida pelo indivíduo como um ser completo. Para Patrice Pavis, estudioso e crítico de teatro, a dança-teatro, avançando para além do termo, origina-se no *Folkwang TanzStudio* (FTS), em 1928, com Kurt Jooss (1901-1979), bailarino e coreógrafo alemão (Pavis, 1999). Mary Wigman e Kurt Jooss direcionaram a dança-teatro de formas distintas. Enquanto Wigman fundou a dança de expressão, Jooss conduziu sua dança-teatro para temas sociopolíticos.

Assim como Jooss, Bertold Brecht³⁵ (1898-1956) também pautava seu trabalho nesses temas, os quais aparecem em suas teorias e práticas teatrais, que, por sua vez, influenciaram a história da dança-teatro alemã (Fernandes, 2000).

Discípula de Jooss e fortemente influenciada pelo Teatro Épico de Brecht, além de seus conhecimentos em outras áreas de arte, Pina Bausch (1940-2009) despontou como um nome importante da dança-teatro alemã. Em seu trabalho, estão presentes os caminhos desenvolvidos tanto por Mary Wigman quanto por Kurt Jooss, criando, assim, o seu próprio caminho, com características que marcaram sua criação e obra. A repetição foi uma delas. “Por meio da repetição, a dança-teatro de Bausch contém ambos os interesses: o de Wigman, com a expressão pessoal e psicológica, e o de Jooss, com questões sociais e políticas” (Fernandes, 2000, p. 25). Dessa forma, Pina Bausch também se aproxima de Brecht:

³⁴ Foi um bailarino e coreógrafo alemão considerado o precursor da dança-teatro. Foi fundador de diversas companhias de dança, entre elas a Folkwang Tanzstudio (FTS), em Essen, na Alemanha.

³⁵ Foi um dramaturgo, poeta e encenador alemão que definiu seu teatro como épico. Junto com Artaud, é um dos dois maiores influenciadores do teatro dramático. Recomendo a leitura de *As peças didáticas de Brecht: tensões produtivas entre texto e cena*, de Francimara Nogueira Teixeira, em *Repertório*, Salvador, v. 2, n. 23, p. 46-57, 2014.



Figura 6 – *Barba Azul*/Wuppertal Tanztheater. Fonte: <https://www.pina-bausch.de/en/plays/18/bluebeard-while-listening-to-a-tape-recording-of-bela-bartoks-opera-duke-bluebeards-castle>. Acesso em: 29 ago. 2023.

Além das improvisações nos processos criativos, Pina Bausch também recorria a elas em seus espetáculos já pré-concebidos. Era comum que Bauch fizesse alterações de músicas e de ordem das cenas, um pouco antes da apresentação começar, segundo dançarinos-atores-criadores que trabalharam com ela no *Wuppertal*, em entrevistas dadas à Ciane Fernandes, em sua pesquisa sobre os processos de repetição e transformação na dança-teatro de Pina Bausch no *Wuppertal* (Fernandes, 2000).

Na França, a coreógrafa Maguy Marin³⁶ (1951), com a Nova Dança, traz questões filosóficas, sociais e estéticas semelhantes às da dança-teatro alemã. A coreógrafa, produtora, crítica e professora portuguesa Paula Varanda diz que Maguy Marin recorre à movimentação plural e não padronizada, a relações interpessoais, aos sons e palavras, a ambientes visuais e cenográficos, seguindo uma temática central em cada obra extremamente atrelada a questões filosóficas sobre a sociedade da qual faz parte (Varanda, 2021).

Maguy Marin se instalou na *Maison des Arts et la Culture de Créteil*, entre 1985 e 1988, situada nos arredores de Paris, desenvolvendo atividades pedagógicas e culturais na comunidade. Foi lá onde criou *May B* (1981), sua mais célebre obra, inspirada na obra de Samuel Beckett³⁷ (1906-1989), em que procurou estabelecer um encontro entre gestualidade teatral e linguagem coreográfica (Varanda, 2021).

³⁶ Dançarina e coreógrafa francesa, foi solista por quatro anos do *Ballet du XXe siècle*, sob direção de Maurice Béjart. Recebeu muitos prêmios, entre eles o *Leão de Ouro*, na *Bienal de Veneza*, em 2016, por toda sua obra. Atualmente, é diretora da *Compagnie Maguy Marin*. Entre suas principais obras estão: *Yu Ku Ri* (1976), *Zoo* (1979), *May B* (1981), *Eden* (1986), *Groosland* (1989), *Ram Dam Ram* (1995) e *BiT* (2014).

³⁷ Com obra traduzida em mais de trinta línguas, o dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett (1906-1989) é considerado um dos escritores mais influentes do século XX. Influenciado por James Joyce, com quem trabalhou, serviu de inspiração para muitos escritores e artistas



Figura 7 – *May B*/Compagnie Maguy Marin. Fonte: <https://midnightmurphy.files.wordpress.com/2021/11/ddf-1.png?w=1024>. Acesso em: 28 ago. 2023.

Assim como Pina Bausch e Maguy Marin, outros coreógrafos trabalharam a partir de textos com encaminhamentos próprios e diversos. Stefano Genetti, pesquisador e professor de literatura francesa na Universidade de Verona, ressalta que a palavra literária, quando performada e dançada, muda de estatuto, pois traz para o corpo o significado de suporte, contraponto conceitual, emocional ou rítmico, sem textocentrismo (Genetti, 2005).

A bailarina e coreógrafa brasileira Lia Rodrigues³⁸ (1956) trabalhou com Maguy Marin. A esse respeito, Ana Kiffer, professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), e Adriana Pavlova, jornalista, crítica de dança e pesquisadora, afirmam que: “em 1980, Lia chegou à França e, em seguida, passou a integrar a companhia de Maguy Marin, onde permaneceu por dois anos, tendo participado da criação de *May B* (1981), obra-prima da coreógrafa francesa, referência de toda uma geração de artistas dentro e fora da Europa” (Kiffer; Pavlova, 2020, p. 189).

De volta ao Brasil, Lia Rodrigues fundou a Lia Rodrigues Companhia de Danças. Uma das características do trabalho da coreógrafa é partir da literatura. Dessa forma, para que ela esteja em estado de criação e poesia, ela precisa ler muito. A coreógrafa desenvolve um trabalho

posteriores. Sua obra é formada por peças teatrais, contos, poesias, ensaios, romances, novelas, prosas, entre outros. Recebeu o Nobel de Literatura em 1969.

³⁸ É uma bailarina e coreógrafa brasileira importante no cenário da dança nacional e internacional. Fundadora e diretora da Lia Rodrigues Companhia de Danças, desde 1990. Criou e dirigiu o *Festival Panorama*, por 14 anos, no Rio de Janeiro. Com um vasto repertório de coreografias, já se apresentou, com sua companhia, em mais de 25 países. Artista com muitos prêmios nacionais e internacionais, Lia Rodrigues é associada do Théâtre National de Chaillot e do Le 104, ambos em Paris. Desde 2004, desenvolve atividades artísticas e educacionais na Favela da Maré, em parceria com a ONG Redes da Maré. O Centro de Artes da Maré, além de ser um espaço de criação e formação, sedia a Lia Rodrigues Companhia de Danças. Nele, foram criados e apresentados os espetáculos *Pororoca*, *Piracema* e *Pindorama*. Em 2009, realizou o projeto *Nova Holanda: Novos Horizontes: Dança para todos*, com apoio da Fundação Prince Claus, em que havia aulas de dança gratuitas para os moradores da Maré.

social na Favela da Maré, no Rio de Janeiro, onde mantém sua sede. “Desde o início de sua trajetória, Lia Rodrigues busca alargar suas possibilidades de agir no mundo, para além da criação coreográfica, interrogando-se sobre o chão em que quer dançar. Uma inquietação que marca sua obra” (Kiffer; Pavlova, 2020, p. 188).

Num outro exemplo de como trabalhar a partir de um texto, a Cia. Ormeo, em seu espetáculo *Pedaços de Rosa* (2006), com criação coletiva e direção geral de Daniela Guimarães, usa a extraordinária obra *Grande Sertão: Veredas* (1956), do escritor mineiro João Guimarães Rosa, para sua construção e cena. Os dançarinos-intérpretes-criadores não deveriam ler a obra completa, mas apenas fragmentos dela. Dessa forma, a representação linear da história não os interessava, mas, sim, sua poética fragmentada, criando possibilidades dramatúrgicas. Cada integrante criou seu próprio compêndio formado por informações, textos, fragmentos e outros elementos encontrados nas pesquisas individuais sobre o trabalho. Cada improvisador tinha fragmentos diferentes, que eram usados para construção cênica em tempo real. Daí, o nome do espetáculo: *Pedaços de Rosa*.

Através destes pedaços de textos distribuídos aleatoriamente foram realizados jogos cênicos e experimentações entre corpo e palavra. Ao analisar o universo dos textos variados de cada improvisador, na segunda parte do estudo foram elencados subtemas que estes textos traziam para o estudo da obra de Guimarães Rosa. Assim, em conexão com o processo de descobertas de cada conjunto de textos surgem, então, os subtemas: o sertão como lugar, o sertanejo, o amor impossível, o amor homossexual, o cheiro de guerra, a amizade, o confronto eminente, a festa como descanso, entre outros. O mapeamento destes assuntos surgia pelos fragmentos de histórias do sertão e estes, por sua vez, serviam como guia, como parte dos dados para se improvisar, como novo material para o compêndio (Guimarães, 2012, p. 147).



Figura 8 – *Pedaços de Rosa*/Cia. Ormeo. Fonte: Acervo pessoal de Daniela Guimarães (2006).

No DIG, todos os espetáculos de dança-teatro partiram de textos e, em suas cenas, são abertos espaços para improvisação. Esses trabalhos serão, agora, rapidamente apresentados. Começarei falando de *Taliban* (2001), *Os Sete Selos* (2003), *Cidadela* (2004), *Coriolano* (2004), *Aleteia* (2012), *Café* (2013) e *Ragnarock* (2016). Em seguida, falarei separadamente de

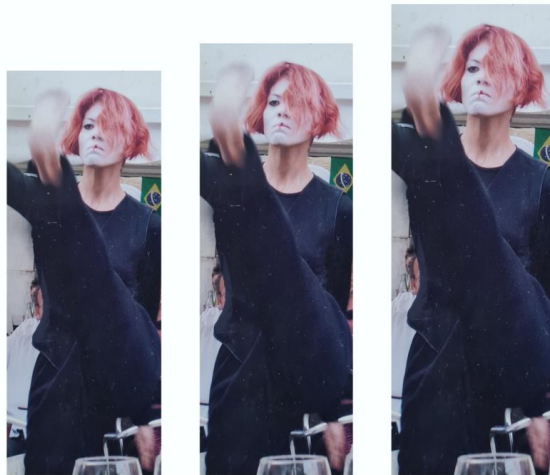


Figura 9 – Pollyanna Monteiro em *Taliban/Un Été Brésilien/Metz-França*. Fonte: Edson Barrus Atikum (2004).

Os Sete Selos (2003) foi um trabalho inspirado na obra *Assim Falou Zaratustra*, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900). O espetáculo traz o fim dos tempos, em imagens que se repetem e que rompem com as divindades e seus templos. O poema usado é fortemente ritmado e se repete como se fosse um ritornelo:³⁹ “oh, como não hei de arder com o desejo da eternidade, o desejo do anel dos anéis, o anel nupcial do Retorno! Ainda não encontrei a mulher de quem quisesse ter filhos, a não ser esta mulher a quem amo, porque te amo, Eternidade!” (Nietzsche, 2011, p. 214). A adaptação, criação e performance são minhas, de Thaís Bicalho e de Paulo Michelotto, com trilha sonora do compositor norte-americano Philip Glass (1937) e com movimentação inspirada no teatro físico da tradição japonesa.⁴⁰ A iluminação cênica e cenografia são de Paulo Michelotto.

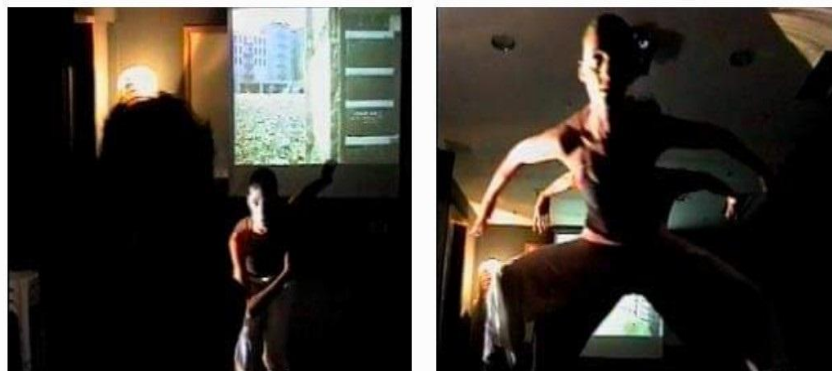


Figura 10 – Thaís Bicalho e Pollyanna Monteiro em *Os Sete Selos/Sesc Piedade/Jaboatão dos Guararapes-PE*. Fonte: Acervo do DIG (2003).

³⁹ Sinal usado para delimitar um trecho musical na partitura para que seja executado duas vezes. Também pode ser um trecho de uma composição que é repetido muitas vezes. Às vezes, é usado como sinônimo de *refrão* ou *estribilho*.

⁴⁰ Oriundos do Japão, os principais são: Kyôguen, Nô, Buraku e Kabuki.

Cidadela (2005), baseia-se no livro do escritor francês Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), com adaptação, criação e performance minhas e de Paulo Michelotto. A dança traz imagens de relações de autopiedade e caridade entre as pessoas. Com cenas marcadas pela passagem do tempo, seguindo as estações, e movimentação improvisada, a partir do *butoh*.⁴¹ Paulo faz a trilha sonora com o público, manuseando jornais e sacolas plásticas, e em diálogo com a minha movimentação. A iluminação cênica é de Cleison Ramos e a cenografia, de Paulo Michelotto.



Figura 11 – Pollyanna Monteiro em *Cidadela*/Maracay-Venezuela. Fonte: Acervo do DIG (2014).

Coriolano (2005) é uma dança inspirada no texto homônimo do poeta e dramaturgo americano Thomas Stearn Eliot (1888-1965), traduzido por Paulo Michelotto, com adaptação e criação minhas e dele. Neste trabalho de narrativa não-linear, as imagens que se formam mostram o poder e suas camadas em viagem pelo tempo, através de performance minha e do público. O estudo de movimentação de todo trabalho veio da capoeira e da dança-teatro. A trilha sonora é de composição do contramestre de capoeira, compositor e cantor pernambucano Sérgio Xocolate, mais conhecido como Xocó. O espetáculo conta com a participação do público, que é convidado a participar dos jogos improvisados que compõem as cenas. A iluminação cênica e cenário são de Paulo Michelotto. O figurino e maquiagem são meus.

⁴¹ *Butoh* ou *Ankoku Butoh* significa *Dança das Trevas*. É uma dança japonesa, criada na década de 1950, no período pós-guerra, pelo dançarino e coreógrafo japonês Tatsumi Hijikata (1928-1986). Ficou mais conhecida mundialmente na década de 1970. Para muitos, o *butoh* é uma filosofia de vida.



Figura 12 – Pollyanna e público em *Coriolano/Un Été Brésilien/Metz-França*. Fonte: Edson Barrus Atikum (2004).

Ragnarok (2016) baseia-se no conto homônimo do escritor e poeta argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), com tradução de Paulo Michelotto. A adaptação e criação são minhas e de Paulo Michelotto. Este trabalho questiona o poder que é dado aos deuses, por meio de um corpo que se transfigura enquanto se movimenta. *Ragnarok* é uma dança toda improvisada, que teve, em seu processo criativo, experimentações feitas a partir das pesquisas em ação vocal,⁴² voz em movimento⁴³ e *butoh*. A trilha sonora é construída em cena, por meio de sons que nascem da minha movimentação. A iluminação cênica e cenário são de Paulo Michelotto.



Figura 13 – Pollyanna Monteiro em *Ragnarok/D.D.Dança/Recife-PE*. Fonte: Rafaella Ribeiro (2016).

⁴² A ação vocal começa pela expressão do corpo, antes mesmo que um som seja produzido. Assim, entende-se a voz como corpo. Tem como principal referência a pesquisa da artista italiana Francesca Della Monica, em que podemos ver seus conceitos de espaço vocal histórico e espaço vocal mítico. No Brasil, o artista Carlos Simioni, integrante do Lume Teatro, ministra oficinas de voz e ação vocal, cujo objetivo é desenvolver a estrutura física da voz, a partir do trabalho da voz como corpo.

⁴³ Relação criada entre o som, a voz e o movimento. No Brasil, a cantora lírica, atriz e compositora Madalena Bernardes desenvolve seu trabalho nessa área.

Aleteia (2012) nasceu a partir de textos do filósofo, escritor e professor alemão Martin Heidegger (1889-1976), com adaptação e criação minhas e de Paulo Michelotto. Faço a performance deste trabalho que traz a verdade como uma limitação da memória. A movimentação é composta por experimentos, utilizando gestos cotidianos e o elemento água. A trilha sonora é composta pela música de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e pela minha voz. A iluminação cênica é de Cleison Ramos.

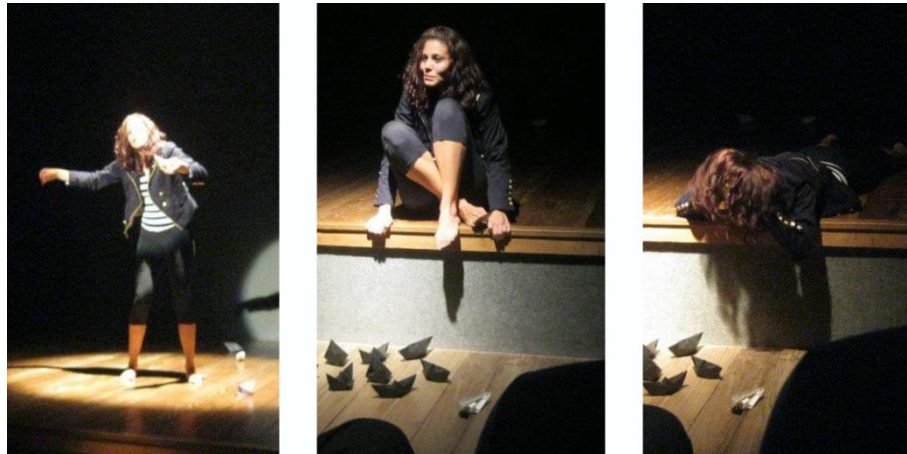


Figura 14 – Pollyanna Monteiro em *Aleteia*/Semana de Cênicas/Recife-PE. Fonte: Paulo Michelotto (2012).

Café (2013) é uma releitura livre de *Cafe Müller* (1978), de Pina Bausch (1940-2009). Está sendo citado aqui por compreendermos, no DIG, que uma obra coreográfica também é um tipo de texto. Seguindo o escritor, semiólogo e professor francês Roland Barthes (1915-1980), trabalhamos a noção de texto como uma relação de múltiplas práticas. Um espetáculo, seja de dança, seja de teatro, recebe sua significação pela relação entre a iluminação, a cenografia, a coreografia, o figurino, a maquiagem, a sonoplastia, o texto literário, entre outros elementos que o compõem, como marcas e indicações criadas pelo autor, diretor ou pelo coletivo. Texto, portanto, é todo esse conjunto se relacionando, produzindo significação, que, nesse caso, leva o nome de *Cafe Müller*. Barthes afirma que a análise de um texto não pode se reduzir a uma descrição linguística dele (Barthes, 1974). Texto não é mais um conceito centrado na literatura, mas é o espaço de reunião de uma pluralidade de significâncias.

Café (2013) foi desenvolvido a partir de experimentações dos dançarinos-atores-criadores Aurora Jamelo, Bob Silveira, Catarina Almanova, Cleison Ramos, Diogo Lins, Edcarlos Rodrigues, Gabi Beltrão, Gardênia Coletto, Gervásio Braz, Jonas Araújo, Ju Torres, Lili Guedes, Lílian Queiroz, Paulo Michelotto, Paco Vasconcelos, Pietra Tenório, Sophia William, Tiê Pazos e eu. Entre imagens que se fazem e se desfazem e a angústia entre o que somos e o que esperamos que sejamos, falamos sobre amor, solidão, poder, memória, regras

sociais e preconceitos. A trilha sonora é composta pelo som das mesas e cadeiras arrastadas pelos performers, pelo violino, tocado por Dayanne Aguiar, pela música *Dido's Lament*, composta por Henry Purcell (1659-1695), que se repete insistentemente no aparelho de som, pela viola, tocada por Jonas Araújo, e pela improvisação de Vinícius de Farias em seu acordeon. A organização geral é feita por mim, o figurino é de Aurora Jamelo, a iluminação cênica é assinada por Cleison Ramos e a cenografia por Paulo Michelotto.



Figura 15 – Diogo Lins, Bob Silveira, Edcarlos Rodrigues, Gardênia Coletto, Gervásio Braz, Gabi Beltrão, Paulo Michelotto em *Café*. Semana de Cênicas/CAC-UFPE/Recife-PE. Fonte: Pedro Rodrigues (2013).



Figura 16 – Bob Silveira, Paulo Michelotto, Aurora Jamelo, Sophia Andrade, Pollyanna Monteiro, Gardênia Coletto, Diogo Lins, Jonas Araújo, Lili Guedes, Catarina Almanova em *Café*. Mostra Outubro ou Nada/Recife-PE. Fonte: Cayo César (2017).

Os trabalhos de teatro do DIG são *Ophélia* (2008), *Carlota* (2020) e *Penélope* (2023). Entre os trabalhos de performance, por sua vez, estão *Carta à Rainha Vitória* (2006), *Surf Seco*

(2012) e *Dia do Nada* (2003). O *Dia do Nada* foi concebido pelo artista brasileiro Rubens Pilegi e apresentamos essa performance paralelamente a outros artistas da América Latina.

Os trabalhos do DIG, mencionados anteriormente, são todos feitos a partir de textos literários, filosóficos, midiáticos e dramaturgicos de diversos autores. O processo criativo pelo qual tais textos passaram à cena deve-se à Metodologia DIG de Improvisação. Descrevi apenas os espetáculos de dança, pois são da área do presente estudo, mas ressalto que temos trabalhos de teatro e de performance. Todos os espetáculos contam com criação coletiva e compartilhada, além de interação com o espaço e troca com o público. Ao descrever essas experiências, pude aproximar o trabalho que desenvolvemos no DIG ao trabalho de outros artistas que, assim como nós, unem em suas experimentações a improvisação, textos e a dança-teatro.

Preciso dizer que os registros dos trabalhos sempre carregam mais do que é escrito sobre eles. Por trás de cada foto que ajuda a recompor esses momentos, encontramos a dança de sensações que ali foram vividas. Assim, vendo as fotos do DIG, também consegui (re)ver: o dia em que Bob coreografou minha cena com Paulo, em *Café*; o dia em que Paulo trouxe suas dores da ditadura para dentro de *Katastrophè*; o dia em que Sophia fez sua metamorfose de gênero para voar, em *Café*; o dia em que ouvimos de uma criança que estávamos “fazendo carinho na natureza”, enquanto dançávamos *Lua* na praia; o dia em que Gardênia trouxe uma música de torcida de time e sugeriu como trilha para sua cena em *Katastrophè*; o dia em que Cleison disse “vamos preencher esse edital juntos”; o dia em que Natália, muito grávida, veio lá de longe para um encontro do DIG; o dia em que Catarina experimentou colocar, muitas vezes, um sapato que não queriam que ela usasse, em sua cena em *Café*; o dia em que Estephano contou suas aventuras de amor, na cozinha, depois do nosso encontro; o dia em que Cayo dançou o *Lago dos Cisnes* sobre as pontas, numa *roda de improvisação*; o dia em que Lili deixou todos parados, enquanto se batia insistentemente naquela parede, em *Café*; o dia em que Aurora disse, pouco antes de *Café* começar, que queria fazer uma coisa nova e fez; o dia em que entendi melhor sobre solidão, quando dancei *Berceuse*; o dia em que Jonas, junto com Bob, Cleison, Natália, Gardênia, Paco e Lílian, improvisaram na avenida, em frente ao nosso apartamento, em plena pandemia, no dia de meu aniversário, enquanto eu e Paulo assistíamos do nono andar, e eu chorei, chorei; o dia em que Paco disse que havia preparado o aquecimento do encontro do DIG e o fez; o dia em que Diogo levou seus alunos para ver *Katastrophè*; o dia em que Tiê perguntou se podia ir aos encontros do DIG e, depois disso, ficou na Cia. por anos; o dia em que Pietra cantou Nina Simone, em *Katastrophè*, e todo mundo se emocionou; o dia em que Edcarlos disse que gostaria de fazer o papel do dançarino Dominic Mercy, em *Café*, e o fez; o dia em que Vinícius, todo orgulhoso, disse que criaria músicas-tema para cada cena do filme

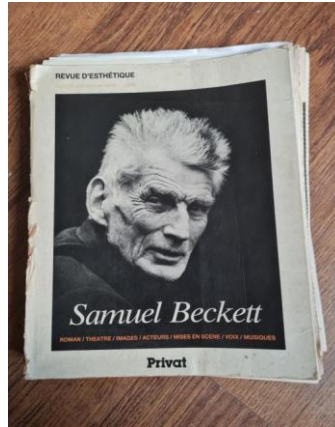


Figura 17 – Revue D'Esthétique. Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).

Samuel Beckett (1906-1989) nasceu em 13 de abril de 1906, na Irlanda. Escritor de poesias, romances, roteiros cinematográficos e peças teatrais, tratou em sua obra do desespero do homem moderno, trazendo um mundo fragmentado e apocalíptico, com ausência de possibilidade de comunicação entre os homens, através da redução de elementos cênicos e escritos e com programa estético, ético e político bem definido. Foi vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, em 1969. *Esperando Godot* (1948), *Ato sem Palavras I* (1956), *Ato sem palavras II* (1956), *Fim de Partida* (1957), *Dias Felizes* (1960), *Vai e Vem* (1965), *Souffle* (1969), *Quad I e 2* (1980), *Berceuse* (1981), *Improviso de Ohio* (1981) e *Catastrophè* (1982) são algumas de suas peças, das quais também foi encenador. Com sua obra e encenações, foi um dos maiores influenciadores estéticos do século XX (Oliveira Júnior, 2006).

Laura Santos, artista e professora do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL), afirma que o teatro de Beckett se caracteriza pelo confinamento do espaço, pela fragmentação física das personagens, pelas indicações textuais e pelas motivações da situação dramática. O texto de Samuel é marcado pelas suas rubricas que geram as ações do ator, as quais não são mecânicas, mas, sim, alimentadas por sua corporeidade. Assim, a forma como o texto se apresenta gera movimento, ou seja, estando os personagens beckettianos num espaço delimitado, seus movimentos se tornam condicionados por esse espaço (Santos, 2009). Um bom exemplo é a personagem **M**, do texto *Berceuse*, que fica imóvel numa cadeira de balanço, durante todo o espetáculo.

No texto original de *Berceuse*, o espaço de **M**, apenas uma cadeira, condiciona seu movimento. Mas, há um movimento além: criado por meio de um espaço próprio da escritura, a qual está no ritmo de um longo poema. A personagem **M** traz tudo isso dentro de si mesma. Seu movimento é de dentro para fora. Como pontuou, certa vez, o teórico e professor alemão Hans-Thies Lehmann (1944-2022), é como se o corpo explodisse por estar limitado e, assim,

irradia e “se torna plurívoco em significabilidade até se tornar irremediavelmente enigmático” (Lehmann, 2007, p.157). Manoel Farias Júnior, psicanalista, artista e pesquisador, trás as palavras do filósofo e professor de Estética na Sorbonne, David Lapoujade (1964), ao dizer que esses corpos se deformam em enigmas:

Como não se mexer, ou então, como se mexer só um pouquinho para não ter, se possível, que se mexer durante um longo tempo? É, sem dúvida, o problema central dos personagens de Beckett, uma das grandes obras sobre os movimentos dos corpos, movimento de si e entre os corpos. Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não aguenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele. Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos (Lapoujade *apud* Farias Júnior, 2009, p. 283).

Talvez os textos de Beckett sejam uma tentativa de nos fazer experimentar o mundo de outra forma, para pensarmos de outra maneira. Para isso, ele utiliza vários elementos que diferenciam sua obra. Segundo as pesquisadoras Bia Noy e Maria Luiza da Silva, a dramaturgia moderna de Samuel Beckett é marcada pela pluralidade, fragmentação, repetição e exaustão das palavras (Noy; Silva, 2012).

A atriz e pesquisadora Isabella Soares afirma que: “em *Berceuse* a repetição pode ser vista como uma tentativa de não morte e, assim, de não esquecimento” (Soares, 2017, p. 107). Na montagem que fizemos de *Berceuse* no DIG, **M** movimenta-se repetindo, na sua cabeça, os caminhos que a levaram até aquela cadeira.

Muitos artistas da dança, em especial, os de dança-teatro, se aproximam da forma, filosofia, temas e estética da obra dramaturgical de Beckett. Pina Bausch é, sem dúvida, um dos melhores exemplos:

As aproximações entre Beckett e Bausch iam além da repetição dramaturgical: observou-se, pela linha poética de ambos os artistas, a utilização da repetição como um *work in progress* público, como se mostrassem o processo do fazer e do inacabado que ora e outra, tanto nas obras coreográficas como nas obras teatrais de Beckett, a repetição retornava em certos períodos da peça, com diferentes intensidades. Além disso, temas como a aproximação da morte, do esquecimento, das relações afetivas que são interrompidas pelo tempo, da ação cruel do tempo pelo corpo envelhecido, diferentes situações de passado e presente e do isolamento e da decadência das relações humanas entre o passado e o presente, compunham, desta forma, uma relação com uma paisagem ficcional marcante nas obras dramáticas de Samuel Beckett e Pina Bausch (Soares, 2017, p. 109).

Certa vez, perguntaram à Pina Bausch sobre a repetição em sua obra, e ela respondeu apenas: “Repetição?” (Fernandes, 2000). Pina Bausch, ao responder com uma pergunta, deixa no ar a afirmativa de que uma coisa que se repete nunca é a mesma. Aquilo que se repete está

em constante transformação. Como nos informa Annita Malufe, docente do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, um corpo jamais repete o mesmo gesto no mesmo espaço-tempo, pois, ao repetir, já não é mais o mesmo, já se inseriu uma diferença, assemelhando-se, assim, ao Teatro da Crueldade de Antonin Artaud (Malufe, 2020). O Teatro da Crueldade se caracteriza por ser uma:

Expressão forjada por Antonin Artaud (1938) para um projeto de representação que faz com que o espectador seja submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova catarse e uma experiência estética e ética original (Pavis, 1999, p. 377).

Além de Pina Bausch, outros artistas da dança trabalharam com a obra de Beckett. O primeiro exemplo é evidenciado por Évelyne Clavier, pesquisadora e professora francesa, em sua entrevista com Joanna Czajkowska, uma das dançarinas e fundadoras da [Sopot Dance Theatre Company](#), da Polônia. Segundo a dançarina, a companhia, numa necessidade de falar sobre a nossa existência, trabalhou a partir da obra de Samuel Beckett, buscando um gesto natural. Entre esses trabalhos estão *Quad 6*, um espetáculo sobre confinamento, e a vídeo-dança *Tudo isto aqui* (Clavier, 2020).

Stefano Genetti traz rica documentação, numa pesquisa em que une os vestígios coreográficos na obra multifacetada de Beckett e a grande quantidade de coreógrafos que se inspiraram nela para suas criações, e cita nomes como, por exemplo, Maurice Béjart⁴⁴ (1927-2007), Jiří Kylián⁴⁵ (1947), William Forsythe⁴⁶ (1949), Daniel Dobbels⁴⁷ (1947), Virgilio Sieni⁴⁸ (1957) e Hijikata⁴⁹ (1928- 1986), o criador do *butoh* (Genetti, 2015).

⁴⁴ Foi um dançarino e coreógrafo francês, com mais de duzentas coreografias feitas. Fundou e dirigiu o *Balé do Século XX*, que, depois, virou o *Béjart Ballet Lausanne*. Em 1992, criou um grupo chamado *Mudra*.

⁴⁵ Dançarino e coreógrafo tcheco. Foi solista do *Stuttgart Ballet*. Trabalhou como convidado e, posteriormente, como diretor do *Nederlands Dans Theater* (NDT), entre 1975 e 2004, onde coreografou 74 obras.

⁴⁶ Dançarino e coreógrafo norte-americano. Reorientou o *ballet* clássico e dirigiu, por mais de vinte anos, o Ballet de Frankfurt. Depois, fundou a companhia *The Forsythe Company*. Com seus objetos coreográficos, promove uma relação com o público, que é convidado a se mover junto.

⁴⁷ Dançarino e coreógrafo francês de dança contemporânea, especialista em mímica e atuou como crítico de arte no jornal *Libération*. Publicou muitas obras sobre arte e dança.

⁴⁸ Dançarino e coreógrafo italiano. Em 1992, criou a Cia Virgilio Sieni. Desde 2003, é diretor do Centro Nacional de Produção de Dança, em Florença.

⁴⁹ Dançarino e coreógrafo japonês, criador do *butoh*, após a Segunda Guerra Mundial. Foi professor de Kazuo Ohno.

Sally Gross⁵⁰ (1933-2015), depois da sua experiência no Judson Dance Theatre⁵¹ e do seu trabalho com Anna Halprin (1920-2021), Robert Dunn⁵² (1928-1996) e Simone Forti⁵³ (1935), desenvolveu um vocabulário coreográfico aberto à improvisação, em que o minimalismo do texto de Samuel Beckett (1906-1989) serviu de material para estruturar a exploração entre palavra, gesto e imagem. Dominique Dupuy⁵⁴ (1930) e Maguy Marin (1951), já citada, criaram uma dramaturgia do corpo, visando à neutralização da diferença artificial entre gesto teatral e movimento dançado, além de usar o corpo como recurso em situação de dificuldade (Genetti, 2015).

Um fato interessante é que a peça *Ato sem Palavras I* foi escrita por Beckett para o bailarino, coreógrafo, ator e diretor Deryk Mendel (1920-2013), que, na ocasião, trabalhava com os Dupuys, nos *Ballets Modernes de Paris*, interpretado, muitas vezes, por Peter Wyssbrod⁵⁵ (1938) e Mikhaïl Barychnikov⁵⁶ (1948). Entre outros coreógrafos influenciados pela obra teatral de Beckett estão: Anna Sokolow (1910-2000), Shang Chi Sun, Felix Bürkle, Gigi Caciuleanu, Didier Théron, Régine Chopinot e Toulia Limnaios (Genetti, 2015).

No Brasil, o dramaturgo, crítico teatral, artista e professor Paulo Michelotto criou o Laboratório de Artes Cênicas (LAC) e, posteriormente, a Sala do Teatro Experimental Universitário (TEU) na UFPB. Os primeiros passos foram dados em 1986, como projeto de extensão universitária, ainda sem sala, com a peça de Artaud, *O Jato de Sangue* (1986), seguida de *Sganar ele* (1988), adaptação de *Sganarello*, de Molière⁵⁷, ambas traduzidas pelo professor Michelotto. Com o final do curso de graduação de Makarios Maia, que já era ator e diretor profissional, iniciou-se uma nova fase, que passou a ser a data oficial da fundação do LAC numa sala própria. Inicialmente, ainda numa pequena sala destinada ao material inservível da universidade. Depois, o LAC foi transferido para a Reitoria, para um salão enorme, antes destinado à Biblioteca Central. Assim, o trabalho final de conclusão de curso de um aluno foi

⁵⁰ Dançarina norte-americana pós-moderna.

⁵¹ Coletivo de dançarinos, compositores e artistas visuais que se apresentaram na Judson Memorial Church, em Nova York, entre 1962 e 1964. Os artistas envolvidos eram experimentalistas de vanguarda que rejeitaram os limites da teoria e prática da dança moderna, criando assim a dança pós-moderna.

⁵² Músico e coreógrafo norte-americano que dava aulas de composição de dança.

⁵³ Dançarina, coreógrafa e escritora pós-moderna norte-americana.

⁵⁴ Dançarino e coreógrafo francês. É mais conhecido como o pioneiro da dança moderna na França.

⁵⁵ Ator suíço. Conhecido por seu trabalho nos filmes *Tatort* (1970), *Tandoori Love* (2008) e *Mord Hinterm Vorhang* (2011).

⁵⁶ Bailarino, ator e coreógrafo letão-americano. Dançou no Ballet Kirov. Citado como um dos maiores bailarinos da história, ao lado de Vaslav Nijinsk e Rudolf Nureyev. Dançou e dirigiu a companhia ABT (American Ballet Theatre) entre 1980 e 1989.

⁵⁷ Dramaturgo, ator e encenador francês com grande quantidade de obras que se caracterizavam por criticar os costumes da época. Iniciou com uma trupe de rua. Instalou-se depois no Palácio de Versallhes com a companhia, *Illustre Théâtre*, com Mme Béjart, sua futura esposa. De lá nunca mais saiu, criando peças para diversão da corte e algumas coreografias para o Rei Sol dançar. Porque era rei e dançarino, talvez o único.

incluído como Projeto de Extensão universitária. A base de trabalho do LAC passou a ser o Projeto Beckett/Kantor 7. Sobre o início do projeto, Paulo Michelotto diz que:

Primeiro, lembre-se que tivemos duas salas para o LAC, ambas para guardar material inservível – breve, lixo –, até se desfazerem dele. Nossa primeira sala era tão cheia que passamos, depois, a usar uma sala enorme na reitoria, destinada à Biblioteca Central. O Reitor Sobrinho, após assistir Beckett/Kantor 7 naquela apertada – realmente apertada: abrimos corredores entre latas, mesas e tudo mais para trabalharmos – nos cedeu o Salão da Reitoria. O que vou descrever é o que ficou definitivo como o Salão do Teatro Experimental Universitário. Claro, a primeira montagem tinha a vantagem de estarmos mergulhados, literalmente, no material inservível, onde acrescentamos um público especial: bonecos vestidos e costurados em nossas roupas, tamanho real, portanto, espalhados um pouco para todo lado. E quem não estava em cena cuidava deles, movimentando-os, durante as encenações, como se eles as assistissem. Nossa homenagem a Kantor (Michelotto, cf. Anexo 1).

Depois de muito trabalho de Paulo Michelotto e Makarios Maia, transformando o salão numa sala de teatro, ao modo da estética do artista polonês Tadeusz Kantor⁵⁸ (1915-1990), com seu universo de objetos fantasmas que contam histórias, nasceu o Projeto Beckett-Kantor 7, com Michelotto e Maia assinando, em sua grande maioria, o dramaturgismo, a criação, a direção, o figurino, a maquiagem, a iluminação, o cenário e os cartazes.



Figura 18 – Teatro Experimental Universitário/LAC-UFPB/João Pessoa-PB. Fonte: Acervo pessoal de Makarios Maia (1989).

⁵⁸ Foi um polonês, pintor, artista de exposições e happenings, teórico de arte, professor, cenógrafo, escritor e diretor renomado por suas performances teatrais revolucionárias. A presença de objetos, máquinas, bonecos, manequins e formas são marcantes no teatro de Kantor, que tem como objetivo expressar os duros tempos vividos na segunda metade do século XX. *A Classe Morta* (1975), com seus bonecos, serviu de inspiração e cenário para os dois Projetos Beckett-Kantor do LAC-UFPB, desenvolvidos por Paulo Michelotto e Makarios Maia.

Numa abordagem de intersecção entre teatro, dança, artes visuais e música, o projeto era composto por uma equipe de jovens atores e bailarinos, com a finalidade de montarem e apresentarem sete peças de Samuel Beckett, com tradução de Michelotto, em diálogo com o trabalho do encenador e dramaturgo Tadeusz Kantor, de quem herdaram os bonecos-público, de tamanho real, distribuídos pela sala, se movimentando nas encenações. As montagens apresentadas foram: *Koa-U* (1988) e *Vai-Vem* (1987), com direção de Michelotto; *Ato sem Palavras 1* (1987), *Ato sem Palavras 2* (1987), *Improviso de Ohio* (1988), com direção de Makarios Maia; *Katastròphè* (1988) e *Berceuse* (1988), com direção de Roseli Accioly. *Berceuse* contou com a assistência de direção de Makarios Maia.

Dessa época, sobrou pouco registro filmado. Com a ajuda de Makarios Maia, atualmente pesquisador e professor do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), que me enviou uma filmagem amadora, em VHS, podemos conhecer a *Berceuse* do LAC, com Cláudia Helena e Fábio Campos em cena. A filmagem, mesmo reproduzida 34 anos depois e com limitações nas qualidades de áudio e imagem, nos faz entrar no espetáculo [Berceuse](#). Para continuarmos sentindo um pouco mais o que acontecia num dia de apresentação de Beckett-Kantor 7, vamos acompanhar esse relato poético, de quase uma respiração só, do professor Paulo Michelotto:

Então, sinta. Imagine-se, então, na universidade e na Paraíba dos anos 80, que descrevi, e no meio de toda aquela aridez e desgarramento intelectual, estertor final de uma ditadura, poste-se diante de duas gigantescas portas de metal ondulado de garagem, de um prédio parecendo prisão de filme americano, entre numa sala gigantesca, iluminada aqui e ali, dando presença a gigantescos sacos plásticos, iluminados como pingos de água, por cima de uma torre de cadeiras, coroada por um vaso sanitário. Todo o bloco se sustentando amarrado com fios e mais fios elétricos, alimentando a cadeira-vaso-elétrico, enquanto, lá longe, sobre um estrado, iluminados por um spot, em cima, e, de lado, por um braço de cadeira de dentista, um contrabaixo, um violino e uma flauta improvisam o tema da peça. Depois, ouça Makarios Maia, lá no fundo, casaco de general, iniciando: “Início. Estou só...”. Continue ouvindo, enquanto descobre lá em cima, dois metros de torre em desequilíbrio, Ben, Bin e Bom irão se revezar sentados, respondendo ao interrogatório de Bam. Agora, deixe aquela voz ir lhe cobrindo na escuridão, e você não precisará passar pelas salas da polícia de Belo Horizonte, como eu, para aprender na pele o que é ódio e como a tortura é apenas um exercício de crueldade, sem o menor objetivo de conseguir obter informação. E isso é *Koa-U*. E isso é Beckett. Mas, não vá filosofar, pois não terá tempo, saia desse bloco de cadeira desconfortável de cinema dos anos 50, já ocupado por bonecos, continue na meia escuridão e sente-se novamente nos anos 50, novamente entre bonecos, em outro palco, quando ouvir *Adiós Noniño*, de Piazzolla, e dance na imaginação com essa M, mulher só, que estará dançada, sozinha, com seu desejo de companhia, um tango. Não se levante ao acabar, pois, ao fundo, no palco que os músicos liberaram, um personagem é lançado da direita para dentro do palco, caindo como você em algum lugar indefinido, sem ter a menor ideia de que somos todos um pouco ratos de Pavlov, ao entrarmos em *Ato Sem Palavra I*, e ratos de Deus, ao seguirmos vivendo em sacos, roendo cenouras ou buscando um lugar qualquer de um velho mapa para onde viajar, em *Ato sem Palavras II*. E, quando você sabe onde foi, você será incluído entre três apagadas mulheres, que, num ritual de cruzar as mãos, se

tornam incansáveis repetidoras de um passado supostamente feliz, que vai e vem e *Vai e Vem*, microscopicamente iluminadas apenas as mãos – como Beckett pedia –, através de lanternas acopladas a um sem número de lentes extraídas de microscópios inservíveis, e, finalmente, quando você filosofa que estão falando do mundo e de suas experiências perversas, você descobre que tudo isso, que todo um sistema opressivo se reproduz e se repete dentro de nossa arte, dentro de nossas encenações, dentro de nossas salas. E isso é *Katastrophè*. Quando as luzes se acendem, após seis peças de Samuel dadas num só fôlego, você tem a visão de estar numa sala de quatro andares vazados, ociosos, sem nada lá em cima, além dos pingos gigantescos de água, nos dessedentando um pouco a imaginação. A poucos metros, uma pirâmide de três metros de altura feita de máquinas de escrever inservíveis, pois as modernas elétricas as despacharam para esse depósito – poucos anos após, será a vez das elétricas, como símbolo de nossa pressa em escrever, que irão ser substituídas por teclados de computador. E poderá ver, à sua esquerda, dois quadrados enormes de metal, cheios de botões, tiranossauros-rex de computadores, agora ali também abandonados, ventre aberto, de onde inventores malévolos tiraram suas entranhas, fios, chips, que serviram como bilhete de entrada, discos chamados de *winchester*, luzinhas e tudo que ainda era servível para compor a iluminação e o cenário dos espetáculos – e você irá respirar e expirar profundamente –, e você agora estará dentro de *Sopro*, a menor peça do mundo, constituída apenas de uma respiração, o *ruah* de Jahvé, pairando por sobre os escombros de um universo caótico de seres perdidos e isolados do essencial. Consegue sentir, agora, comigo, qual a sensação de se assistir, pela primeira vez, uma peça de teatro no LAC? Na mesa improvisada ao lado, desenhos e mais desenhos de cenas, com um detalhamento acadêmico quase maníaco, daquilo que nos pareceu sair do nada e ir se avolumando em cena e que acabamos de ver. Páginas e páginas soltas, porque consultadas, de livros sobre Samuel e sobre Kantor. Enfim, a academia, o ensino, a universidade que queríamos. O LAC era isso: a universidade que queríamos (Michelotto, cf. Anexo 1).

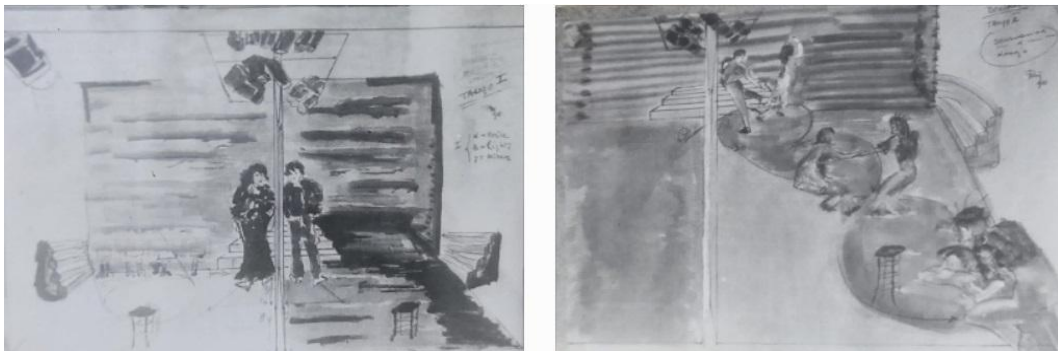


Figura 19 – Design de cenário, figurino e movimentação de *Berceuse*/LAC-UFPB. Fonte: Acervo pessoal de Makarios Maia (1989).



Figura 20 – Makarios Maia e Fábio Campos, em ensaio da segunda montagem de *Ato Sem Palavras I*/LAC-UFPB/João Pessoa-PB. Fonte: Acervo pessoal de Makarios Maia (1989).

Michelotto conta, se divertindo, na entrevista dada a mim, que um senhor, professor de arquitetura, que passava um tempo no Brasil e na UFPB, certo dia, entrou no teatro do LAC e ficou em êxtase, repetindo sem parar que aquilo era Kantor. Depois, confidenciou que foram amigos de infância. O teatro e suas magias.

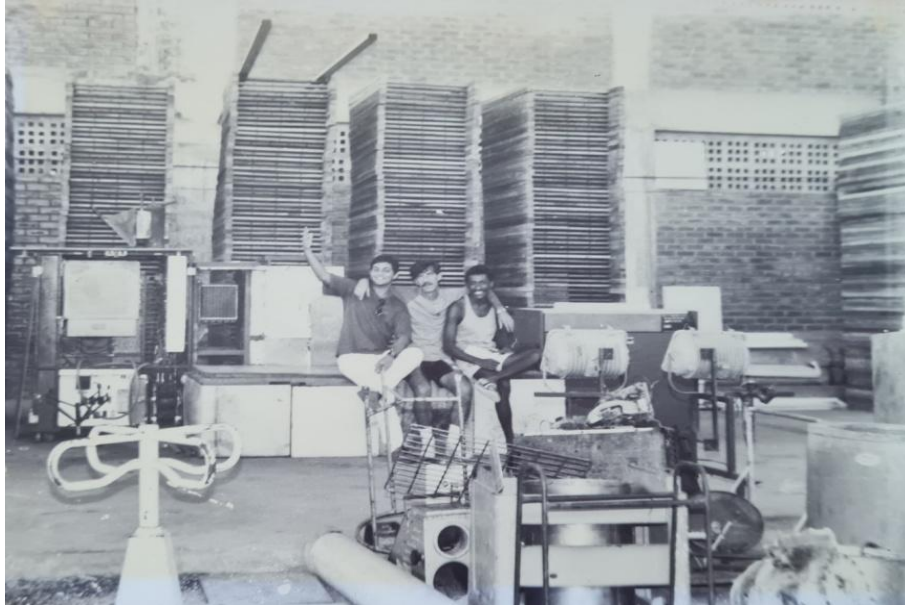


Figura 21 – Makarios Maia, Paulo Michelotto e Edson França/LAC-UFPB/João Pessoa-PB. Fonte: Paulo Michelotto (1989).

Assim, entre Kantor e Beckett, entre o improviso de Viola Spolin⁵⁹ (1906-1994), método de improvisação utilizado nos treinos, e a criação cênica própria, nasceu o LAC, que, um dia, ao se mudar para a UFPE, criaria, além de tudo, uma metodologia própria e passaria a se chamar Companhia de Teatro e Dança Pós-Contemporânea d'Improvizzo Gang ou, simplesmente, DIG.

Mas, o que se exige de nós, educadores ou simples cidadãos, é um pouquinho mais. O período da Paraíba foi nosso 'pouquinho mais' no cômputo geral. Trabalhamos o improviso num espaço entusiasticamente original: um lixão do sistema universitário. Talvez essa seja nossa metáfora daqueles dias agarrados ainda à Viola: no nosso Teatrão do LAC, lançamos as sementes do que viria a ser nossa experiência definitiva de um teatro de improviso de bases, o mais possível, livres. E isso seria um dia o DIG na UFPE (Michelotto, Anexo 1).

Ainda no Brasil, Dudude Herrmann, em 1988, na Cia. Absurda de Eid Ribeiro, dirigiu e coreografou *Bing*, *Dias Felizes* e *Esperando Godot*, numa livre versão da obra dramaturgica de Samuel Beckett (Rettore, 2010).

⁵⁹ Foi uma autora americana, professora e diretora de teatro, que estudou com a educadora Neva Boyd, sistematizou jogos teatrais, criando, assim, uma metodologia para prática teatral do improviso.

No DIG, temos três trabalhos de dança-teatro que vieram de textos homônimos de Samuel Beckett, todos com tradução de Paulo Michelotto: *Katastrophè* (2016), *Souffle* (2002) e *Berceuse* (2003).

Katastrophè (2016) tem criação e performance de Bob Silveira, Edcarlos Rodrigues, Gardênia Coletto, Jonas Araújo, Lili Guedes, Paulo Michelotto, Pietra Tenório, Sophia Andrade, Estephano Luna, Catarina Almanova, Aurora Jamelo, Vinícius de Farias, Domingos Júnior e minhas, que também assino a organização geral. Os artistas trouxeram suas experiências pessoais, fazendo um paralelo com o texto de Samuel Beckett, através de improvisações, durante o processo de criação e a cena. Esse espetáculo, em que todos são protagonistas, é composto por cenas fragmentadas, que falam repetidamente sobre o poder e as opressões presentes nas relações sociais. A trilha sonora é composta por músicas interpretadas por Nina Simone, por canções cantadas por alguns dos artistas em cena, por torcidas de futebol e pelas improvisações de Jonas, no violino, e Vinícius, no acordeon. A iluminação cênica é assinada por Cleison Ramos. Os figurinos e a cenografia são de criação coletiva.



Figura 22 – Bob Silveira, Sophia Andrade, Lili Guedes, Pollyanna Monteiro, Paulo Michelotto, Jonas Araújo, Gardênia Coletto, Sophia Andrade e Estephano Luna/*Katastrophè*/Mostra Dança de Algebeira/Recife-PE. Fonte: Cayo César (2016).

Souffle, por sua vez, tem duas versões: a primeira, de 2002, com criação e performance minhas, de Paulo Michelotto e Thaís Bicalho. A segunda, de 2004, que foi adaptada por mim e Paulo, com a partida de Thaís para os Estados Unidos. Este trabalho usa a respiração e suas velocidades como estímulos para a movimentação, que é improvisada em cena. A trilha sonora é formada pelo som da minha respiração, pela voz de Paulo, que lê um texto, e por um lindo



Figura 24 – Pollyanna Monteiro e Hércules Antônio em ensaio de *Berceuse*/Jaboatão dos Guararapes-PE. Fonte: Acervo pessoal da autora (2003).

Nesta última parte, trouxe alguns artistas e companhias, de diversos países, que se inspiraram na dramaturgia de Samuel Beckett, para experimentação e construção de seus trabalhos em artes cênicas e, principalmente, em dança-teatro. Entre eles, estão Paulo Michelotto e Makarios Maia, que tiveram um importante papel nas artes cênicas da Paraíba, formando e influenciando uma geração de jovens artistas e público com a dramaturgia moderna de Beckett, através da criação do LAC.

O DIG, nascido do LAC, também se inspirou em textos de Samuel Beckett nos espetáculos de dança-teatro *Katastrophè*, *Souffle* e *Berceuse*. Estes trabalhos, assim como os outros da Cia., foram criados a partir de metodologia de improvisação própria.

Ao compartilhar as experiências do DIG, além de mostrar os caminhos percorridos pela Cia., pontes são formadas com as experiências de outros artistas e pesquisadores. Esse mapa é necessário para ajudar a chegar à Metodologia DIG de Improvisação e ao processo de criação de *Berceuse*.

Tactactactatactactactatactacatactactactactactactatactactactatactacatactact
actactactactatactactactatactacatactactactactactactatactactactatactacatactactact
tactactactatactactactatactacatactactactactactactatactactactatactacatactactactac
actactatactactactatactacatactactactactactactatactactactactatactacatactactactact
actactatactactactatactacatactactactactactactatactactactactatactacatactactactact
tactactatactactactatactacatactactactactactactatactactactactatactacatactactactac
tactactatactactactatactacatactactactactactactatactactactactatactacatactactactactac

Hermione: ... Improvisação

Hércules: ... Criação

Eu: ... Infinito

Hermione: ... DIG

Hércules: ... Coletividade

Eu: ... Afetos

Hermione: ... Alegria

Hércules: ... LAC

Eu: ... Beckett

Hermione: ... dança-teatro

Hércules: ... Metodologia

Eu: ... Instante

Hermione: ... *Apud*

Hércules: ... Tempo real

Eu: ... Dramaturgia

Hermione: ... Dançar

Hércules: ... Repetição

Eu: ... Memórias

Hermione: ... Fragmentos

Hércules: ... Esquecimento

Eu: ... Cadeira de balanço

Hermione: ... *Berceuse*

Hércules: ... Solidão

Eu: ... Vovó

Hermione: ... Borboletas

Hércules: ... Vida

Eu: ... Amor

Depois de tudo, fomos tomar sol na varanda.

Com toda saudade e amor desta vida,

Mamãe

Tema tirado da caixinha:

AMOR

Modalidade: **CAPÍTULO II**

Tempo: depois do infinito

Número de jogadores: todos que entraram na shimenawa

No caminho, 27 de março de 2023.

Paulo (Putchu),

É noite, e um ventinho bom está entrando pela varanda. Estou escrevendo esta carta sentada no sofá. Ao meu lado esquerdo, Oberon está deitado com as patinhas esticadas. Ao meu lado direito, nossa boneca-manequim, *Milady* Penélope, ainda está de máscara desde a pandemia. À nossa frente, você está deitado no chão geladinho, assim como eu e vovó Lia costumávamos fazer. Você está assistindo a um filme, em preto e branco, desses bem antigos de inglês muito empostado. No mesmo chão que, no dia anterior, nós improvisamos com todo o DIG e nos abraçamos de saudade, relembrando dos tempos de pandemia em que não podíamos fazer nada disso. De vez em quando, gargalha dizendo que o filme é muito ruim. Sabemos que você adora filmes muito ruins. Você vê o filme. Eu vejo você. Oberon dorme. *Milady* Penélope olha para a varanda.

Segui o olhar de *Milady* e ficamos nós duas olhando para o jardim que você fez na varanda, cheio de flores com nomes de cantoras e apenas um cantor: o Tom Zé. O vento amostrado também quis ser visto e acabou de passar por Elza, Nina, Gal, Núbia, Ella, Billie e Tom, trazendo seus perfumes que se misturaram com o som dos violinos do filme muito ruim e com o cheiro do chá de boldo, que ainda está no chão esfriando, para curar a azia por ter comido demais no almoço. Se alguém me perguntasse agora o que vem depois do infinito, eu diria que é esse momento.

Faltam quatro dias para seu aniversário e ainda não encontrei um presente. Queria te dar algo tão bonito quanto as coisas que você me faz. Como, por exemplo, o *The Book of the Flowers*, um dos livros pequeninhos da estante, cheio de flores pintadas, porque você sabe que gosto de flores; ou como o *The Bird's Book*, do tamanho de uma caixa de fósforos, que você pintou para mim com aves coloridas e livres. Livre como você é, pintou, neste livro dos pássaros, um cavalo com a crina ao vento, porque sabe que também gosto de cavalos, e pintou Hermione e Hércules, porque sabe que sinto saudade deles. Assim, desde então, cavalos e cães também são pássaros; ou, ainda, como as suas dedicatórias nos livros que me presenteia, pois, depois que você as colocou, mudou o destino daqueles livros, enchendo-os de amor. Uma dedicatória carrega muita coisa, só quem escreve e quem recebe sabem. Talvez seja por isso que eu me emociono toda vez que abro *Alice no País das Maravilhas* e leio, na primeira página, as suas palavras, dizendo:

“To Polly

Pretty often ‘was afraid... and then ‘knew your love”.

Lembrei-me do dia em que trouxe *Berceuse* para mim, numa manhã quente de sábado, em Recife. O interfone tocou. Você e Lua, a sua neta de seis anos, chegaram, beberam água e, quase juntos, me disseram que tinham um presente para me dar. Era o texto *Berceuse*, de Samuel Beckett, com tradução e adaptação sua, numa versão encadernada, trazendo na capa a cadeira de balanço usada pelo próprio autor numa de suas encenações. Fiquei feliz por você ter se lembrado do tanto que gostei deste texto, quando o ouvi pela primeira vez na sua aula de FEC. Pedi para todo mundo sentar-se bem pertinho de você e, então, leu *Berceuse* quase num fôlego só, seguindo a marca do dramaturgo, pedindo uma voz branca, surda e monótona. Quando chegou ao fim, eu tive a certeza de que um dia precisaria encenar este texto, dançá-lo, cantá-lo ou tudo isso junto, assim como, um tempo depois, fizemos na nossa *Berceuse*.

Lembrei-me que duas linhas paralelas se encontram no infinito, frase que ouvi numa aula sua e que, desde então, não consegui mais parar de pensar, porque gosto da imagem dessas linhas se encontrando. Elas me lembram um pouco da gente e de todos os casais que a sociedade tem dificuldade de aceitar. Assim, temos vivido um Romeu e Julieta, desafiando *Shakespeare* e a física, sendo repentistas que teimam em viver até o fim do improvisado, com o tema amor, que, por coincidência, é o tema mais pedido pelo público em nossas **Rodas de Improvisação**.

Lembrei-me de quando perguntamos no DIG: “o que vem depois do infinito?”, e eu nunca me esqueci das infinitas respostas sempre recheadas de amores, sabores, sonhos, memórias, medos, saudades, palavras, pedidos, esquecimentos, esperanças, músicas, desejos, invenções, movimentos, danças, palavras, silêncios, recomeços e imagens.

Lembrei-me de como é bonito ver o jeito como você exercita a liberdade. Às vezes, pego um livro na estante só para ver a conversa que você teve com o autor. Rabisca, grifa, dobra orelha, discorda, concorda, critica, xinga, sorri, sugere, elogia e se derrete de um jeito que chego a ouvir sua voz, através dos riscos. Até vejo você sentado com esses autores e autoras numa mesa de bar, conversando, rindo, brigando e se tratando apenas pelo primeiro nome. Você vai fazendo as coisas porque precisam ser feitas, assim como a areia da praia pede por uma pegada ou por um castelo sem reis e rainhas. Você vai lá, e faz, e, de preferência, junto com outras pessoas, como daquela vez que pintou com três turmas do CAC uma releitura do quadro *Noite Estrelada*, do pintor Van Gogh (1853-1890), usando sua técnica de pintura com massinha de modelar. Você sempre diz que devemos ser melhores do que os que nos precederam, só pelo fato de termos mais subsídios para isso. Gosto de imaginar que o grande Van Gogh iria entender essa sua afirmação e se orgulharia ao ver tantas mãos juntas, fazendo explodir estrelas no céu que ele criou sozinho. No seu céu, Paulo, não existem deuses e você não se permite ser deus no céu de ninguém. Veja bem o DIG, que criou e logo dividiu com todos que têm passado por ele,

possibilitando um lugar de oportunidade, de igualdade nas relações, de criação, de participação e de formação de artistas, com noção de coletividade e autonomia.

Lembrei-me que a gente não tem ideias, tem *eidós*, imagens, como um dia você falou em aula. É incrível mesmo como as palavras têm força, pois nunca mais tive uma ideia, só imagens. Assim como nunca mais senti culpa, depois de ter tirado a palavra *desculpa* do meu vocabulário, por sugestão sua, pois eu pedia desculpa até pelo que não tinha feito, carregando o catolicismo de minha criação nas costas, parecendo minha bisavó pedindo perdão quando cantava. Assim, tirei a culpa da minha dança. Uma pessoa livre espalha liberdade por onde passa. Essa foi minha primeira experiência de liberdade, convivendo contigo. Mexer nas palavras. Algumas, eu cortei e outras, acrescentei. Tenho gostado muito de dizer *não* para as coisas que não posso dar conta ou que me fazem mal. Tenho gostado mais ainda de não me justificar, o que me faz economizar muitas outras palavras. Não que não goste de escrever ou de falar, mas, às vezes, algumas justificativas são pedidos de desculpas escondidos. Não se justifique, digo para mim mesma. Só aqui na academia que me justifico, porque cada lugar tem seu próprio vocabulário. Você sempre disse que determinadas palavras, usadas em determinadas ocasiões, te fazem pertencer a determinados lugares. “O espaço nos pensa”, palavras que tantas vezes ouço você dizer e aqui estou repetindo. Essa foi a minha segunda experiência de liberdade. Entrar no espaço chamado DIG.

Lembrei-me da primeira vez que me apresentou o improviso. Você colocou uma corda azul no chão, na sala de aula, formando um círculo e disse: “esse espaço é mágico e aqui dentro vocês podem ser o que quiserem”. Eu não consegui não pensar mais nisso: ser o que eu quiser! Também disse que aquele espaço não era para nos limitar, que era didático para marcar começos e que era para imaginarmos aquela corda abarcando a nós, ao planeta Terra e ao universo. Escrevemos temas em pequenos pedaços de papel, nos dividimos em grupos e começamos a improvisar. E, assim, ficamos duas horas sem parar.

Lembrei-me que nunca te contei sobre a sensação que senti, ao voltar de uma aula com os professores Thiago Assis e Lucas Valentim. Voltei para casa andando pela orla, acompanhada pelo entardecer, pelo mar e por aquela brisa que só Salvador tem. Naquele trajeto, lembrei-me de como gostava de dançar, ainda bem pequena, no corredor que ligava a sala à cozinha da casa em que nasci e cresci. Lembrei-me de tia Vildete, minha primeira professora de *ballet* e da sua doçura. Lembrei-me de como não consegui ir fazer o curso de dança na UFBA, em Salvador, aos dezoito anos. Lembrei-me de todos os cursos de dança, teatro e música que fiz, depois disso, porque não sou de desistir. Assim, lembrei-me que não caminho só e que muita gente me ajudou a chegar até a essa orla para poder lembrar-me disso tudo. Lembrei-me

que meus melhores mestres foram os que disseram: “vai lá e faz do seu jeito”, assim como você sempre disse. Lembrei-me do primeiro dia em que te vi, “uma força da natureza”, pensei. Lembrei-me dos dias de pandemia em que não podia caminhar pela rua e que lembrar das coisas também ficou um pouco esquecido, pois eu tinha tanta angústia e tanto medo de tanta coisa. Mas, lembrei-me que foi nessa mesma pandemia que escrevi meu pré-projeto para o mestrado em dança na UFBA. Lembrei-me do dia que recebi o resultado, dizendo que passei, e comemorei fazendo uma dancinha bem boba, pulando pela casa e, depois, chorei sozinha no banho por não ter desistido, porque tudo era difícil na pandemia. Assim, lembrei-me de como é um momento feliz. Lembrei-me que tenho aprendido que fazer pesquisa é mergulhar dentro de mim, através de todas as experiências que aconteceram e estão acontecendo, à procura de caminhos comuns, como dizem os professores Virgínia Kastrup e Eduardo Passos, para partilhar isso com os outros, sendo, assim, parte da coletividade e me fazendo política (Kastrup; Passos, 2013). Lembrei-me do DIG e senti gosto de casa. Lembrei-me que o respeito, a liberdade e o amor podem, sim, estar nos processos de trabalho de um grupo de teatro e de dança. Lembrei-me que estou escrevendo sobre um espetáculo coreografado e performado por mim e por você, que foi construído por um fazer de tantos anos e a tantas mãos. Lembrei-me que, para escrever sobre *Berceuse*, eu preciso voltar para aquele corredor de quando era criança, que desemboca nas teias dos caminhos que fiz com tantas outras pessoas. Lembrei-me que queria ser artista quando era criança. Então, lembrei-me que sou artista hoje e, na mesma hora, aquela brisa da Bahia me deu orgulho de mim. Lembrei-me que, agora, aos quarenta e cinco anos, estava voltando de uma aula na universidade, onde quis estudar, há tantos anos. Lembrei-me que você estava me esperando em casa e isso me trouxe paz. Lembrei-me que toquei a campainha e foi muito bom ver seus olhos sorrindo, ao abrir a porta, e me perguntar: “como foi a aula hoje?”.

Lembrei-me que tenho tanta coisa para falar sobre o que temos feito no DIG, ao longo desses anos, como nossa filosofia, nossa política social, nossa metodologia, nossa estética, nosso fazer pedagógico em cursos e oficinas, nossas obras, nosso público e nossos companheiros de trabalho. Bem, isso dará um doutorado, como você gosta de me incentivar.

Lembrei-me que, quando penso nas minhas referências, não posso deixar de falar dos meus professores, pois já disse o educador Paulo Freire: todo professor deixa a sua marca (Freire, 1996). Poderia dizer que são todos, mas não seria de todo verdade, e, aqui, não posso fazer um falso testemunho. Quero falar daqueles que foram generosos no ato de ensinar. Dos que me enxergaram no meio de suas pesquisas. Dos que valorizaram as minhas pesquisas. Dos que disseram que o melhor caminho a seguir é aquele que é importante para mim. Dos que me

Pequeno não-manual do DIG

“Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico com saudosa lembrança essas memórias póstumas” (Machado de Assis, 1994, p. 1).

Para começar

Vovó Lia vai amar te ver. No Natal, você não veio, e ela ficou perguntando por você. Trouxe um perfume bem cheiroso de presente para ela. Você sabia que o apelido dela é *cheirosa* porque só anda perfumada? Pois é, a vida inteira foi assim. Será que é melhor colocá-lo nessa parte de cima do bagageiro para ficar mais seguro? É isso, vou tirar as comidinhas do lanche, aí de cima, e colocar o perfume. Noventa e três anos! Acredita nisso? Vai ser uma lindeza de festa. Além da gente, está indo o povo de Caruaru, de Serra Talhada, de Recife e até Camila, que mora na Bolívia. Você não vai acreditar... Vai ter sanfoneiro! Vai ter sanfoneirooo! Vai ter saannfooneeeirooo! Eita, o ônibus vai sair. Coloca o cinto, mô. Doze horas de viagem! Olha, a gente vai chegar lá, tomar um banho e ir direto para a festa, viu? É melhor a gente dormir logo para chegar descansado? Vamos fazer assim: no três, a gente fecha os olhos e dorme. Preparado? Um, dois, três.

Mô... Já dormiu? Não estou conseguindo dormir, não. E se a gente conversar só um pouquinho? Só um pouquinho... Bora brincar de entrevista? É, entrevista. Eu pergunto e você responde. Quer uma maçã? Não, isso ainda não é a entrevista, bobo. Vou só pegar a maçã para a gente ir comendo, enquanto conversa. Putchu... Não, Putchu fica íntimo demais. Paulo... Não, tem que ser mais pomposo, para dar credibilidade. Vai, para de rir. Paulo Michelotto... Isso! É isso! Paulo Michelotto, como começou sua experiência com a improvisação?

Antes da experiência veio o conhecimento. Fui professor de História do Teatro por vários anos. E quando se conta história sobre o improviso, a notícia mais antiga que se tem em teatro vem das Fábulas Atelanas,⁶⁰ de uma cidade perto de Nápoles. Conhecemos sua modalidade de improviso na criação de texto desde a Idade Média. Ela será aplicada por séculos, até nossas atuais novelas de TV. A história é contada a partir do personagem, e este age a partir de características físicas exageradas, como a gordura, a glutoneria, a burrice, a safadeza ou a partir de características decorrentes de uma profissão. Professores e médicos eram os que mais se prestavam a zombarias, portanto, histórias fáceis. Molière os usou à vontade em suas comédias. Mas, você já está de orelha em pé, me dizendo que eles foram os pais da piada homofóbica, xenofóbica e tudo que veio de ruim depois. Foram. E pais da moderna novela que nos veio de Cuba. As novelas criaram novos tipos-padrão de narrativa e melhoraram o esquema os colocando em duplas: o industrial rico junto com a garota ingênua pobretona, mas linda. Enfim, me poupe de lembrar todo o lixo armazenado em nossos canais de TV, que encantaram multidões que deixaram de ir ao teatro, pensando que agora estavam finalmente na modernidade por ter uma TV. Estavam apenas voltando para a Idade Média, como amantes de histórias (Michelotto, c.f Anexo 1).

⁶⁰ Farsa popular na Roma Antiga, originalmente feita de improviso, que se distingue pela presença de personagens-tipo. Precursora da Commedia dell'Arte.

O próximo conhecimento de improviso nos vem da música. Não sei quando começou, mas já Chopin tem música com esse título: *Impromptu*.⁶¹ E falando em música, estaremos falando no local onde estruturalmente se deu a maior evolução do improviso. Não, não foi no teatro. Foi no *Jazz*. E herdamos no improviso muito de sua estrutura. Lá, de composição musical; aqui, de composição da narrativa. O *jazz* tem uma introdução, dando o tom da peça, segue a exposição, que é a melodia principal; o desenvolvimento, onde se abrem em possibilidades os elementos da composição, recapitula-se tudo *da capo al fine*;⁶² e a coda marca o fim, como, por exemplo, uma rápida retomada do tema. Com boa equivalência, como o que fazemos no DIG, ao improvisarmos a partir de textos dramáticos de Samuel, por exemplo. Improvisa-se a partir de conhecer bem a harmonia. A construção do texto base, no nosso caso. No *jazz*, o uso de escalas e arpejo. Variações do tema, no nosso caso. E, finalmente, escuta atenta dos outros músicos e prática constante, exatamente como nós numa roda (Michelotto, cf. Anexo 1).

Quando vim morar no Nordeste, para todo lado, havia apresentações de improvisadores, dessa vez, numa disputa em versos, acompanhados por uma toada de violão. Aqui se desenvolveu maravilhosamente uma técnica de improviso, junto com um tipo de disputa com versos. Mas, isso fui ver na volta do Canadá, onde conheci a LNI.⁶³ Mas, foi marcante para mim imaginar que eu estaria iniciando uma nova modalidade de improviso nas terras brasileiras do improviso. Em 1978, voltei ao Brasil, do exílio, e fui trabalhar no Departamento de Artes da UFPB. Em 1980, já estava solicitando bolsa do CNPQ para fazer Doutorado em Sociologia na Université Laval, Quebec, Canadá. Na verdade, eu estava indo embora. Oito anos fora nos transformam em um zumbi, numa ilha, por muito tempo. Não conseguia entender nada do que discutiam aqui, nem do que queriam nem do que gostavam. Gostavam de novela, por exemplo, e eu, depois da *Commedia dell'arte*,⁶⁴ não. Então, com a mesma vontade que eu quis minha volta do exílio, eu quis minha saída de novo para um exílio mais edulcorado. Desculpe, CAPES⁶⁵, mas nunca tive intenção séria de fazer esse doutorado, apenas aqui estava tudo muito estranho para mim (Michelotto, cf. Anexo 1).

Lá, conheci a Sylvie Gagnon⁶⁶ – a quem presto aqui minha saudosa homenagem –, que me levou para a Liga. Ela integrava uma das equipes e me chamou para vê-la ‘jogar improviso’. Eu queria muito saber o que era aquilo. Só para registro, Sylvie foi quem saiu do Quebec para Paris, criou lá a Liga de Improviso, depois foi criar na Argentina, onde se casou e foi morar na Martinica, uma ilha vulcânica de possessão francesa, onde comprou um ringue de luta de galos e fez de lá seu campo de jogo de improviso. Figuraça! Foi por causa de Sylvie que assisti, a partir dali, a todos os jogos. É um campeonato como o de futebol. E, após os espetáculos, saíamos com a equipe dela para bebermos cerveja, conversarmos à toa e falar das técnicas a se usar no próximo jogo. Mas, o jogo era um vício, então não sei se por vício ou para se mostrarem, eles não paravam de improvisar a noite toda, fazendo harakiri com hashi, por exemplo. A LNI foi minha escola (Michelotto, cf. Anexo 1).

⁶¹ É uma forma musical livre com caráter de improvisação, que pode ser escrita para qualquer instrumento. Chopin escreveu quatro, sendo a última a mais famosa.

⁶² *Da capo al fine* é uma diretiva, numa partitura, do compositor ou do editor para repetir a parte prévia da música.

⁶³ Cf. <https://lni.ca/>. Sobre seu método, *impro-réflexion et analyses* (Gravel; Lavergne, 1993).

⁶⁴ *Commedia dell'arte* é caracterizada por ter espetáculos improvisados, criados coletivamente pelos atores (Pavis, 1999). “Desde a Renascença produziu-se na Itália um fenômeno extraordinário e único: uma espécie de milagre teatral. Rival feliz e impudente da comédia literária; herdeira da antiga *atelana*; por sua vez farsa tirada ‘diretamente da vida popular’, tal forma dramática exerceu durante 3 séculos uma influência capital sobre todas as cenas da Europa ocidental” (Copeau, 2013, p. 253).

⁶⁵ Órgão do Ministério da Educação (MEC) responsável pela avaliação do ensino superior e pela concessão de bolsas de estudo.

⁶⁶ Foi uma jogadora de uma das equipes da LNI, em 1980. Convidou Michelotto, ambos estudando na Université Laval, para assistir aos jogos da liga, em vez de ficar trancado em casa com medo da neve. Ela foi o princípio de tudo. Hoje, na Ilha de Guadeloupe, faz parte do Grupo *Zetwall, estrela*, em créole.

Eu gostaria muito de ter visto contigo uma noite dessas de apresentação da Ligue Nationale d'Improvisation (LNI). Ainda me lembro de você explicando na aula que a LNI, também conhecida como *Théâtre de Ligue Nationale d'Improvisation*, foi fundada no Quebec, Canadá, em 1977, pelos atores Robert Gravel (1944-1996) e Yvon Leduc (1952). O que era para ter sido apenas uma noite, segundo Gravel, virou um sucesso que dura até os dias atuais. Você disse que a LNI é uma companhia de teatro de improvisação, que se caracterizava por ter jogos competitivos de improvisação teatral, aos parâmetros de um jogo de hóquei, com arena, público, árbitro, auxiliares, regras e jogadores uniformizados. Falou sobre os improvisadores, que se dividiam em dois times adversários, e sobre o árbitro, que tirava, aleatoriamente, o tema a ser improvisado, anunciando-o juntamente com a categoria, a duração e a quantidade de jogadores para cada improvisação. Depois disso, as equipes tinham vinte segundos para se reunir e decidir o que iriam fazer, vencendo o time mais votado pelo público, que recebia placas das cores dos times. Antigamente, eram pompons, você frisou. Depois, explicou como isso funcionava, dizendo que, ao final de cada disputa, o público levantava a placa da cor do time que mais gostou, fazendo-o, assim, ser pontuado. No final, vencia aquele que marcava mais pontos durante a partida. Você ainda lembrou que o árbitro poderia punir os jogadores que não seguissem as regras, mas que o público poderia vaiar a decisão dele. Em seguida, disse que o modelo da LNI se espalhou por outros países e que, por fim, o grupo iniciou a competição de improvisação no *Improv World* (Théâtre de LNI, 2024).

Fico imaginando o DIG improvisando com a LNI. Como somos viciados em improvisar, isso não terminaria nunca. Acho que a Liga se divertiria ao conhecer nosso trabalho, afinal, somos filhotes dela. O próprio Yvon deu a benção a você para improvisar adaptando, como quisesse, no Brasil. Tenho certeza de que adorariam ver que, dentro do nosso jogo, tem dança, além de teatro. Olha, por falar nisso, você precisa acrescentar a dança ali junto com o teatro e a música, quando falar em improvisação. A improvisação faz parte da dança, desde seus primórdios, embora só tenha sido mais desenvolvida a partir do século XX por artistas e pesquisadores, como Rudolf Laban (1879-1958), Mary Wigman (1886-1973), Anna Halprin (1920-2021) e Merce Cunningham (1919-2009), entre outros.

Preciso dizer que, toda vez que você fala no seu exílio, a mesma tristeza de quando eu soube pela primeira vez cai sobre mim. Sinto muito que tenha sido uma das vítimas da ditadura militar do Brasil. Deve ser muito difícil voltar a pertencer a um lugar de onde se foi arrancado à força e deixado, obrigatoriamente, afastado por tantos anos. Acho que, no meio de tanta barbárie, o improviso te acolheu nos braços e te ajudou a seguir em frente, com um pouco de esperança. O improviso foi cachoeira e levou um pouco da morte que deixaram dentro de você.

Assim, toda vez que você fala sobre improvisação, sinto gosto de água fria e forte. Me conta, novamente, como era uma noite de improvisação na LNI, pois não me canso de ouvir essa história.

Eles são canadenses, e os quebequenses são ou eram muito alegres e divertidos. Também acho que a natureza lá ajudava muito. Se o espaço nos pensa, a neve condensa nossos pensamentos. Para ter ideia, o verão lá caía às três horas da tarde de um dia qualquer, em que todos tiravam suas pelouses do porão e faziam nascer, milagrosamente, um jardim gramado. Verão. Os jogos da Liga, na arena seca de patinação da Universidade Laval, eram uma animação. Mas, o que vou contar perdeu-se um pouco no tempo, pois, com os anos, foram feitas algumas mudanças. O que conto é o que aconteceu nas origens. Eu estava lá. Entrava-se recebendo caneta e papel, para se colocar numa cartola o tema sobre o qual queríamos que improvisassem. No papelzinho, escrever um tema, dizer quantos jogadores para realizá-lo (de um a seis, um time) e em quanto tempo (no máximo, três minutos). Alguém lá dentro tocava um órgão eletrônico, e todo mundo cantava, até as equipes se postarem. Um juiz tirava um tema da cartola. Jogava a pelota de *rugby* para cima para sortear qual equipe começaria. Marcada a equipe, ela tinha 20 segundos para organizar seu jogo. Apito e início da partida. Ao final do tempo e da jogada, o juiz pede ao público para dar os pontos. Simples, na entrada, você recebe um pompom⁶⁷ vermelho e outro azul. Vermelho é ponto a favor, azul, ponto contra. Estão lembrados de eu ter visto isso há quarenta anos atrás? Então, talvez eu troque um pouco as cores. E, assim, vão somando pra lá e pra cá os pontos de cada equipe, e a que levou mais pontos positivos ganha o jogo. Vai disputar com outra, até uma delas sair campeã. Como no futebol (Michelotto, cf. Anexo 1).

Quando penso a *posteriori* o que me encantou, vejo que tem menos a ver com o jogo – na próxima pergunta, detalharei –, do qual não curto muitos aspectos, como o juiz, as faltas, a disputa, do que com o calor dos times e das torcidas. Era muito bom estar ali, e voltávamos carregados de novidades em como resolver uma determinada situação. Acho que o improviso serve para nos ensinar a resolver problemas na vida mais do que para qualquer outra coisa. E serve para manter unida uma equipe também e para aprender a trabalhar juntos rapidamente. E isso é mesmo muito bom! Meu coração ficou no Quebec, por muitos anos (Michelotto, cf. Anexo 1).

É bonito te ver falando da LNI e do improviso. Seus olhos brilham, deve ter sido mesmo uma experiência incrível. Que bom que seu coração pode estar em muitos lugares. A vida tem caminhos inesperados, olha bem para nós dois. Quem diria que nos encontraríamos? Quem diria que nos casaríamos? Quem diria que teríamos tantos filhos? Não, não os tivemos. Mas, quem diria que quebraríamos a linearidade ideológica só por isso? Quem diria que o tempo duraria tanto para nós? Quem diria que criaríamos tantas coisas? Quem diria que conheceríamos tantas pessoas? Quem diria que, juntos com essas pessoas, construiríamos o DIG? Quem diria que ele teria uma metodologia? Quem diria que ele teria um lema?

PRAGENTESEJUNTAR. Esse lema, que mais parece um abraço apertado, é a forma do DIG mostrar como quer existir no mundo, que é, sem dúvida, em coletividade. Aprendo muito

⁶⁷ Listas coloridas agrupadas, geralmente usadas por líderes de torcidas.

com as palavras do filósofo Ailton Krenak (1953), quando relata sua experiência de infância, com seu cavalo, que o leva a descobrir-se como sujeito coletivo. Ailton conta que, nesse momento de descoberta, podemos sentir a vida nos outros seres e completou dizendo que esses seres, por estarem num lugar, não só se juntam à paisagem que habitam, mas também a modificam. Krenak sugere que a percepção de que pertencemos ao mundo, sabendo que podemos modificá-lo, é um bom caminho para pensar a educação (Krenak, 2022). Isso é o que sinto no DIG e, talvez por este motivo, sempre digo que o DIG é a minha grande escola.

No DIG, experimento criar narrativas poéticas sobre a vida, enquanto aprendo sobre mim, sobre os outros seres, sobre o mundo e sobre coletividade. A cada jogo de criação e roda de improvisação que fazemos, o mundo se modifica um pouco, por meio das interações que ali acontecem. Não há como falar disso, sem lembrar de Jean-Pierre Ryngaert (1945), professor e diretor de teatro, que afirma: “o espaço de jogo é um lugar de encontros e trocas” (Ryngaert, 2009, p. 69). Que bom nosso lugar de encontro e trocas está livre de juízes, de competição, de notas e de pódios. Não precisamos mais de modelos assim. Precisamos, sim, lembrar que podemos ocupar juntos o mesmo lugar e que lemas só servem se forem vividos, pois, segundo o meu querido Krenak, “[...] não tem nenhum lugar no mundo onde só cabe um, sempre cabem todos” (Krenak, 2022, p. 105-106).

Um dia desses, gostaria muito de convidar Krenak para participar de um encontro do DIG. Já estou até vendo a gente falando sobre vida, arte, ancestralidade, futuro e coletividade, entre tantas outras coisas, enquanto comemos na cozinha. Vai ser um dia feliz. Acho que vocês dois teriam muita coisa para conversar sobre educação, por exemplo. Poderia, inclusive, contar a ele como a sua experiência em improvisação entrou nas suas atividades de pesquisa, de sala de aula e de extensão na universidade e quais desafios você teve que enfrentar para conseguir fazer isso. Fala um pouquinho sobre isto, para mim, agora.

[...] Vivi 40 anos de minha vida dentro de universidades, então serei ‘breve, mas prolixo’. A universidade, ao contrário de sua função social, é, muitas vezes, avessa a mudanças ou novidades. Breve, ao espírito científico, que, em seu coração, é exatamente curioso. O professor universitário, no Brasil, tem uma tripla função, descrita na sua pergunta: dá aulas, pesquisa e faz atividades para/com a comunidade. Eu também. Acontece que elas não estão conectadas entre si. A sala de aula não é o ponto de convergência da pesquisa e da extensão, como deveria ser. Acresce que, como professores de um departamento, somos humanos também e isso acarreta uma série de complicações na vida universitária. Por exemplo, eu cheguei do Canadá mergulhado no entusiasmo pelo improviso, certo de que ele tinha um lugar privilegiado num Curso de Teatro ou num Curso de Educação Artística. Nessa época, eu estava na Federal da Paraíba, a UFPB, e ainda tentava descobrir onde poderia iniciar um grupo de improvisadores ligado à LNI (Michelotto, cf. Anexo 1).

O problema, no Brasil, sempre foi, inicialmente, o mesmo: o local. Com a imagem do campo de *rugby* na cabeça, só me serviria achar algum campo de basquete, futebol de salão ou vôlei. Nosso esporte principal era feito em um campo enorme, de arquibancadas longe. Futebol de salão era pouco desenvolvido, vôlei e basquete tinham locais extremamente fechados, só servindo para eles mesmos ou para alguma cerimônia em festa cívica. O resto não entrava. Para ter ideia, demoraram-se vários anos para conseguir colocar uma Paixão de Cristo, por exemplo, dentro de um campo de futebol, em Recife. Agora, imagine um espetáculo de improviso num campo de basquete. Nem pensar. Porque havia o Geraldão,⁶⁸ em Recife, para isso, mas lá não havia como entrar. Então, nos restava a UFPB, onde eu dava aulas, pesquisava ainda os textos modernos brasileiros e, bem, onde não havia extensão universitária real, só no papel. Foi assim que criei o LAC, Laboratório de Artes Cênicas e, depois, o Salão do Teatro Experimental Universitário, o TEU.⁶⁹ Apesar de trabalhar o improviso da LNI sem a ajuda de outros professores, o LAC se especializou, na Paraíba, em trabalhar o improviso a partir de Viola Spolin. Foram 14 anos dessa experiência, mas, cada vez mais, sentíamos a necessidade de algum método que servisse para improvisar teatro, sem cairmos sempre nos retornos do sistema, onde se integravam perfeitamente aquelas fichas e aquelas orientações de Viola (Michelotto, cf. Anexo 1).

Você verá que, ao falar do LAC, insisto em ficar falando em Samuel, em Kantor e nesse salão. Não tem outro jeito, você consegue lembrar do que se passou com você, quando leu seu primeiro livro? Sabe por que as pessoas respondem ‘eu estava sentada na sala de casa’ ou ‘na grama’, antes de dizerem qual e de que se tratava? É exatamente isso que me causa, ao falar do LAC ou do DIG: meu corpo tem aquela sensação inicial, que não tem nome. Talvez *êxtase*, se, um dia, pudermos saber o que se passava com Sta. Teresa – dizia ela —, ao ver um crucifixo. Não dá para descrever, pois, quando descrevo, sei que minha memória acrescenta, inventa, reescreve tudo (Michelotto, cf. Anexo 1).

[...] Nunca tivemos dúvida de que fazer uma ação em benefício da educação – como era a proposta fundamental de nosso Curso de Educação Artística – ou em benefício dos mais deserdados não transforma, necessariamente, essa ação em uma ação inovadora, do ponto de vista do sistema. O sistema capitalista é camaleônico e possui todas as cores. Politicamente, o LAC estava apenas tentando avermelhar um pouco mais a cor ufano-auriverde, pendão da Paraíba e de seu regionalismo insano, antecipado já no Nego⁷⁰ de sua bandeira. Do mesmo modo, temos que dizer que não se pode minimizar o método de Viola, sua importância e, na época, necessidade. Mas, supor que dali poderia sair mudanças estruturais na sociedade é exigir demais do destino. Mas, atacar tudo isso sempre foi vital para nosso radicalismo. O teatro ou é político, ou não é teatro, ou se insere numa sociedade dada para transformá-la em melhor, ou vai desaparecer sem deixar rastro. A forma de fazê-lo tem que ser revolucionária, isto é, a favor dos membros de uma sociedade qualquer (Michelotto, cf. Anexo 1).

Não precisamos insistir que o teatro de palco italiano, como o herdamos do século XIX – e como se fazia na Paraíba, esses anos todos – entrou em vias de extinção, por não falar mais por ninguém, ou melhor, por falar sempre verticalmente. Sua mudança e revolução política se iniciou exatamente quando ou passou a duvidar abertamente de sua fala, ou passou a partilhá-la. Está claro porque nossa opção por Viola foi importante também? Por adotarmos o improviso como técnica, como forma de criação de uma nova dramaturgia e cena. Então, o que foi nos afastando desses métodos de

⁶⁸ Ginásio de Esportes Geraldo Magalhães, inaugurado em 1970, é um ginásio multiuso localizado em Recife-PE.

⁶⁹ Teatro Experimental Universitário, divisão do LAC, um salão de 4 andares que seria a Biblioteca Central da UFPB.

⁷⁰ Havia um acordo entre os governos de São Paulo e Minas Gerais para que o presidente fosse sempre de um destes estados, realizando, assim, um rodízio. O paulista Washington Luís, em 1929, indicou o governador Júlio Prestes, um outro paulista, quebrando, assim, o combinado. Minas se rebelou e teve o apoio do Rio Grande do Sul. A Paraíba também decidiu rejeitar a decisão do presidente e se uniu aos mineiros e aos gaúchos e, por isso, colocou a negativa em sua bandeira.

improviso, inclusive mais tarde, do de Johnstone?⁷¹ O fato de promoverem uma mudança interessante no conjunto das estruturas cênicas de teatro, melhorarem ‘sua produção’, melhorarem ‘a performance’ ou visualmente ‘a cena’, mas se preocuparem, quase que incidentalmente, com o terceiro elemento constitutivo de todo teatro: o público (Michelotto, cf. Anexo 1).

Esses métodos de improviso todos continuaram guardando preciosamente, em seu bojo, o jogo como disputa, os chefes e donos como instrutores, o riso como falso castigo romano dos costumes, reservando, ainda e sempre, para o seu público, a função sempre desconfortável de inúteis batedores de palma ou fracos financiadores. O único legado dos espetáculos – de improviso ou não –, para o público e para a sociedade, ainda é o mesmo, ainda muito fraco para se sustentar teoricamente. Se dermos uma olhada no que vinha acontecendo com o teatro, veremos que os pioneiros do século XX fizeram de tudo para desmontar os esquemas do século anterior. O improviso foi uma das formas importantes de mudança na dramaturgia, por exemplo. Por se acreditar, antes, por vezes, que o importante no teatro é o texto literário, que toda sua força vinha daí, daí vindo sua capacidade de ‘fazer as cabeças’, sob propostas educativas ou não, mas todas com efeito ‘moral’, os métodos se focaram na modalidade de contar histórias e na preparação dos atores para contar histórias bem divertidas ou bem moralistas (Michelotto, cf. Anexo 1).

Mas, a força de um espetáculo, talvez, não venha só daí, não é mesmo? A menos que se considere apenas como teatro o teatro em um palco italiano, esquecendo-se que o próprio palco tem força devastadora, o espaço onde se dá o espetáculo rege de tal forma a forma em que ele se dá, que Brecht irá se dedicar a isolá-lo, a impedir a mistura público/cena, impedir que o público suba ao palco e se prenda lá em cima, mesmo que só na imaginação. Brecht irá, a golpes de marreta, construir uma cena fechada entre as quatro paredes. Claro, é perdoável, estava na Alemanha, numa época ruim. Outros, como Samuel Beckett, irão ser também corrosivos, ao desmontar a narrativa clássica, o modo de fala dos personagens, fazendo uso constante da concisão metafórica – o que nos valerem peças de alguns minutos e descobrimos felizes que nem por isso são peças ‘menores’, apesar de, com seu humor ácido e irlandês, ele as nomear de ‘dramalhõezinhos’, ‘dramaticules’. Sua diferença será marcada por seu abandono de todo ‘interesse temático’ e, conseqüentemente, ‘moral’ da história. Pois, essa morava no centro de todo teatro ocidental de palco italiano e curiosamente no centro de todo ‘teatro educativo’, onde irão se encaixar as melhores intenções de nossa amiga Viola. E, por isso, tínhamos que mudar nosso rumo, não só quanto à dramaturgia, quanto à criação do texto literário, mas quanto à criação de uma outra noção de texto, agora de Barthes,⁷² o definindo como renda de *valenciennes*,⁷³ trama feita por inúmeros fios, e esticando o conceito de texto à iluminação, figurino, cenário, cada elemento técnico se constituindo em um texto à parte. E, finalmente, você acabou introduzindo a dança-teatro no DIG. Se nos mantivéssemos dentro dos conceitos clássicos da dramaturgia teatral, iríamos acabar dançando *Giselle*, *O Quebra Nozes* – coisas até um pouquinho difíceis de se produzir fora de um palco italiano e, sobretudo, fora de nossas características. Eu me lembro de você falando de um tal de Merce e da possibilidade de se deixar de lado o contexto e a narratividade dramática, dançar o acontecer, que ele chamava de *evento*. Creio que não chegamos a buscar um tal grau de pureza na dança, mas lembro que isso nos ajudou infinitamente, juntamente com os experimentos de Laban, Pina Bausch e outras pessoas, na criação de nossa dança-

⁷¹ Foi um inglês considerado pioneiro da improvisação teatral. Em Londres, foi diretor e professor de drama no Royal Court Theatre. Ao mudar-se para o Canadá, desenvolveu seu método, chamado de *Teatro-Esporte*, e é um dos fundadores da Moose Theatre Company. Alguns grupos brasileiros, como, por exemplo, *Os Barbixas*, *Jogando no Quintal* e *Os Embromation*, seguem seus ensinamentos. Entre seus livros estão: *Impro: improvisation and the Theatre* (Johnstone, 1979).

⁷² Foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês. Pensador original, marcou profundamente os estudos de semiologia de época. Professor de Paulo Michelotto, com o qual recebeu o D.E.A. em Sociologia dos Símbolos, Signos e Representações Sociais, em Sorbonne, em 1972.

⁷³ Linho cultivado na Bélgica, que contribuiu para a indústria de rendas no país, que produzia fios extremamente finos, fator crítico na textura e qualidade superior da renda belga. Valenciennes é uma cidade que criou seu estilo próprio de render. A renda de bilro é associada à Flândria.

teatro. Pois, agora, textos eram tecidos, tramados como numa linguagem, e não pedaços de narrativas em espetáculos, remendadas por um diretor, prática corrente quase até à modernidade. A liga do espetáculo agora podia ser o improviso, a própria ação dramática ou a própria ação de dançar, em vez do diretor. O improviso passava a ser textualmente total (Michelotto, cf. Anexo 1).

Improvisar não é só criar em cena uma dramaturgia, mas criar, a partir das técnicas de improviso, corpos iluminados, corpos localizados, corpos transformados, corpos falantes, enfim, realizar o sonho de Artaud e, talvez um pouco, o de Merce. Com eles, mas politicamente mais atuais, criar, sobretudo, corpos ouvintes, pois o improviso só pode se dar na escuta do outro em cena, seja esse outro ator, seja esse outro o público. Ó, tirada a criação de texto literário, o teatro tradicional fazia o mesmo! Sim, mas protegido e isolado pela quarta parede. E, aí, nasceu a shimenawa, como espaço aberto. Porque, quando se entra na shimenawa, tudo é possível. Pode-se ver que o problema do foco em Viola ganha uma nova luz: o foco nada mais é que a própria ação dramática, é o estar ali e agora em cena. Jamais desmunidos, pois nosso corpo é nossa bagagem social e é ele e só ele que atua. Corpos juntos – essa é a outra modalidade, agora também política. É necessária, se não quisermos fazer um teatro apenas de reprodução das estruturas de um dado sistema social, no nosso caso, o capitalista. Ou há ainda alguém na sala que acredita que um diretor de teatro não seja uma reprodução, na micro instância de nosso poder teatral, de nossos ‘empresários’, ‘líderes’, ‘orientadores’, ‘salvadores carismáticos’ e toda uma fauna nascida para manter a verticalidade das relações no sistema onde proliferam? Se ainda acredita, por que não ler, mais uma vez, *Katastrophè*, de Samuel Beckett? Foi escrita para saudar Vaclav Havel,⁷⁴ enquanto ainda era prisioneiro. A ironia é que essa defesa o levou um dia à presidência da Checoslováquia, e, aí, a história sempre se repete, uma vez como tragédia e outra vez como tragédia, com uma pequena improvisação nossa ao texto de Marx (Michelotto, cf. Anexo 1).

Entre 80 e 90, fazíamos teatro dentro da universidade, num Curso de Arte-Educação, no todo, íntima e desesperadamente, ligados à educação. A pergunta de sempre é: ‘educar para quê e como?’. Abrir os olhos para as possibilidades de novos caminhos e melhores? Só não foi mais, por não termos descido do palco e saído para as ruas. Posição que, depois, se modificou, porque o importante era a participação do público, numa construção coletiva e junta do espetáculo, e isto, descobrimos, podia se dar também em cima de um palco. Fosse onde fosse que o colocássemos. Pois, o espaço nos pensa (Michelotto, cf. Anexo 1).

[...] Verdade também que a LNI, como estrutura de texto de improviso – texto agora barthesiano –, sempre nos esperava, em algum canto, tentadoramente. E foi assim que, 14 anos depois, agora trabalhando na Federal de Pernambuco, decidimos que – se quiséssemos sobreviver – teríamos que desenvolver uma metodologia nossa para o DIG, a partir das experiências e de nosso contato pessoal com o método da LNI. Basicamente, politizá-lo um pouco mais. Ou bem muito mais. Mas, estamos ainda e sempre no ambiente de uma universidade, para onde vim nos anos 90, “para criar laboratórios de arte na UFPE”, onde efetivamente criei o LAP (Laboratório de Artes Plásticas) e o LAC, de Cênicas. Essa foi a justificativa que constou na solicitação do Reitor para minha transferência de João Pessoa para Recife, pois, comigo, vinham duas estruturas de laboratórios, desconhecidas aqui. Essa é a razão que constou oficialmente nos documentos na Reitoria. Extra oficialmente, minha vinda para Recife foi resultado de muitas conversas com os então responsáveis pelo Departamento de Teoria da Arte e Expressões Artísticas: Milton Baccarelli e Helena Pedra – respectivamente, Chefe do Departamento e Coordenadora de Curso. E

⁷⁴ Foi um dramaturgo e presidente da Tchecoslováquia. Depois da invasão de Praga pelo exército russo, foi condenado à prisão. Para livrá-lo, Beckett escreveu *Katastrophè*, dentro das manifestações em toda Europa pela sua liberdade. O regime caiu em 89, e Vaclav se tornou presidente da Tchecoslováquia. Mas, ficou no poder por 13 anos, mostrando que a democracia continuava fraca por lá. *Katastrophè* é uma reflexão sobre o poder, a partir dos pequenos poderes instalados dentro das artes cênicas.

extraoficialmente, também, eu estava muito a fim da mudança, já que minha transferência me permitiria trabalhar numa universidade e cidade com uma maior e mais importante tradição teatral. Mas, tem sempre um *mas*. Ao sair da UFPB, participei de reuniões de discussões acirradas sobre que professor iria ocupar a coordenação do LAC, que eu lá deixava (Michelotto, cf. Anexo 1).

Ao chegar à UFPE, arrebentaram o camarim duplo do teatro para estudantes – sob meu protesto – e abriram uma sala que lá está, hoje, como depósito de figurinos velhos para serem usados, de segunda mão – o que parece até ser um destino de todo LAC. E lá ele ficou sediado. Isto se deu em 1995. Durou exatamente cinco anos para eu perder a paciência e decidir partir para uma nova estrutura, agora o DIG, agora seguindo a LNI, como eu sempre desejei, no hall do CAC,⁷⁵ como nosso palco, e com os alunos e com quem se interessasse, sem me importar de que departamento fosse. O DIG seria do Centro. Por que tanta mudança? Simples, se, na UFPB, disputaram furiosamente meu lugar para trabalhar quando saí; na UFPE, ignoraram solenemente toda e qualquer possibilidade de trabalho em conjunto – exatamente uma das forças dos laboratórios. O projeto era meu, eu que me virasse com quem eu conseguisse. Assim, as conversas preliminares com meus colegas do Departamento de Teoria da Arte e Expressões Artísticas estavam terminando sempre num mesmo ponto crucial: ‘improviso... E na rua? Mas, isso não dá dinheiro!’. Não julguem apressadamente meus colegas da UFPE. Essa noção está ligada diretamente ao fato do curso ser ‘profissionalizante’ e, ainda por cima, não se ter ainda nenhuma experiência em improvisos na universidade ou na cidade. E nós temos que pensar ‘dentro do sistema’, entende? Então, por não verem o que o improviso poderia dar e nem verem o dinheiro no fim do túnel, se desinteressaram. Sem dúvida, cheios de razão. Tive que passar da conversa à demonstração, e o local perfeito para isso era criar modalidades de grupos de improviso dentro da Extensão Universitária. Ficou bem correto, até porque a Extensão compreende tanto a comunidade dos alunos quanto a comunidade do local, onde o *campus* é sediado (Michelotto, cf. Anexo 1).

A Várzea⁷⁶ é uma comunidade extremamente interessante em sua composição e, ao mesmo tempo, lindamente abandonada pela UFPE. Na época, em meu desespero, eu criei uma nova interpretação para a sigla, devido a esse total incrustamento fora da comunidade, como se lá não estivesse: *U-nidentified F-Lying Pe-ople*. A UFPE era um *UFO*,⁷⁷ baixado na Várzea. E era. Imediatamente, reorientei meus campos de pesquisa (Textos Contemporâneos Brasileiros) para pesquisa em Improviso, o que me dava mais um terço de horas de trabalho para dedicar ao DIG. E, para dar visibilidade ao meu trabalho de professor, defini o hall do CAC como local do DIG. E, muitos e muitos anos depois, depois de infinitos bate-bocas no Departamento, consegui que improviso entrasse no currículo como disciplina do, agora, Curso de Teatro. A razão foi que a essas alturas já havia vários grupos trabalhando nas ruas, uma improvisação à sua maneira, vários grupos surgiram em teatros e na TV, ganhando muitas e muitas vezes mais que qualquer espetáculo teatral de palco italiano. Enfim, o dinheiro apareceu no horizonte, curvando nosso curso para a novidade, a essa altura já vovó em quase todo o mundo. Muitos anos depois de minha chegada, trazendo a LNI na mala (Michelotto, cf. Anexo 1).

Por ironia do destino, antes do hall do CAC, eu havia conseguido, após novos bate-bocas, que o Centro de Convenções, com uma admirável sala de teatro, de gigantescas temporadas vazias e basicamente orientada para produções do Sul “que trouxessem dinheiro”, fosse não só o local de minhas aulas, como o local de nosso agora grupo de

⁷⁵ Localiza-se no Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE e foi o local dos encontros do DIG, no período de 2000 a 2015.

⁷⁶ Bairro do Recife, onde está situada a UFPE. Segundo maior bairro em extensão territorial do município do Recife, bastante arborizado e cortado pelo Rio Capibaribe.

⁷⁷ Sigla inglesa que significa *Objetos Voadores não Identificados*. São famosos por baixarem até em Varginha-MG, nos anos 90. Recentemente, uma manifestação religiosa e política apontou celulares para o céu para dar aos ETs nossa localização. Enfim, nada como viver numa terra plana, não é mesmo?

Pesquisa e Extensão em Improviso: o DIG. Dá para entender que o DIG precisava de amplos espaços e não de salinhas burocraticamente fechadas e escondidas? Então, reorientamos nosso grupo de improvisação para as ruas e locais não-convencionais, apesar de ter tido um longo início de vida na mais importante sala de teatro convencional da UFPE.⁷⁹ Ganhamos uma sala imensa para exercícios e aulas, e o palco para treinarmos outras atividades de improviso, que não fossem as de rua. Enfim, um teatro de improviso com diferenças com o que já se fazia nos palcos tradicionais por inúmeros grupos, seguidores do método Johnstone, como nossos amigos *Barbixas*. Na verdade, o improviso já estava dando dinheiro e bem mais que a cena tradicional. E, no final, voltamos à opção pelo hall, porque nossas salas no Centro de Convenções começaram a ser tomadas também por outros professores e departamentos, mais fortes que o nosso em matéria de ocupação de espaços. Não podemos deixar de agradecer imensamente a Johnstone e Viola Spolin, por terem aberto os olhos universitários para o improviso como renda familiar e lucro. Foi o que nos permitiu instalar, também nas dependências ‘formais’ de uma universidade, uma forma de pesquisa e trabalho artístico, voltada para o trabalho e não apenas seu resultado e muito menos o lucro. Sobretudo, voltada para cumprir, na comunidade estudantil, da Várzea ou de Recife, a maravilhosa, tão cantada em prosa e verso, mas tão esquecida ‘função social da universidade’: espalhar seu conhecimento para todos ao seu redor. Essa função era só entendida no macro. Isto é, é claro que formar médicos, artistas, engenheiros, pesquisadores de todas as formas, em última análise, colabora para a melhoria da sociedade macro: a brasileira. Essa que descobrimos tão lá longe de nós, quando olhamos para perto, para a micro-sociedade: nosso bairro, nossa cidade. Não há como melhorar o Brasil, se não melhorar minha rua – esse foi o nosso início de posição política, depois de anos de penoso exílio. Essa foi a nossa opção de criar um grupo de extensão para espalhar o conhecimento sobre o improviso ao redor de nós, por perto, nas ruas, praças, metrô, ônibus ou quaisquer lugares, onde o homem perambulava, no fundo, um pouco sem saber aonde ia. Obrigação de toda universidade que queira honrar o nome *universitas*, não é mesmo? Essa visão, para nós que trabalhávamos em Teatro, tinha um nome. E isso foi, desde 80, é e será o DIG: filho bastardo, com muita honra, da universidade brasileira (Michelotto, cf. Anexo 1).

Quando você fala sobre a universidade, parece que está descrevendo uma galáxia. Olha, só parou para respirar, e eu aproveitei para oferecer uma fruta e ver se você descansava um pouco. A propósito, sobre o que você falou do seu tempo, ainda bem que o tempo passa e as configurações mudam. Atualmente, o corpo de professores do Departamento se modificou e, com isso, o curso também. O que você fez com o DIG, lá dentro do CAC, reverbera até hoje, através das pessoas que fizeram parte daquela experiência. Poderia citar aqui uma lista grande de pessoas que entraram na roda e ajudaram na construção do DIG de hoje. Já parou para pensar na quantidade de artistas que criaram seus grupos e coletivos, a partir do que viveram dentro do DIG? O conhecimento, quando coletivo, só se multiplica. Nesse momento, o DIG segue fazendo isso por outros lugares, o que também é muito bom. Acho emocionante você trazer esse relato sobre como pode ser solitária a caminhada dentro da universidade. Numa época em que o discurso anticolonial está sendo proposto, as instituições de ensino também precisam exercitar outros tipos de relações. Nós, alunos e professores, estamos acostumados a conviver com seleções, pontuações e classificações, dentro da universidade. Parece-me que este não é

um modelo saudável de educação, não é mesmo? Comemoro que o nosso jeito de improvisar tenha se desprendido dessas estruturas de competição.

Não acredito, olha quem está ali! A constelação de escorpião! Consegue ver? Olha o rabinho. É linda essa constelação. Meu irmão, Leo, é de escorpião, sabia? Gosto de viajar, à noite, de ônibus, porque posso ver as estrelas. Sempre olhei as estrelas e, depois que aprendi seus nomes, senti um prazer diferente. “Aquela é *Alpha Centauri*”,⁷⁸ você apontou, me mostrando. “Aqueles ali são as Três Marias”, falei, na mesma hora, para te impressionar. Sempre que íamos à praia, você me mostrava mais uma constelação, no meio da noite. O que antes parecia um amontoado de estrelas, agora virou uma conexão delas na imensidão. Era bonito demais ver aquelas estrelas, ligadas numa teia, fazendo texto pelo infinito. Como posso não amar a pessoa que me mostrou a dança diária das constelações passando pela linha do horizonte? Como posso não amar o lugar em que danço diariamente e que se tornou meu céu? Como posso dizer às pessoas que esse céu se chama DIG? Como posso explicar a dança sendo parte do DIG?

O DIG tem, como todos, muitas vidas. A primeira fase, de improvisos nas ruas e lugares não convencionais (metrôs, ônibus...), foi essencialmente de criar pequenas histórias rápidas, pequenas cenas – que, para nós, serão sempre consideradas uma peça inteira de teatro – iniciadas por nós, envolvendo as pessoas ao redor. A regra de improviso era que seriam histórias a partir apenas do que estávamos vendo no momento. O metrô foi um local de aprendizado especializado para nós, porque entre uma estação e outra havia um tempo, e esse tempo delimitava nosso tempo de improviso e a realização aristotélica de seu início, seu meio e seu fim. E isso nos treinava a não ser prolixos, a irmos ao essencial. E isso nos levou a criar uma das primeiras regras de composição: *se pode ser belo, falar às pessoas de maneira simples, para que complicar?* (Michelotto, cf. Anexo 1).

Entramos numa estação e, em nosso vagão, uma mãe, não tinha 15 anos, tinha o filho no colo, a chorar desesperadamente, sem parar. Foi o suficiente olharmos uns para os outros para começarmos a cantar uma canção de ninar. Inicialmente, o DIG, depois, fomos incluindo passageiros e, ao final, todo um vagão cantava, a nosso pedido, bem baixinho, para a criança dormir. Claro que, enquanto os outros continuavam cantando, nós saímos chorando na outra estação, pois a aflição da pequena mãe passou e, com ela, a da criança. Tínhamos a certeza absoluta de que o improviso podia servir para alguma coisa de bem e maior que ser uma arte da diversão, o que já era muito bom também. Mas, isso fomos aprendendo ali, fazendo. Não por entrarmos no vagão cheio de teorias sociopolíticas, acrescidas de um punhado de pequenos conhecimentos técnicos de improvisação teatral. Aconteceu porque estar com os outros é mágico. E toda técnica essencial de improviso é apenas a de se deixar estar com os outros. Só isso. E, assim, naquele dia de metrô, nasceu também nosso objetivo maior e nosso lema: *PRAGENTESEJUNTAR* (Michelotto, cf. Anexo 1).

Tivemos depois, ao conseguir nosso espaço de trabalho no Centro de Convenções da UFPE, uma vida de muitos e muitos treinos de iniciar uma roda de improviso, colocar a shimenawa, incluir o público, desenvolver uma história, uma imagem, transformá-

⁷⁸ Terceira estrela mais brilhante do céu noturno, logo depois de *Sirius* e *Canopus*.

la em mais simples e, sobretudo, muitos e muitos exercícios de preparação corporal, uma vez que nós falamos com nossos corpos, nós falamos em cena com caminhos a percorrer, com movimentos, com corpos, pois. E, aí, vai ser fácil entender por que todo nosso início de criação de improviso teatral irá ganhar uma nova perspectiva, um novo caminho artístico passível de improvisação: a dança. Mas, claro, para isso, precisávamos incorporar os conhecimentos de bailarinos também, além de nossa descoberta da necessidade de formalizarmos bem, de maneira simples e clara, nossos movimentos em cena. Lembrem que, no metrô, teríamos aumentado o medo da mãe e da criança, ao tentar acalmá-las com um coro enorme de vozes desorganizadas e em volume 10. Então, o canto já era um treino nosso, e isso nos permitiu transformar o vagão num coro de ninar. Não há como falar em improviso nem tentar fazê-lo sem passar pela música. Assim, também a dança foi só uma extensão natural de nosso fazer. E, assim, também naturalmente se iniciou a atual fase do DIG, agora também DIG Dança (Michelotto, cf. Anexo 1).

Em 2000, tive a alegria e sorte de ter, entre minhas alunas, uma que optou por fazer minha disciplina, em substituição às assustadoras disciplinas, tipo vôlei e basquete, obrigatórias para quem quisesse concluir qualquer curso universitário – quase uma exigência do período militar. Algo como *mens sana in corpore sano*.⁷⁹ O único problema é que só havia vaga em futebol de salão masculino. Então, para concluir o curso de Fisioterapia, Pollyanna, você, teria que se ajustar a um time de homens e jogar futebol de salão por um semestre. Foi o que lhe foi oferecido. Por sorte, os anos se passaram, e esse *in corpore sano* universitário dos anos de chumbo foram abrandando e permitindo trocar o esporte por qualquer outra disciplina de cursos universitários, avacalhando o sonho militar de que poderíamos nos tornar uma Esparta tupiniquim. Então, em vez de jogar futebol de salão, Pollyanna Monteiro foi ‘jogar improviso’ na minha extensão universitária, depois de se inscrever em *Fundamentos da Expressão e da Comunicação*. Se eu disser que essa disciplina não era oferecida para outros alunos, que não os de nosso curso, mas que a secretária decidiu inscrever Pollyanna assim mesmo, acho que estaremos diante de um dos elementos do teatro grego tradicional, que é o destino... ‘*Sic volvere Parcas*’⁸⁰ não? Bailarina com anos de experiência, formada no Método Vaganova,⁸¹ atenta a todas as formas modernas de dança, dançando capoeira, com mestre Xocó, e, depois, exercitada em *Butoh-Ma*,⁸² com mestre Tadashi Endo,⁸³ e tantos e tantos cursos que não para de fazer, além de ser uma extraordinária organizadora, foi ela quem deu essa cara bem mais larga e bem mais alegre que hoje temos. E quando ela pega as músicas mais estranhas para dançar, eu só me lembro das conversas dela sobre o Merce. Tu é danada, visse? (Michelotto, cf. Anexo 1).

Animou-se de novo e falou agora como se fosse para uma multidão, numa conferência, não foi? Gostei. Costumo dizer que conhecer você e essas suas “conferências” mudaram minha vida. Aquele seu jeito generoso de compartilhar o que sabia e aquela sua certeza de que éramos capazes de tudo me fizeram amar a docência. Se, hoje, quero ser professora universitária, devo isso a você. Quero que saiba que participar das rodas de improvisação do DIG é uma das

⁷⁹ Significa *mente sadia num corpo sadio*, tirado de uma sátira de Juvenal, poeta romano.

⁸⁰ Do poeta latino Virgílio, significa *assim decidiram as Parcas ou o Destino*.

⁸¹ Criado pela bailarina e pedagoga Agrippina Vaganova (1879-1951), que utilizou a fluidez e expressividade dos braços e torsos, do método francês, e os giros e saltos virtuosos, do método italiano, e desenvolveu um método russo para o *ballet* clássico.

⁸² Termo criado pelo dançarino japonês Tadashi Endo para denominar o seu trabalho. Mas, proveniente do zen-budismo, significa vazio e o espaço entre as coisas. O *butoh-Ma* é uma forma de tornar visível o invisível.

⁸³ Dançarino e coreógrafo japonês de *butoh*. Em 1973, estudou direção teatral, no Instituto Max Reinhardt Seminar, em Viena. Em 1982, fazia performances de dança com grandes músicos do jazz. Em 1989, conheceu Kazuo Ohno e começaram uma parceria que se estendeu por muitos anos. Em 1992, fundou o *Butoh - Centrum MAMU*, na cidade de Göttingen, onde é diretor.

experiências mais profundas que tenho experimentado, porque reaprendo sobre mim e sobre o mundo, a cada jogo e improvisação. Isso se dá porque “o trabalho do jogo, como o da arte, se situa entre o sujeito e o objetivo, a fantasia e a realidade, o interior e o exterior, a expressão e a comunicação” (Ryngaert, 2009, p. 41).

Fazer parte da construção da história do DIG me enche de honra e alegria. Foi mesmo emocionante aquele dia em que cantamos juntos para a criancinha no metrô. Lembra-se daquela vez que tivemos que sair correndo das seguranças das estações, por que resolveram proibir artistas no metrô? Governantes, às vezes, não entendem de arte nem das pessoas que se deslocam nos metrôs. Entre tantas memórias, tem uma que me emociona muitíssimo: a das crianças e seus balões.

Antigamente, na Pracinha de Boa Viagem, tinha muita criança em situação de rua. Tristes em vê-las passando por aquilo, tentamos ajudá-las de alguma maneira, recorrendo a alguns órgãos do governo, mas nunca conseguimos nada. Então, seguimos fazendo o que já fazíamos com elas: improvisação. Isso não tinha a ver com assistencialismo, mas, sim, com troca. Viramos parceiros de improviso. Sobre parceria, essas crianças podiam nos ensinar mais do que qualquer pessoa. Elas andavam sempre juntas e dividiam o pouco que tinham entre si.

Naquele tempo, levávamos mais coisas do que hoje para improvisar. Perucas, roupas, chapéus, entre outras. Depois, fomos aprendendo que podíamos substituir tudo isso por nossos elementos, como, por exemplo, as cordas e caixinhas mágicas. Chegávamos, colocávamos a nossa corda grande e colorida no chão e, perto dela, deixávamos essas roupas e acessórios para serem usados, durante as improvisações. Lembra-se disso? Nesse mesmo horário, chegavam as famílias, com seus filhos arrumadinhos, para ir à missa na igreja da praça, mas, quando eles viam aquela corda colorida no chão, vinham correndo para ver o que era e lá também ficavam improvisando até que as mães os puxassem para a missa que ia começar.

Num desses domingos, resolvemos levar, além das roupas e acessórios, balões de festa, para encher com nossos parceirinhos de improviso. Quando os tiramos da bolsa, foi uma farra, com todos eles dizendo, ao mesmo tempo: “tia, me dá um!”, “tio, me dá um!”. Foi mesmo uma festa. Aí, você disse que cada um iria ganhar dois balões, um para si e outro para dar de presente a alguém da praça. Os olhinhos deles brilharam. Assim que receberam seus balões, foram correndo dá-los de presente. Ficamos observando e vimos que presentearam as crianças arrumadinhas da missa. Quando voltaram, entregamos o outro balão e, ao invés de ficarem com ele, continuaram presenteando as pessoas. Assim, continuaram até que todos os balões acabassem. Eles escolheram dar todos os balões. Não ficaram com um sequer. Sem dúvida, foi a cena mais comovente que já vimos. Aquelas crianças tinham acabado de modificar o seu

redor. Se passasse uma estrela cadente agora, pediria que toda criança tivesse proteção, cuidado, respeito e amor.

Você sempre nos disse, no DIG, que onde tiver uma criança, ela precisa ser cuidada. Na roda de improvisação, por exemplo, havendo uma criança, fazemos as improvisações de modo que ela seja contemplada. Isso me lembra daquela nossa apresentação de *Ophélia* (2008), no Profesteatro, em Congonhas-MG, em que a produção colocou o espetáculo que é adulto na grade infantil. Foi um choque entrar em cena e ter só crianças num espetáculo adulto. Rapidamente, vi que seria preciso adaptar e fazer uma outra *Ophélia*. A todo momento, pensava em você dizendo: “se tiver ao menos uma criança, é preciso fazer para ela”. Assim, fomos até o fim da apresentação que, sem dúvidas, foi a mais difícil da minha vida. Apesar do erro grave da produção, tínhamos um compromisso com aquelas crianças, a partir do momento em que as encontramos. Recordo-me de que alguns artistas saíram da sala, antes do trabalho terminar, e nas conversas, após a apresentação, me disseram que tínhamos perdido o *timing*, ao deixar as crianças improvisarem. Mas, nunca se perde tempo, quando uma criança improvisa, não é mesmo? Também me perguntaram o que significava esse termo *pós-contemporânea*, referindo-se ao nome da Cia. de Teatro e Dança Pós-Contemporânea d’Improviso Gang. **Você acredita realmente que dá para explicar isso?**

Como somos uma companhia nascida dentro de uma universidade e com toda uma justificativa meio acadêmica, fomos convidados para inúmeros festivais. E como vocês sabem, esses festivais têm a incrível capacidade de mostrar obras e depois querer explicá-las para o público. Já viram telas de pintores com títulos embaixo? É por aí. Como pinguins em cima de geladeiras. Desconfiança total de se elas realmente valem a pena, realmente dizem o que queriam dizer, claro. Em geral, nesses debates, a gente consegue ver uma nova obra que nada tem a ver com a que vimos em cena, tão justificada e enfeitada que passa a ser. Quando ainda não acrescentam um corpo de jurados e, aí, o absurdo justificativo artístico pseudo-acadêmico se eleva ao cubo. Impressionante como um corpo de jurados é capaz de não ver de jeito nenhum o que acabaram de ver e exigirem dos artistas que recontem suas obras. Dessa vez, bem mais belas e impactantes, claro, pois, para isso, é que existem jurados (Michelotto, cf. Anexo 1).

A prática de debates, após espetáculos, veio dos anos 60, onde se arranjava pretexto à toa para um bom bate-boca e uma enorme desconfiança de que o público em geral é uma entidade burra. E isso parecia finalmente ser uma atividade intelectual e não só artística. No fundo, o fazer artístico sempre foi menor em debates. Então, atraídos por nossa armadilha, a primeira pergunta que sempre nos faziam, com a baba escorrendo de felicidade de quem pega um ratinho na ratoeira, era essa: ***mas o que vocês querem mesmo dizer com dança pós-contemporânea?*** E acabavam de cair eles na ratoeira, pois a resposta inevitável era ‘nada’, não significa nada. Colocamos aí para evitarmos de ter que explicar o que fazemos. Significa apenas que dançamos o que queremos, quando queremos, onde queremos, sem nos importar com gênero, tipo ou classificação. Curioso como sendo uma estratégia de nos livrarmos de explicações, sempre acabava por azedar o debate. A verdade é que, com ou sem a ‘pós-contemporaneidade’, em geral falavam muito por alto de nosso trabalho, por nele

aparecer, muitas vezes, o nome que já assustava, por poder receber de cara a designação de *teatro do absurdo*⁸⁴ – ah, infeliz do Esslin, que cunhou essa joia rara! –, parecendo, às vezes, que não estavam entendendo bem o que estávamos fazendo ali, nos apresentando entre trabalhos que eles achavam que entendiam, apesar de ficarem fazendo perguntas e mais perguntas sobre esses também, como se tivessem dormido durante a apresentação, provavelmente (Michelotto, cf. Anexo 1).

Não me esqueço de situações assim. Quando apresentamos *Berceuse*, em Manaus, no *Festival Breves Cenas*, no Teatro Amazonas, a interação com o público foi incrível. Aí, no dia seguinte, quando fomos para o debate com a comissão julgadora e com os outros artistas, saímos um pouco irritados. Uma parte da comissão não falou nada sobre o trabalho e a outra parte tentou dirigir a sua própria *Berceuse*. “Mas, porque fez aquele movimento forte já que ela está morrendo?”, disse alguém da comissão julgadora. Para tecer a morte em *Berceuse*, também usamos o movimento forte. Se tem um lugar que isso é permitido é na arte. Sem falar naquele grupo, que começou a falar mal do trabalho de outro grupo, com a justificativa de que sabiam que estava malfeito, porque tinham estudado, na França, o Método Leqoc.⁸⁵ Nós do DIG, que estamos acostumados a fazer uma avaliação positiva, numa conversa cuidadosa, após a roda de improvisação, saímos dali assustados. Quando falo isso parece que não temos conversas difíceis no DIG. Temos, sim, pois é neste momento de avaliação que pensamos o que queremos construir e mudar no mundo. Sem evitar qualquer assunto, conversamos sobre a forma que damos aos nossos trabalhos e sobre como podemos torná-la poética, justa, acessível e livre. E começamos a exercitar isso respeitando o outro e o seu trabalho, enquanto falamos sobre ele.

Como diz a filósofa e professora americana bell hooks (1952-2021), é preciso ter coragem para assumir uma ética amorosa e também para deixá-la guiar nossas ações, que serão pautadas no respeito, conhecimento, cuidado, integridade e vontade de cooperar. (Hooks, 2021). Então, nossas conversas são sempre muito cuidadosas e respeitadas, mesmo nos dias difíceis. Se pudesse, também convidaria bell hooks para vir ao DIG, mas, infelizmente, ela partiu recentemente. Tem gente que deveria demorar mais tempo por aqui, não é mesmo? Já pensou, eu, Gardênia e bell hooks fazendo uma improvisação sobre o tema *amor*? Aí, depois, a gente se revezaria nos grupos, do jeito que a gente faz, até ela improvisar com todo o DIG e, assim, conhecer todos nós e nossa metodologia de trabalho. Acho que ela ia ficar interessada na **shimenawa**, nas **cordas**, na **caixinha mágica**, no **universo pessoal**, no **improviso como possibilidade de erro e imperfeição**, na **dramaturgia**, no **objeto fora de função**, no **objeto**

⁸⁴ Termo criado pelo húngaro Martin Esslin (1918-2002), na tentativa de agrupar obras de dramaturgos diferentes, de diversos países, que tivessem como enfoque questões existencialistas.

⁸⁵ Foi para o teatro, oriundo do esporte. Tinha preocupação em preparar o corpo do ator para a expressão e, assim, depois de pesquisas, criou um método teatral amplamente usado em criações e formações. Fundou, em 1956, a Escola Internacional de Teatro, em Paris. Influenciou grande quantidade de artistas, entre eles Ariane Mnouchkine e Geoffrey Rush.

de cena, no espelho, na participação do público, na liberdade, na preparação corporal, nas experimentações para expressividade e criação, nas perguntas, na roda de improvisação, na avaliação e na cozinha. Aí, no final, a gente diria a ela, lá na cozinha, comendo pipoca: “a Metodologia DIG de Improvisação é feita por isso tudo”. Se ela perguntasse a você sobre a shimenawa, o que diria?

Uma cordinha de material simples com um nó, fazendo um laço. Só isso. Os zen budistas a colocam em todos os lugares, para transformá-los em mágicos, abençoados ou milagrosos. Quando percebemos que essa era a definição tradicional de *palco*, em teatro, a ponto de um Brecht querer dar um nó nele com uma parede, descobrimos o NOSSO palco. Pode ser levado a qualquer lugar, é flexível, muda de forma. E, basicamente, não é um delimitador de fora/dentro, como as coisas das tradições ocidentais. Nós colocamos laços para prender, apertar e restringir. Essencialmente diverso de laços para abençoar, espalhar, criar o impossível. Na shimenawa, cabe tudo, então não limita o espaço, mas o amplia, porque é poética, é metafórica: o espaço da shimenawa está ali só para nos alargar o olhar – mágica, benção – para a shimenawa maior que nos rodeia, chamada *planeta Terra*, que, por sua vez, se expande para uma shimenawa enorme, chamada *Via Láctea e Universo*, e tudo o que a vista metaforicamente pode agora abarcar. É um signo metaforicamente tão forte que você está já acostumado a vê-la no Ocidente, além do DIG: aquele lacinho que conviemos colocar em nossas roupas para indicar esperança e olhar além, em ocasiões ou eventos de saúde, por exemplo, pois foi iniciado na epidemia de HIV, aquilo é uma shimenawa (Michelotto, cf. Anexo 1).

Sabia que, quando era criança, me disseram que, se contasse estrelas, nasceriam verrugas no meu corpo? Acho que meu espírito de pesquisadora nasceu nessa época. Olhava para o céu, contava apenas uma estrela e, logo depois, procurava por todo meu corpo se a verruga tinha aparecido. Ficava muito tempo fazendo isso, afinal, o céu de Petrolina sempre teve muita estrela e, para mim, aquele experimento tinha um pouco de magia. Por um momento, desejei que, logo depois de contar uma estrela, brotasse uma verruga em algum lugar do meu corpo. Crianças têm seus métodos científicos. Assim, de uma em uma estrela, fui desafiando o céu e as verrugas, que nunca apareceram. Nesse tempo, eu achava que a via láctea era feita de farinha láctea e, na minha cabeça, ela só podia ser muito gostosa. Crianças têm suas maneiras de fazer poesia.

Na minha cabeça de criança, eu seria bailarina, atriz, cantora, médica e astronauta. De certa forma, eu consegui ser tudo isso. Para ser bailarina, atriz, cantora e fisioterapeuta fiz cursos e ganhei certificados. Para ser astronauta, entrei na cordinha chamada shimenawa e me lancei na imensidão, passeando por entre sóis, luas, astros, cometas, estrelas e vias lácteas muito gostosas. “Dentro dessa corda, você pode ser o que você quiser”, ainda escuto sua voz, dizendo. Isso de ser o que quiser é levado muito a sério por quem improvisa no DIG. Por exemplo, lembra-se dos tubarões da Pracinha de Boa Viagem? Numa das nossas rodas de improvisação,

eu estava num grupo com três crianças da praça, e tiramos o tema *tubarão*. Na mesma hora, uma delas pegou uma das cordas pequenas, que ficava ao lado da caixinha mágica, amarrou na cintura e disse: “meu tubarão tem rabo”. As outras duas crianças pegaram mais duas cordas e fizeram o mesmo. Então, também coloquei uma corda na cintura. Depois, entramos todos na shimenawa, e as pessoas, ao redor dela, começaram a bater palmas, marcando um ritmo para nós que estávamos fazendo gingas de capoeira. Digo uma coisa: nunca houve tubarões mais bonitos que aqueles. Crianças arranjam um jeito de ser livres. Foi assim que, por alguns instantes, dançamos dentro daquele espaço sagrado e mágico, que contém o mundo. Certa vez, a professora Christine Greiner falou sobre a shimenawa, citando Masakatsu. Ele disse que, ao se estender a shimenawa ao redor de um espaço, ela delimita-o e torna-o símbolo do espaço como um todo. Para ele, isso se assemelha à cena teatral, que é gerada numa parte de espaço, mas que significa o mundo (Masakatsu *apud* Greiner, 2000).

Você sempre falou sobre a importância da participação do público no trabalho do DIG e, certa vez, disse isso numa palestra. Um ator, que dividia a mesa conosco, disse que era um absurdo achar que o público podia entrar e fazer algo que os artistas passam anos para fazer. Acho que precisamos convidá-lo também para vir entrar na shimenawa conosco, para entender isso melhor. Tenho certeza de que ele vai sair chamando-a de *shimi*, bem íntimo, assim como nós. Costumamos dizer que ela é nossa casa, e tem uma frase do filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) que traduz bem isso. Escuta só: “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (Bachelard, 1978, p. 200). Lindo, né?

Deixa-me te contar uma coisa... Sabia que, depois do mestrado, eu desenvolvi uma curiosidade aguçada pelos signos das pessoas que cito? Bachelard, por exemplo, é geminiano. Beckett é ariano, igual a você. Laban é sagitariano. Agora, pisme, bell hooks e Krenak são librianos, igual a mim. Será que eles também gostavam de contar estrelas? Será que fariam mundos com cordas? Será que colocariam rabos em tubarões? Será que gostariam de saber como o DIG começou a usar as cordas? Aproveita e me conta como foi que essas cordas apareceram no trabalho do DIG.

Há uma razão curiosa para trabalharmos com cordas. Sou um professor, um pesquisador. Sempre pretendi que o que eu fizesse tivesse uma base científica qualquer. Às vezes, pareço muito com você, em sua mania de estudar tudo o que lhe aparece sobre corpo e dança. Isso me vem como água desabando em cascata. De curiosidade sobre tudo e qualquer coisa e, às vezes, de inveja sobre algumas pessoas consideradas gênios. Nunca consegui entender por que, no século XX, ainda se aplicavam a pessoas características nascidas no Romantismo. *Gênio* é apenas uma delas. Então, gênios me atraíam como beija-flores a Oberon, pois sempre quis demonstrar que eles apenas eram como eu, destituído de um século XIX. Não posso garantir que isso seja uma virtude ou um vício meu. Apenas é assim. Houve um

período em que queria saber que álgebra era aquela de que tanto li sobre Einstein. Comecei com a álgebra, deslizei para a matemática e pousei na física. Aí, pela imensa utilidade que descobri para a criação de histórias numa shimenawa, fiquei. Lembre-se também que já usávamos, de nosso conhecimento do Zen Budismo, alguns princípios de sabedoria dentro da shimenawa (Michelotto, cf. Anexo 1).

O Zen me veio por um aluno e, depois, meu monitor, por vários anos, numa Oficina de Dramaturgia, Vavá Paulino, a quem homenageio aqui. Mas, não force muito a barra comigo, perguntando como, naquela época, nós descobriríamos que a filosofia Zen ajudaria meus alunos a desenvolver dramaturgias ou mesmo simplesmente textos. Antes do Zen, veio a Teoria dos Conjuntos. Tudo com a mesma finalidade: desenvolver rapidamente uma narrativa qualquer dentro da shimenawa. Essa é a pergunta em que posso te informar um pouquinho mais de como fomos buscar técnicas nas beiras do Universo acadêmico que os ajudassem a entrar numa roda e narrar algo que valesse a pena. Já falei da esperta Viola Spolin, já filosofei bastante Zen aqui, já me cerquei de cordas e as retorci em objetos, como nos princípios de criação de determinada teoria física, e estou demorando, mas você verá como a matemática da Teoria dos Conjuntos⁸⁶ é simples. A teoria tem palavras que são fundamentais para nós... E as resolve desenhando! Se você olhar bem para uma shimenawa, verá que ela desenha no chão um enorme conjunto, uma coleção de elementos. Esses elementos podem se relacionar – e contar história nada mais é que saber relacionar seus elementos. Palavras mágicas de Cantor – iniciamos na Paraíba com K e evoluímos para C –, conceitos, como, por exemplo, ‘infinito’, eram explorados na entrada individual, na shimenawa, onde se informava o nome, coisas de que se gostava – facinho, não? —, seguidos da questão ‘o que vem depois do infinito?’. Cantor abria nossa imaginação ao infinito! Uma lista parcial das relações que se podem produzir, a partir da gente se olhar dentro da shimenawa como um conjunto, são, por exemplo, *relações de união*, *intersecção*, *diferença de conjuntos*, *diferença simétrica*. Que maravilha de presentes de Cantor para o DIG! Sem falarmos numa teoria mais desenvolvida, onde o axioma das escolhas significa que o produto de uma coleção vazia de conjuntos é um conjunto não vazio. Parece difícil de se aplicar, quando ouvimos, de um lado, respeitosamente, um nome pomposo, que alguns acreditam genial, como o de Cantor – apesar de gênios não existirem, a não ser dentro da lâmpada de azeite de um belo conto árabe –, e, de outro lado, um nome de sonoridade zen, que é capaz de nos fazer dormir embalados só de o pronunciarmos: shi-me-na-wa (Michelotto, cf. Anexo 1).

Como relacionar essas duas pompas? Já pensou bem que só pelo fato de você achar, diferente do DIG, que um nome nada tem a ver com o outro, você já estaria tentando demonstrar uma das inteligentíssimas relações entre conjuntos, que é a da exclusão? Pois é. Mas, vamos a um exemplinho bem mais fácil, de um social bem mais digestivo: pegue uma shimenawa pequena; coloque dentro dela três outras pequenas shimenawas, uma ao lado da outra; coloque uma pessoa numa, outra noutra e uma terceira na terceira shimi. Isso lhes permitirá uma enormidade de ações, a partir das relações possíveis entre esses três subconjuntos. Indiquemos com um gesto, um som qualquer, que isso é uma família composta de pais e um filho (a), repare que não disse casal de homem e mulher. Nossas frases também reproduzem sistemas e seus preconceitos. E com um nada, nos aproveitamos de Cantor para fazer os outros, público e/ou atores participantes da narrativa criarem visualmente milhares de contos sobre esse trio e suas complicadas relações humanas. Ora, por que nosso Cantor nasceu também foi da shimenawa? Porque, um dia, numa de nossas rodas de improviso, alguém decidiu pegar nossa enorme shimi e dobrá-la ao meio, desenhando, assim, a notação matemática para infinito. Nasceu a Teoria dos Conjuntos, como instrumento técnico de contação de histórias. Daí aparecerem as pequenas shimi, feitas das cordas que seguravam o Universo em nossa física já ultrapassada, e, com

⁸⁶ Ramo da matemática que estuda a propriedade dos conjuntos, que são coleções de elementos. Georg Cantor (1845-1918), seu criador, iniciou seus estudos procurando uma formalização para o conceito de *infinito*, chegando à conclusão de que existem diferentes ordens de infinito. Assim, à pergunta, no DIG, “o que vem depois do infinito?”, “Cantor!” seria uma resposta instigante.

elas, começava-se a visualizar também uma metodologia: a nossa, agora, Metodologia DIG de Improvisação (Michelotto, cf. Anexo 1).

Parece difícil, por exemplo, de se aplicar esse axioma das escolhas numa narrativa visual, mas, se entendermos por outro viés, agora dos pré-socráticos, eles também influenciadores de Cantor, que a shimenawa nada mais é que o *apeiron* ou um conjunto vazio cheio de coisas possíveis – você terá exatamente noção da experiência de quem entra pela primeira ou milésima vez. E, talvez, com esse *apeiron* se possa ter também a experiência, por exemplo, de uma dança que se pautе pelas direções dos deslocamentos e pelos tempos das paradas e que possa ser, apenas e enormemente, um *evento*. Entra num conjunto vazio *apeiron* e logo descobre que você pode enchê-lo de relações – sem precisar falar muito, sem precisar ‘pensar’ demais, usando apenas uma linguagem visual ou corporal de movimento. No *apeiron* de uma shimi, você poderá incluir outras pequenas shimenawas, ora inteiras, ora divididas ao meio. E ficará maravilhado com a grandeza de sua atuação, ao perceber que, com poucos movimentos nestes círculos, você cria um Universo – que é o nome exato *indicado* por esse grande círculo. Para nos entender, guarde, por favor, que eu falei *indicado* e não, *delimitado*. A shimenawa não delimita espaços, os indica, os cria. Visualmente, ela é um conjunto vazio cantoriano (Michelotto, cf. Anexo 1).

Voltemos às cordas. Houve um tempo em que eu não parava de ler teorias da física sobre o Universo, e um professor da UFPB me encantou demonstrando como todo o Universo se sustentava dependurado em **cordas**. Ou algo assim. Então, como eu queria construir um universo para o teatro, as cordas vieram a calhar. Depois, soube que essa teoria já não vale mais, inventaram outras e mais outras. O que é algo maravilhoso da Física moderna, que nos aproxima muito do teatro. Ela é cênica. As cordas são elementos ótimos para se criar objetos de cena, com a vantagem de serem fáceis de manipular e fáceis de carregar. O DIG é o paraíso do improvisado com cordas: elas viram tudo, até subconjuntos cantorianos. E isso, de alguma maneira, é um modo de visualização simples do que é improvisar, por se usar textos como se fossem cordas. Ou como queria Barthes, fios para tecer significações... O arame dentro de algumas veio por invenção de alguém do grupo, que quis que a danada da cobra ficasse em posição de bote. Tinha que ter algo por dentro da corda para sustentá-la, assim como nosso improvisado tinha por dentro uma estrutura que garantia em pé sua significação e sua continuidade (Michelotto, cf. Anexo 1).

Quando falou que *shimenawa* é um conjunto vazio cheio de coisas possíveis, recordei-me de Christine Greiner, falando na mesma direção: “o vazio pleno, ao contrário do que se poderia supor, não é o nada: nele está toda a ideia do universo, remetendo-nos à corda sagrada shimenawa” (Greiner, 2000, p. 47). Essa noção oriental de vazio se assemelha ao *apeiron* dos gregos, que você citou. Um dia desses, li um material em que Annais Barros dizia que *apeiron* significa *ilimitado*, *infinito* ou *indefinido* e, curiosamente, é um espaço vazio cheio. O *apeiron* ou o *indeterminado* não possui características identificáveis, é a origem de todas as coisas e o seu próprio fim, não possui nada, mas constrói tudo o que conhecemos (Barros, 2022). Juntando o que vocês três disseram, lembro-me da nossa shimi, esse espaço protegido com cheiro de casa. Sou até capaz de ouvir Bachelard (1884-1962), dizendo baixinho no meu ouvido: “[...] desde que a vida se abriga, se protege, se cobre, se esconde, a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido” (Bachelard, 1978, p. 283).

Para criar, precisamos de espaços em que nos sentimos protegidos. A shimenawa do DIG, nossa corda colorida, feita quase sempre por suas mãos, é a nossa casa. Ainda sentindo o eco das palavras *imaginação* e *proteção*, consigo ver as tantas outras cordas que também usamos, criando espaços, tempos, cenários, movimentos, objetos, figurinos, adereços, bonecos, bichinhos, infinitos e tubarões com caudas. Essas cordas nos ajudam na construção da **dramaturgia**, ao tecerem metáforas sobre narrativas de **inclusão, exclusão, separação e intersecção** de contextos de vida, como o exemplo que você deu. As cordas nos ajudam a construir **cenários**, ao desenharem quartos, salas, cozinhas, covas, lagos, abismos, camas, sofás, ônibus, entre tantas outras coisas, dentro e também fora da shimenawa. Como aquela vez em que alguém colocou uma cordinha, fazendo um pequeno círculo do lado de fora da shimenawa, dizendo que era um portal. Foi muito divertido, pois toda vez que alguém pisava no portal, era jogado para dentro da shimi.

E naquele dia em que usamos uma corda para criar **tempos** diferentes, dentro do espaço? Dividimos a shimenawa ao meio, com a corda, o que estava à esquerda passou a ser futuro e o que estava à direita, passado. Lembra-se daquele improvisado em que fizemos vários pequenos círculos com as cordas, dentro da shimenawa, e cada um deles determinava um tipo de **qualidade de movimento**, de tempo, de força e de peso da ação? A cena seguia normalmente, mas, à medida que os improvisadores passavam pelos círculos, a movimentação mudava. Num momento, eles faziam tudo lentamente; depois, agiam como se a gravidade quase não existisse; depois, como se estivessem levando um choque; depois, faziam tudo rapidamente; depois, o movimento era no alto; depois, em baixo; depois, largo; e bem depois, pequenininho. Isso não tinha uma ordem. Só dependia de qual círculo os improvisadores estavam no momento.

As cordas também ajudam a criar nossos **figurinos e adereços** nas improvisações, por exemplo: elas se transformam em gravatas, vestidos, sapatos, bolsas, cabelos, lenços, colares, pulseiras, caudas para tubarão dançar e tantas outras coisas. Além disso, as cordas ajudam na criação de **Objetos de Cena (OC)**, como, por exemplo, virando uma bengala, um celular, uma flor, um batom e tudo que auxilie na composição da cena.

Você falou da cobrinha feita de corda com arame, e lembro-me direitinho que celebramos, quando ela ficou armada para dar o bote. Essas cordas com arame facilitam a criação de bonecos e bichinhos. Em *Ophélia* (2008), fazemos uma mistura dessas duas coisas, não é mesmo? Eu entro em cena com a bolsa feita de corda e, depois, a transformo no pardal, que fica suspenso, por todo espetáculo, lembrando da fragilidade da vida. Acho que Shakespeare (1564-1616) amaria a nossa *Ophélia*. Qual será o signo dele, hein? Peraí, vou procurar aqui na *internet*. Achei! Por pouco era ariano, mas é taurino, igual à vovó Lia.

Eita, olha, acabou de passar uma estrela cadente! Fecha o olho e faz um pedido! O meu, já fiz, e você sabe qual foi. Você não acha que a estrela cadente tem um pouco da nossa caixinha mágica? Ou será que nossa caixinha mágica foi feita de pó de estrela cadente? Como ela nasceu?

Como o exemplo acima da metáfora das cordas, a caixa mágica nasceu como uma metáfora do palco tradicional. Primeiro, ela existe historicamente como palco medieval, exatamente com esse nome. Era um cercado enorme em forma de caixa e, pelos seus buracos, apareciam pernas, braços, cabeças dos atores, que ficavam não só gigantes, como podiam ter quatro pernas etc. Muito divertido em feiras tão antigas. Acresce que também chamamos *caixa cênica* o espaço próprio do palco num teatro. Daí, para nascer uma caixa de dentro da qual podemos tirar o que quisermos para contar nossa história, foi só um acidente. Alguém viu, uma vez, e decidiu em cena tirar uma bicicleta e dar um passeio ao longo da shimenawa. E, como sempre, *bene trovato*, vamos usar! Não temos ideia de quem foi o autor, pois as criações são coletivas, mas temos certeza de que nasceu porque estava dentro de uma outra caixa mágica, chamada *shimenawa*, que estava dentro de uma outra caixa mágica, chamada *Planeta Terra*, que estava... Resolve qualquer situação (Michelotto, cf. Anexo 1).

Improvisar no DIG nunca foi ação de um gênio, por ter rapidez de pensar e resolver situações. Sempre foi criar rapidamente o que se bem entender, criar com auxílio de algumas estruturas do fazer e do pensar e com a experiência que se vai acumulando em exemplos, ou modelos, ou técnicas que foram sendo criadas para aquilo. Improvisar, no DIG, é apenas se exercitar, e se exercitar, e se exercitar. Quem entra, pela primeira vez, na roda como objeto de cena (OC), alguém do público, está apenas começando a se exercitar em improviso, e daí ele pode ir em frente como qualquer outro da roda. E isso é uma constatação e não uma proposta. Faz isso – como todos nós – com o apoio de muito pensar sobre o que é que queremos narrar, o que pode ser interessante para nós que seja também para os outros. É tanto que evitamos a vida inteira escrever livros sobre nós ou manuais de como improvisar. De alguma maneira, enrijecem o que é fluido. E nada mais livre do que o pensar, ‘mas como a gente voa quando começa a pensar’,⁸⁷ já dizia a canção predileta de Dona Margot, minha mãe (Michelotto, cf. Anexo 1).

Queria muito ter conhecido Dona Margarida. Gosto quando conta que ela fazia exercícios físicos em sua esteira de palha, seguindo um programa de rádio.⁸⁸ Também gosto quando diz que ela descascava umas seis laranjas, tirava seus tampinhos e as comia todas de uma vez. E gosto quando chego na cozinha e vejo você fazendo exatamente a mesma coisa, pois esse é meu jeito de conhecê-la. Se ela tivesse aqui hoje, também a convidaria para vir para uma roda de improvisação e a chamaria, primeiro, para ser OC.

Acho que ela se animaria, igual àquela moça que convidamos para ser um poste, numa das improvisações, na pracinha de Boa Viagem. Ela fez o poste; depois, um padre; depois, uma bailarina e, depois, um cachorro, nas improvisações seguintes. Quando fez a bailarina, pegou a **caixinha mágica**, que sempre fica num cantinho dentro ou fora da **shimenawa**, e, ao abri-la,

⁸⁷ Trecho da música *Felicidade*, gravada em 1947. É um dos maiores clássicos do cantor e compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues.

⁸⁸ Programa transmitido pela Rede Saúde, chamado *A Hora da Ginástica*, às 6:55h, comandado pelo professor de Educação Física Oswaldo Diniz Magalhães, precursor nessa prática à distância.

começou a dançar e girar, por toda shimenawa, ficando assim por um tempo até fechar a caixinha e parar de dançar.

Sempre me emociono com as criações na **roda de improvisação**, pois entendo que todos podem criar, basta que tenham oportunidade para isso. Tenho certeza de que aquele ator da palestra também se emocionaria com isso, assim como ficaria maravilhado com as caixinhas mágicas, tanto as de madeira quanto as invisíveis, que podem ser feitas com as mãos ou qualquer parte do corpo. É muito interessante quando colocamos a caixinha invisível num lugar da shimi e fazemos de conta que vamos pisar nela. Na mesma hora, todo mundo reage e grita: “olha a caixinha!”. Da caixinha mágica, já tirei um elefante, um cachorro, um cavalo, um avião, um amor, uma saudade, uma memória, um movimento, uma flor, uma borboleta, uma roupa, um lugar, a chuva, o sol e outras estrelas. Mas, também já coloquei dentro dela sentimentos, palavras, músicas, momentos e lágrimas.

Sim, lágrimas. Numa das minhas improvisações, abri a caixinha de madeira, chorei dentro dela e, depois, fechei-a. Ao abri-la novamente, o choro tinha virado chuva. Então, joguei a chuva para cima e fiquei dançando, enquanto me molhava, e a dor passava. Gosto de me lembrar desse improviso, assim como gosto de Bachelard dizendo, em sua poética do espaço: “a miniatura é uma das moradas da grandeza” (Bachelard, 1978, p. 298).

Se sua mãe estivesse numa roda de improvisação conosco, eu tiraria da caixinha mágica seis laranjas e um buquê de margaridas para ela. Em homenagem à sua mãe e àquela moça maravilhosa que não saiu mais de cena, ao ser convidada para ser poste, poderia falar mais um pouquinho sobre os OC?

Objetos de cena, por brevidade OC, são coisas que nos ajudam a seguir contando a história. Comuns no teatro tradicional, mostram que o texto em teatro não é apenas o literário – como dizia o saudoso Barthes –, já que a história é entendida – portanto, contada – também pelo figurino, pelo cenário, pelas luzes e sombras. Claro que alargamos a noção de OC – nem tente falar assim com as pessoas de teatro tradicional – para todo um conjunto de coisas existentes junto com a fala do personagem, ajudando-o a caracterizar a ação, portanto, a narrar a história. São modalidades de textos, portanto. Mas, em nosso caso, OC tem outra função bem mais importante que no teatro tradicional. São também uma modalidade de resolver uma de nossas poucas regras: a da inclusão do público. Em cada cena que fazemos, temos que incluir uma pessoa de fora do grupo (público). E a maneira mais simples é incluí-lo como objeto de cena: travesseiro, cama, cadeira, poste, enfim, o que se precisar para cercar a história de verossimilhança. Pedindo licença, claro. A experiência tem demonstrado que ninguém quer mais sair da roda e da cena e passa a integrar um grupo de improviso. Vai aprendendo, na hora, como resolvemos situações para contarmos histórias (Michelotto, cf. Anexo 1).

Além dessas histórias, criamos imagens poéticas sobre tudo o que achamos necessário, dentro das rodas de improvisação e no *DIG Parkour*. No *DIG Parkour*, nós nos espalhamos

pela praça, metrô, feira, museu ou qualquer outro lugar e improvisamos com o que encontramos pelo caminho. Nossa ação mais recente foi na Oficina Francisco Brennand, em que Gardênia, Bob, Natália, você, eu e o público dançamos juntos e com as esculturas do espaço.

São importantes todos os momentos em que o público participa da roda de improvisação, dando os temas a serem improvisados no dia, fazendo parte do aquecimento e improvisando conosco. A roda começa desde o momento em que chegamos no espaço. Damos uma limpada na área, colocamos a grande shimenawa no chão, formando um círculo, e colocamos, perto dela, as outras cordas e a caixinha mágica. Em seguida, explicamos às pessoas o que faremos e pedimos a elas que escrevam temas, com as canetas e papéis que levamos. Caso alguém prefira, pode nos dizer o tema e nós o escrevemos. Depois, colocamos os temas dentro da caixinha de temas e convidamos todos para se aquecerem conosco. Por fim, nos dividimos em grupos e improvisamos na roda de improvisação. Cada momento desse é importante, formando um todo, em que o principal é estarmos juntos. Tão gostoso quanto estarmos assim viajando juntos! E eu sei que você insiste muito nisso.

Por pura questão de posição política. E aqui entenda-se política na origem, de *polis*, cidade. Questão de cidadania. Fazermos juntos tudo é bem mais interessante e melhor do que fazermos em grupinho, mostrando para os outros. Talvez nossa modalidade não dê o dinheiro para sobrevivermos. Mas, o que adiantaria viver sem estarmos juntos? Não é exatamente nosso isolamento individual, nossa eterna propriedade privada de tudo e de todos, que está arruinando nossa vida no planeta? O homem moderno está sozinho, disse Copeau. Podemos até nos encher de dinheiro, mas não iremos muito longe assim. Quando usamos juntos as coisas, cuidamos delas e nos cuidamos. Isto é, temos responsabilidade social com as coisas e com o mundo que nos rodeia – mesmo que alguns sistemas sociais insistam em nos mostrar o contrário. Se deve ser assim com as coisas, imagina como não se deveria ser com os humanos (Michelotto, cf. Anexo 1).

Os humanos são incluídos em nosso fazer, porque seria desumano trabalharmos PARA eles, seria desumano eles apenas baterem palmas para nós, seria embrutecedor e emburreecedor. Seria estúpido pensarmos que podemos pensar algo PARA eles, oferecer-lhes narrativas maravilhosas que lhes fariam bem como um dom ou um serviço. Todo dom é uma forma de escravização, já disse Marcel Mauss,⁸⁹ meu antecessor em antropologia. Então, politicamente, não damos nada, não damos espetáculos: fazemos juntos. Não sei se consigo ficar claro quando me perguntam isso, mas é o eixo de todo nosso trabalho, e esses pensamentos são os que nos fazem improvisar e não alguma tecnicazinha de se relacionar com um público. Por isso, chamamos de *metodologia* o que fazemos no DIG e não de *técnica*. Técnicas servem para resolver problemas pontuais. Como designar algo, além da velocidade da luz, tecnicamente colocamos um C e o elevamos ao quadrado, por ser uma velocidade absurda e impossível de ultrapassar. A fórmula é uma pequena técnica para resolver problemas da física ou do mundo. Se acrescentarmos a essa fórmula a igualdade com a energia, criamos um conhecimento técnico de uma energia espantosa, que pode servir para nos matar e extinguir a humanidade em bombas ou nos livrar de vários

⁸⁹ Foi um sociólogo e antropólogo francês, considerado o pai da etnologia francesa. Em seu trabalho acadêmico, ultrapassou as fronteiras entre a Sociologia e a Antropologia. Escreveu *Ensaio sobre o Dom* (1925), onde afirma que o elementar das sociedades humanas é o intercâmbio as trocas. Orientou, assim, toda a antropologia estrutural de Lévi-Strauss. Leva a crer que o dom é uma forma de dominação.

problemas de energia. Metodologia é COMO pensamos nossas técnicas. Sem ela, todo nosso conhecimento não chega a ser nem humano. Ética é o que nos dá dignidade. Metodologia é a maneira ética de usarmos técnicas (Michelotto, cf. Anexo 1).

Quando você fala de cidadania, para situar o seu conceito de política, diferenciando-o de outros autores que fizeram “teatro político”, é bonito o entusiasmo com que você narra conceitos da Grécia Antiga, revisitados por você à sua maneira. Como descendente Atikum-Umã,⁹⁰ no entanto, gostaria de lembrar que, quando colocamos tais conceitos como universais, valendo para todos hoje em dia, estamos excluindo um outro pensamento também profundo e que pertence aos povos que, apesar de eliminados da história, ainda subsistem hoje. O que quero dizer é que, para os Atikum-Umã ou os Krenak, o que você define é opressivo. É um indígena, Krenak, que, em seu livro *Futuro Ancestral* (2022), critica o conceito de *cidadania*, e com razão. Deve-se sempre acrescentar que ela diz respeito ao mundo ocidental, branco, cristão, descendente da cultura grega. O conceito indígena brasileiro de “estar juntos” é uma forma toda especial, onde não há ingerências, como as do Estado, nem obrigações ou direitos, como os que a revolução burguesa instaurou em nossas cidades. Temos que concordar que não se deve expandir para cultura e grupos indígenas o conceito de cidadania. Mas, podemos aprender com eles, “porque os povos originários têm outras contribuições ao debate, tanto sobre a pólis, quanto sobre as ideias de natureza, ecologia e cultura” (Krenak, 2022, p. 89). Diante de um ocidente fechado sobre si e satisfeito com seu fechamento, pego emprestado, mais uma vez, as palavras de Krenak: “que a gente possa aprender a não ficar preso a nenhuma barragem” (Krenak, 2022, p. 90). Voltemos agora para nossa viagem, após esse reparo.

Desde que fundou o DIG e estruturou suas plataformas de trabalho, a Metodologia DIG de Improvisação vem sendo desenvolvida, ao longo dos anos, por você e por todos os que passaram pela Cia. É importante salientar que uma das contribuições do DIG é formar e preparar, além dos atores e dançarinos do DIG, improvisadores de dança e teatro de sala e de rua, por meio de *workshops*, encontros e intervenções. Muita gente já passou pela shimenawa, e cada vez que refazemos algo que alguém criou dentro dela, é uma forma de homenagear essa pessoa.

Alguns ficaram mais tempo, já outros, um pouco menos. Ambas as situações são comuns para nós, afinal, isso também é liberdade. Não faria sentido trabalharmos com a liberdade e ficarmos com raiva porque alguém resolveu sair da Cia. e desenvolver outro projeto. Sentimos

⁹⁰ Meu povo. Indígenas da Serra de Umã, em Floresta-PE, que ficaram conhecidos como “os negros da serra do Umã”, por terem acolhido e se mestiçado com negros fugidos da escravidão, um exemplo de miscigenação de paz. Entre as décadas de 1970 e 1980, alguns foram para outras regiões, para escapar da seca e violência. Os Atikum já não conservam muitos traços de sua cultura, como outras comunidades indígenas de Pernambuco. Assim, sua língua nativa não sobreviveu, salvo algumas palavras que aparecem nos cantos do Toré. Eu sou uma indígena Atikum-Umã.

apenas saudades. Acho que um dos nossos maiores desafios mesmo é na área da produção, porque ninguém do DIG exerce especificamente essa função. Gardênia, Cleison e Lili, geralmente, enviam os editais que encontram, enquanto Cleison, Paco, Bob e eu costumamos preenchê-los e enviá-los. Mas, quando não estamos com tempo para fazer toda burocracia de um edital, não concorremos a ele. Isso, sem dúvida, nos deixa de fora de alguns circuitos.

Outro desafio nosso foi manter os encontros do DIG abertos, coisa que você sempre destacou como importante. Lembro-me que, assim que entrei na Cia., tinha gente que tinha problemas com isso, pois achava que a qualidade do trabalho poderia cair. O mais interessante é que todo mundo que entrou no DIG foi porque ele era aberto. Você deve lembrar bem das tantas conversas que tivemos, nessa época, sobre a importância dessa abertura. Dá para falar um pouco mais sobre isso?

Como ser livres, se fechados? Como acreditar que poucos, insistentes e fiéis, inteligentes e humanos pensem mais e melhor que muitos ocasionais, passantes, infiéis, mas inteligentes e humanos? Nada como o frescor dos passantes. Se você, algum dia, for à rua, para botar uma roda de improviso, verá isso. O mesmo se dá com um grupo: precisa de oxigênio. Muitas plantinhas juntas num espaço fechado, provavelmente te farão mais mal do que bem, pois geram gás carbônico também, não? (Michelotto, cf. Anexo 1).

Outro elemento do DIG, que tem mudado meu jeito de lidar com tudo na vida, é tratar o improviso como possibilidade de erro e imperfeição. Quando exercitamos esse jeito de pensar, entendemos que temos controle sobre pouquíssimas coisas. Não podemos controlar o vento, que muda repentinamente. Não podemos controlar o cachorro, que passa no meio da improvisação. Não podemos controlar nem a nós mesmos, que nos impressionamos com o movimento que não saiu como queríamos. Devemos estar apenas abertos para essas situações, tranquilos e humildes para experimentar outras possibilidades que nascerão disso. Afinal: “a improvisação é o contrário de uma abordagem estagnada ou sistemática. Ela engendra uma pluralidade e uma diversidade de respostas em situações vizinhas, marcando diferenças” (Ryngaert, 2009, p. 93).

Para nós, do DIG, pensar assim virou mesmo um exercício, até costumamos dizer que “não há erro”. É evidente que não faz sentido falar que não existe erro e ficar triste depois que uma improvisação não saiu como o esperado. Acho que também tem muito a ver com entender que a criação não deve estar atrelada ao aplauso. Ah, é legal quando as pessoas curtem a improvisação, mas quando não curtem também não faz mal. O importante é seguir fazendo e, a cada improvisação, ter a sensação de estar sempre recomeçando. “O ator que tenta várias vezes

não espera, absolutamente, chegar a uma improvisação ideal. Ele entra em um processo de produção de tentativas não hierarquizadas” (Ryngaert, 2009, p. 91).

Essa forma de pensar o erro e a imperfeição está presente na cultura oriental, e existem dois conceitos que falam sobre isso. O primeiro é o *Shoganai*, do Zen Budismo, que diz que “é impossível termos controle sobre tudo e, quando algo dá errado, é preciso seguir em frente”, e o segundo, *Wabi-sabi*, que “representa uma abrangente visão de mundo centrada na aceitação da transitoriedade e imperfeição. Este conceito muitas vezes é descrito como uma apreciação da beleza que é imperfeita, impermanente e incompleta por natureza” (Olhar Budista, 2022, n. p.). Tem um bom exemplo de como um erro mudou um espetáculo de dança-teatro e exatamente *Berceuse*. Lembra-se disso?

Nós trabalhamos com o erro, devemos isso aos Zen. Tínhamos preparado aquela gravação, feita, no início, por você, usando a sonoridade monótona, surda e reto-tons das rezadeiras nordestinas. Billie Whitelaw,⁹¹ na montagem de Nova Iorque, deu uma fabulosa [interpretação](#), que se marcou como definitiva. Mas, o definitivo nunca foi nosso horizonte. Então, você foi lá e deu, como o som pedido por Beckett, o das rezadeiras nordestinas. E, assim, você começa a mostrar em cena sua multidão de mulheres solitárias, acrescentando, ao som original, uma nova informação bem concreta e atual: a existência também das mulheres solitárias no sertão, sua região natal (Michelotto, cf. Anexo 1).

Tudo preparado para nossa estreia no Auditório Jorge Lobo. Quando lá chegamos, nos solicitaram para trazer um som, pois a sala não tinha ou havia quebrado. Cinco minutos antes de entrarmos em cena. Então, improvisamos. O som foi feito por Rafael Barreiros, Antonio Carlos Portela Neto e eu, lendo a peça ao vivo, por microfones. A marca para nós era de que deveria ser falado em *gromelê*,⁹² em tom dos três, o mais igual possível, meio reto-tons, como uma canção de ninar, um som para fazer dormir. Um pouco dentro do que pedia Samuel. E lá fomos. E Polly dançou *Berceuse*, improvisando a partir do novo som. Foi nesse dia que, enquanto fazia meu *gromelê*, vi claramente o monstro que tínhamos diante de nós, e como Polly era capaz de se adaptar rapidamente, dançando um som que preparou bem monocórdio, quase cantochão, para um que, por mais que nos esforçássemos, era polifônico e completamente diferente (Michelotto, cf. Anexo 1).

Interessante, também, é que Thais Bicalho, uma lindíssima bailarina clássica, que se apresentou dançando balé, ao terminar, foi até a gente e disse: ***eu quero é dançar assim!*** E, assim, ganhamos Thaisinha, de mãos enormes e leveza de passarinho, para o DIG. E ganhamos uma nova modalidade de som: o mantra. Daquilo que fizemos para o OM⁹³ cantado foi um pulo rápido. O OM é o som do mundo, exatamente de nossos amigos Zen. Nada melhor para ninar M. Trazíamos o mundo inteiro para dentro da sala, para niná-la, ninando, ao mesmo tempo, o mundo. E isso nos permitiu outra coisa, que passaria a ser marca nossa em espetáculos de dança também: a difícil participação do público num espetáculo assim. *Berceuse* passou a ter um rápido ensaio, antes de começar, com o público, explicando que ele faria uma canção de ninar

⁹¹ Foi uma atriz inglesa que trabalhou com Samuel Beckett, considerada uma das principais intérpretes de sua obra.

⁹² *Gromelê* ou *gromelu* é um recurso técnico utilizado no teatro para imitar idiomas.

⁹³ Vibração primordial, o som do qual emana o Universo, a substância essencial que constitui todos os outros mantras, sendo o mais poderoso de todos eles.

para **M** e que nossa atriz, dançarina e performer iria dançar a partir do som que ele produzisse, durante o espetáculo. Depois de um curto treino de vozes, melodia e ritmo, iniciamos a cantar juntos o OM, durante os 30 a 40 minutos que leva a peça. Vocês não podem imaginar o que isso significa e o volume de corpos, que enche repentinamente o espaço, que vai espremendo, cada vez mais, **M** para dentro do porão, para dentro dela mesma, à medida que Polly vai a expondo para nós. Lembramos que dançamos *Berceuse* em inúmeros locais, com o público mais variado, e com os sons mais estranhos que se possa imaginar vindo de uma plateia, a fim de participar (Michelotto, cf. Anexo 1).

Como sempre acontecem pequenas anedotas. Em Quito, no Equador, ao final da apresentação, o decano do Departamento de Artes da universidade, um senhor professor e muito conhecido em teatro, virou para mim, na conversa posterior, e disse: “é extremamente lindo o espetáculo! Ela é grandiosa, mas você estraga bastante com aquele seu som irritante e sem parar!”. Mas, não desanimei e continuei a fazer um som de OM irritante, ao longo dos anos. Funciona. O público fica dopado, porque a respiração do som começa a mexer com a oxigenação de nosso cérebro. Eu sempre termino um pouco tonto. Nosso público balança com **M** e morre com **M**. Isso não é uma experiência intelectual, mas sensorial, até porque o mantra está lá para isso. O que chateou muito nosso amigo professor, que queria pensar durante a peça, em vez de entrar nela (Michelotto, cf. Anexo 1).

Thaisinha me contou que teve um professor de *ballet* que dizia que ela não seria uma boa bailarina, por causa do tamanho de seus braços. Ela quase acreditou. Sorte que voou para longe dele. Eu amava dividir a cena com ela e nunca vou me esquecer da forma como cuidávamos uma da outra, antes de dançarmos. Nossos universos pessoais, unidos ao seu, criaram e dançaram *Os Sete Selos* (2003), *Souffle* (2002), *Taliban* (2001) e *Senhores da Guerra* (2003). Para o DIG, o **universo pessoal** significa aquilo que pertence a cada um de nós e que nos diferencia uns dos outros. Esse universo é composto por um repertório pessoal de movimentação, de ação vocal, de sensações, de interesses, de desejos e de descobertas pessoais, através das experiências de vida e dos encontros da companhia. O universo pessoal é aquilo que é só seu e que você precisa conhecer muito para poder partilhar. Charles J. Dunn (1915-1995) e Bunzo Torigoe (1928-2021), nos ensinam em um dos seus livros, *A Tradição Secreta da Dança*, dentro do *Yakusha Rongo*, que se dança com os olhos (Dunn; Torigoe, 1969). Essa metáfora reafirma que o universo pessoal é essa entrada olhando para dentro de si mesmo, revisitando suas próprias experiências. Sua dança – como para um ator *Kabuki*⁹⁴ – é essa abertura para o exterior de movimentos partilhados, através das janelas de seus olhos e do resto do corpo, expandindo a noção de visão.

Outra prioridade no DIG é que seus integrantes tenham autonomia, independência e liberdade nos processos criativos e de decisão. Trabalhamos para isso, em todos os nossos

⁹⁴ Criado por Izumo no Okuni e desenvolvido entre 1600 e 1868. *Kabuki*, que significa canto, dança e habilidade, é uma das quatro formas do teatro japonês. As outras formas são: Nô, Kyogen e Bunraku.

encontros, por meio da nossa metodologia, conscientes de que é um processo contínuo. Como diz o educador e filósofo Paulo Freire (1921-1997), em sua *Pedagogia da Autonomia*: “a autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser. Não ocorre em data marcada” (Freire, 1996, p. 55). Por que é importante que cada integrante do DIG seja autossuficiente em todos os processos, desde a preparação corporal, criação até à *performance*?

O sistema de espetáculos foi organizado e fixado na Dramaturgia de Hamburgo,⁹⁵ de Lessing. Completo, bonitinho, não falta nada para uma explosão de confetes e fogos de artifício. O teatro, como espetáculo moderno, desenvolveu-se organizando-se como uma fábrica: com tarefas bem definidas e cada um cumprindo seu papel. Quem vai ainda duvidar do que seria um diretor geral, como o foi Diaghilev,⁹⁶ no *Ballets Russes*? O curioso é que, do lado de lá da cortina, os russos se gabavam de um outro sistema social e econômico. Então, essa estrutura toda era perversa, não por ser uma reprodução fantasmagórica e educadora do capitalismo, mas um modelo de repetição e reprodução, a nível da arte, de todo e qualquer sistema social essencialmente vertical. Deus em cima, patrões e políticos logo abaixo e o resto bem mais abaixo, pois, com novas escalas de verticalidade e subida no sistema, agora dentro desse resto. Estou apenas lhe dando conta de nossa paranoia política, herdada do XIX, e um pouco de minha cabeça, por anos e anos. O que não diminui em nada a grandeza e monstruosidade de toda essa organização, porque nosso mundo foi sustentado por uma coragem e uma bondade sem limites, mas nem por isso menos miseravelmente pobre e abandonada, com ou sem celulares nas mãos (Michelotto, cf. Anexo 1).

Como viemos depois do XIX, temos obrigação de sermos melhores. E não há coisa melhor em teatro ou qualquer outra arte, ou qualquer outro ofício, do que sermos donos dos nossos meios de produção, pois é aí que vários sistemas nos roubam a dignidade. Nosso propósito é formar pessoas que possam ser donas de seus meios de produção, e isso significa conhecê-los ou, pelo menos, poder exercê-los, se apoderando deles. É óbvio que qualquer um pode fazer figurinos, luz, cenário. É isso que também treinamos, já que são meios que nos ajudam a fazer nossa performance teatral ou cênica. Resta dizer que o DIG não é uma companhia para se morrer nela. É bonito, mas prende as pessoas. Somos um fluxo também como componentes. É como se fôssemos uma escola onde se passa, mas com vistas no além, em poder fazer outros grupos ou fazer seu trabalho solo como bem entender. Nesses anos todos, podemos afirmar com tranquilidade que, hoje, somos legião. Não importa onde estejamos. Só uma boa formação, a menos ‘especializada e, por isso, fechada’ possível, pode permitir esse ar fresco que talvez consiga nos levar até o século XXII. Por que não, se frescos? (Michelotto, cf. Anexo 1).

Diaghilev nasceu no dia do teu aniversário! Acho que ele iria estranhar que, no DIG, os cachês são divididos por igual. Assim, quando entra dinheiro, todo mundo é bem pago. Sabia que um dos meus maiores desejos é que possamos viver do trabalho que fazemos nele? Que estranho falar, como se fosse um sonho, algo que deveria ser a realidade de todos os artistas.

⁹⁵ Escrita por Gotthold Ephraim Lessing, entre 1767 e 1769, quando trabalhou para o Teatro Nacional de Hamburgo. É considerada uma obra altamente influente sobre drama, em que defende uma dramaturgia espelhada na vida, sem, entretanto, ser desmedidamente naturalista e que sirva como conhecimento.

⁹⁶ Serguei Diaghilev (1872-1929) foi um empresário artístico russo, que fundou o Ballets Russes, de onde surgiram muitos artistas famosos. Entre as pessoas que trabalharam com ele estão: Igor Stravinsky, Pablo Picasso, Henri Matisse, Jean Cocteau, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, George Balanchine e Vaslav Nijinski.

Quem sabe um dia, não é mesmo? Infelizmente, ainda é muito difícil, por causa das políticas culturais do país e da nossa cidade, em especial. Por enquanto, seguiremos trabalhando do nosso jeito, em pesquisa continuada de grupo e produzindo nossas obras.

Falando em dinheiro, acabei de me lembrar de Ailton, jogando moedas para o povo na rua, em seu **espelho** da improvisação de Rafa. A cena de Rafael foi bem dramática, aí, logo depois, entrou Ailton fazendo exatamente as mesmas ações de Rafa, mas numa narrativa de comédia e trocando o contexto. Ele fez exatamente os mesmos gestos de Rafa. Nós nos divertimos muito. Essa foi a primeira vez que alguém fez o espelho dessa forma, e logo o batizamos de **exercício Ailton**.

O **espelho** é usado para refazer a improvisação de outro grupo ou pessoa, durante a roda de improvisação, e para trazer sugestões, durante a avaliação. Cria-se logo uma animação, quando alguém anuncia: “espelho!”, pois já sabemos que alguma improvisação será refeita, mas de outra forma. Lembra-se daquela vez que um grupo fez o espelho, dançando tudo igual, mas em câmera lenta? E aquela vez em que o grupo acrescentou um terceiro personagem na cena que só tinha dois? O espelho – como técnica de criação – nasceu dentro da roda, assim como todos os outros elementos do DIG. Isso se deve à **liberdade** de fazermos o que quisermos no nosso processo de criação. Dizemos que a liberdade é a regra das regras do DIG. Então, fique livre para falar um pouco sobre isso.

(Risos) Liberdade cheio de regras é um conceito interessante, pode ser funcional, mas chato. Nossa natureza humana não aguenta. O teatro dramático e suas regras foram substituídos pelo teatro pós-dramático e suas regras. Nossa primeira regra é que não temos regras. Entenda-se que regra é uma maneira específica de ordenar uma ação. Ora, se nossa ação de improviso é definida aqui, o tempo todo, por ser um fluxo, ordenado, mas fluxo, seria complicado que tivéssemos regras que funcionassem como leis da natureza. Uma maçã não deixa nunca de cair em cima de sua cabeça, não há como escapar disso. Mas, regras em Ciências Sociais ou no campo do pensamento humano são instrumentos para resolver problemas específicos. Se não estão resolvendo, a regra desaparece. Ora, se nossas regras resolvessem sempre como uma maçã, caindo em nossa cabeça, em nossos problemas de improviso e de cena, teríamos dogmas e não regras, seríamos, talvez, uma religião nova, mas nunca um grupo de arte. A frase é para lembrar que não há novidade alguma nisso: lembra quantas vezes a Física mudou suas formulações, consideradas regras da natureza? Algumas nunca, porque correspondem a uma descoberta fundamental da natureza. Outras, apesar de brilhantes, caducam rapidamente, como a concepção regrada, ordenada, de que o universo se estrutura em forma de cordas, lembra? (Michelotto, cf. Anexo 1).

As maçãs acabaram, mas ainda tem sanduíche, chocolate e amendoim. Quer o quê? Sabe o que acabei de pensar? O que acha de fazermos uma roda de improvisação com a família, lá em Petrolina?

Sempre ando com uma shimenawa, uma corda sem arame, uma corda com arame e uma caixinha mágica na bolsa, e o **objeto com função trocada** arranjaremos por lá mesmo. A roda poderia ser na roça de tio Marco, quando o sol estiver se pondo. Já pensou em improvisarmos com aquela cor de céu, com aqueles passarinhos cantando, com a criançada sorrindo e com os grilos se amostrando? Se tem algo de que gosto tanto quanto as estrelas é o pôr do sol, bicho, criança e improviso. Já estou até vendo a alegria de vovó Lia, quando transformarmos a escova dela numa flor. Vai ficar sorrindo e balançando a cabeça, parecendo até que foi ela quem inventou aquilo. E o que é mesmo esse objeto com função trocada?

Como está dito. Uma pessoa virar poste, um celular virar chinelo, por exemplo. Há, naturalmente, originalidade numa cafeteira que se faz de cartola. Tocamos aí numa das práticas de ilusionismo mais comuns em nosso ofício. E quem disse isso foi Copeau,⁹⁷ claro, falando mal do Teatro de Vanguarda,⁹⁸ sobretudo por apresentarem como novidade coisas que ele garante, e nós também, serem da boa e velha prática de ilusionismo. Mas, diferentemente da Vanguarda criticada por Copeau, não afirmamos isso como novidade nem criação nossa, apenas usamos, pois isso permite entender que as funções que damos aos objetos são apenas funções que criamos para eles. Isso vale tanto para o teatro como para a vida. Como pouco importa, essa troca permite solucionar enormes problemas em cena, e estimula a imaginação, e nos garante que não estamos usando uma teoria aristotélica para *a verdade como correspondência das palavras com os objetos*, mas estamos falando através de uma lógica e linguística moderna. Como já disse: trabalhamos a partir de determinadas estruturas, que nos orientam e apoiam o trabalho. E muitas delas são, por causa, linguísticas (Michelotto, Anexo 1).

É importante repetir que não partimos do nada ao improvisar. Aliás, nunca nenhum improvisador partiu do nada. Apesar de haver uma ideia de que se parte do nada, *é uma coisa aérea*, que vem com os ventos, quase como as imagens que temos de ideias, pensamentos, razão, sentimentos e, *last not least*, alma. Isso, curiosamente, nem uma pessoa que nos assiste e participa conosco é capaz de pensar. Ao entrar na shimenawa, já aprendeu que usamos um laço para nos unir, que usamos objetos para nossa narrativa visual e que trabalhamos com a criação e relacionamento de imagens. Se pensarmos, por um momento, que os gregos, ao falarem *eidōs*, nunca pensaram como pensamos vaporosamente as nossas tão diáfanas ‘ideias’, mas pensavam concretamente em *imagens/eidōs*. Lhes vinham, portanto, imagens que se relacionavam a novas imagens, e isso era pensar. Senão, como compreender o mais famoso dos diálogos de Platão? Do lado de fora da caverna, não se tem a ‘ideia’ tomista dos escravos. Se tem as imagens projetadas deles. O resto é especulação, que veio de *speculum* e de *speleon*, ao mesmo tempo, espelho e caverna (Michelotto, Anexo 1).

No DIG, improvisamos concatenações de imagens, ou numa linha sincrônica, ou numa linha diacrônica – modelo duplo que será depois adaptado para o signo e sua dupla face, significante e significado, esta última apenas uma ‘imagem acústica’. Uma imagem, no melhor sentido grego, deu para entender? Isso quem sugeriu foi Saussure, para explicar a linguagem e como podemos criar significações. O resto da linguagem

⁹⁷ Cf. COPEAU, Jacques. **Apelos**. São Paulo. Perspectiva. 2013.

⁹⁸ Movimento de contestação artística, reunindo correntes estéticas que exigem novos padrões para o fazer teatral, contra o realismo, o naturalismo e as convenções. Inovações teatrais ao nível do corpo e do espaço foram iniciadas com Meyerhold (1874-1940). Na prática, essa vanguarda significa apenas *anti-tradicional*.

é treino – mas Saussure não disse isso. Paralelamente, no DIG, o resto da criação de significações que permitem uma narrativa é treino. Apenas treino, sem Viola, sem Johnstone, sem Brecht, sem Artaud, sem citações, sem argumentos de autoridade. Ou melhor, exatamente e também como eles praticaram – porque em cultura tudo é de todos. Não há propriedade particular em conhecimento ou em arte, tudo o que fazemos já foi, de alguma maneira, feito antes de nós. Na arte, não temos tempo para isso – o que não significa que não os veneramos. Na academia, precisamos de notas de rodapé para prestarmos nosso tributo a eles e, algumas vezes, para os usarmos como argumento de autoridade, *‘Roma locuta’*. Somos ação, somos performance. Então, no DIG, *Roma locuta*, causa infinita (Michelotto, Anexo 1).

Estou aqui imaginando “argumento de autoridade” como tema de uma improvisação. Pense comigo: a shimenawa está no chão, formando um círculo, com uma caixinha mágica no seu centro. Duas pessoas entram nela, cada uma com uma corda na mão, e convidam o público para sussurrar: “tic-tac” até que terminem a improvisação e saiam da corda. Em seguida, cada uma faz um pequeno círculo com a corda que trouxe, de forma que fiquem separadas e com a caixinha entre elas. Ambas entram nos círculos que fizeram. Uma pessoa, por vez, tira uma gravata de dentro da caixinha e a veste. Então, viram-se uma para a outra e começam a conversar.

Pessoa 1: “olá, como vai?” (Viola, 1970). **Pessoa 2:** “olá, como vai?” (Viola, 1970). **Pessoa 1:** “eu vou indo, e você, tudo bem?” (Viola, 1970). **Pessoa 2:** “tudo bem, eu vou indo correndo pegar meu lugar no futuro, e você?” (Viola, 1970). **Pessoa 1:** “Tudo bem, eu vou indo em busca de um sono tranquilo, quem sabe?” (Viola, 1970). **Juntas:** “quanto tempo, pois é, quanto tempo” (Viola, 1970). **Pessoa 2:** “me perdoe a pressa. É a alma dos nossos negócios” (Viola, 1970). **Pessoa 1:** “pô, não tem de quê. Eu também só ando a cem” (Viola, 1970). **Pessoa 2:** “quando é que você telefona? Precisamos nos ver por aí” (Viola, 1970). **Pessoa 1:** “pra semana, prometo. Talvez, nos vejamos, quem sabe?” (Viola, 1970). **Juntas:** “quanto tempo, pois é, quanto tempo” (Viola, 1970). **Pessoa 2:** “tanta coisa que eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira das ruas” (Viola, 1970). **Pessoa 2:** “eu também tenho algo a dizer, mas me foge à lembrança” (Viola, 1970). **Pessoa 1:** “por favor, telefone. Eu preciso beber alguma coisa rapidamente” (Viola, 1970). **Pessoa 2:** “pra semana. O sinal” (Viola, 1970). **Pessoa 1:** “eu procuro você. Vai abrir, vai abrir” (Viola, 1970). **Pessoa 2:** “prometo, não esqueço” (Viola, 1970). **Pessoa 1:** “por favor, não esqueça, não esqueça” (Viola, 1970). **Pessoa 2:** “não esqueço, adeus” (Viola, 1970). Ambas pegam suas cordas e saem da shimenawa. Faz-se silêncio.

Desde que comecei a improvisar, fiquei com esse vício de transformar tudo em improvisado. Agora, imagina essa improvisação na estação do metrô, com pessoas entrando e saindo dos vagões. Ao mesmo tempo, outras pessoas esperam pelo próximo trem, entre elas, uma mãe muito jovem que segura uma criança no colo. Agora, imagina essa mesma

improvisação com o pôr do sol, os pássaros, as crianças e os grilos da roça de tio Marco. Nos três casos, a dramaturgia será tecida de maneira diferente, pois os estímulos são diferentes. Quer falar sobre a dramaturgia das nossas improvisações?

A dramaturgia teatral é sempre uma história que será contada poeticamente em cena. E *poiesis*, segundo Aristóteles, também é apenas um fazer, um *poien*. O que o faz arte é o *como* ele se faz, como ele pode produzir significações na diferença entre as do senso comum ou do falar de cada dia, ou da pequena história de cada um de nós. Como falar algo maior que nós para podermos alcançar os outros? Então, uso Aristóteles como filósofo e não como crítico da tragédia grega, com 100 anos de atraso. Portanto, primeira regra: a dramaturgia tem que ser poética. Preciso citar Copeau dizendo o mesmo?⁹⁹ Partimos, depois, também de Aristóteles, que nos ensinava bobas, mas profundamente, que um bom texto é o que tem princípio, meio e fim, com palavras gregas mais sonoras do que as que falei aqui: *Το σύνολο είναι αυτό που έχει αρχή, μέση και τέλος*. Profundamente, quem dirá é o Lehmann, e não eu, pois, segundo ele, essa pequena proposição é a que servirá como fundo e orientação da linearidade clássica dramaturgicamente. Breve: quer ser clássico ou dramaturgicamente, feche bem a historinha. Mas, usamos isso não por razões de querer fechar a dramaturgia ou por devoção a um filósofo já um tanto caduco, mas por finalidade didática. Isso tem-se demonstrado útil, *agathos*, disseram os gregos, para ajudar o iniciante na roda de improviso (Michelotto, cf. Anexo 1).

Como pode o performer criar rapidamente uma historinha que sirva de roteiro à improvisação? Sobre isso, podemos escavar todos os textos sobre improviso, de Viola a Johnstone, que ninguém ensina. Ensinam, curiosamente, a desenvolver sugestões, instruções, jogos, que já são dados prontos, e isso não leva ninguém a criar textos abertos. Em verdade, também porque, depois do advento do pós-dramático, o interesse num tipo de narrativa fechada desapareceu. Como usamos isso? Simplesmente assim: o princípio é arrumar o local, criá-lo, descrevê-lo, montá-lo. O fim é sair de cena, sair do local, a partir das características que criamos no meio. O meio é o *quid*, o que é que queremos contar, qual a proposta de nossa história, como ela se organiza pelos personagens atuando sobre o meio: o cenário, o local. O meio é o espaço de abertura de toda dramaturgia, também pós-dramática, porque, na roda de improviso, a narrativa, o meio, depende, exclusivamente, da interação com os outros performers e com os outros possíveis performers, também antigamente chamados de *público*, sobretudo a relação com o ambiente, com o espaço. Pois, o espaço nos pensa. Não haveria Shakespeare sem o Globe, nem Molière sem Versailles, nem Eurípedes¹⁰⁰ sem o Dionísio, nem Gatti¹⁰¹ sem as barricadas de Paris, nem Brecht sem o Berliner, nem Antunes¹⁰² sem o Sesc-Pompeia, nem Boal¹⁰³ sem a rua, nem o DIG sem a Shimi.

⁹⁹ “O apelo do teatro à poesia é essencialmente um apelo à liberdade” (Copeau, 2013, p. 124). Jaques Copeau (1879-1949) foi um importante dramaturgo, ator, escritor e diretor do teatro francês. Limpou do teatro os telões pintados como cenário, botando no meio apenas uma mesinha branca. Pelo rigor formal, foi chamado de *jansenista do teatro*.

¹⁰⁰ Foi um poeta trágico grego, do século V a.C., o mais jovem dos três grandes expoentes da tragédia grega clássica. Na maioria de suas peças, os personagens principais são femininos. Criou os prólogos das peças e as soluções *deus ex machina*. Entre suas muitas obras estão: Alceste (438 a.C.), Medeia (431 a.C.), Hécuba (c. 424 a.C.), As Fenícias (c. 410 a.C) e Helena (412 a.C).

¹⁰¹ Armand Gatti (1924-2017) foi um dramaturgo, poeta, jornalista, roteirista e cineasta francês. Assim como seu pai, foi anarquista. Fez teatro político-anarquista, no texto e na forma da cena, criando, por exemplo, o modelo de teatro fórum, que Boal irá popularizar mais tarde. Ryngaert diz que, segundo Gatti, o fato de criar um tempo-possibilidade levou quase obrigatoriamente a um espaço-possibilidade, isso quer dizer que há um espaço dado que cria todos os espaços possíveis (Ryngaert, 1998, p. 128). Ele e Paulo Michelotto tiveram uma namorada em comum, em Paris, provando que o mundo é pequeno e nos rendendo essa singela fofoca cheia de amor. Paulo ama Gatti, que amou Ângela, que amou os dois.

¹⁰² Antunes Filho (1929-2019) foi considerado um dos principais diretores de teatro do Brasil, com trabalho marcado por renovação estética, política e cênica do teatro brasileiro. Montou o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), no Sesc, em São Paulo, onde formou gerações de atores, a partir de metodologia e técnicas próprias de trabalho.

¹⁰³ Augusto Boal (1931-2009) foi um ensaísta, dramaturgo e diretor teatral brasileiro, com reconhecimento internacional, popularizado por ser o criador do Teatro do Oprimido, em que une teatro à ação social. Este trabalho lhe rendeu uma indicação ao Prêmio Nobel da Paz, em

Quando falamos em dramaturgia, no DIG, é no mais amplo e, por vezes, para alguns, desconexo sentido. Sério. Para quem está preocupado em ser dramático, clássico, antigo ou pós-dramático e moderno, temos que dizer que o DIG é, ao mesmo tempo, dramático e pós-dramático (Michelotto, cf. Anexo 1).

Quando você, ou Sofia, ou Garden entram na Shimi e, a partir da pura relação e movimento interno de vocês com a shimi, começam a dançar, provavelmente estão mais perto de produzirem um evento à la Merce Cunningham – no extremo, portanto, do conceito de pós-modernidade ou de um *happening* à la anos 60 e, lá, mais próximos do Bread and Puppet¹⁰⁴ e sua Cantata de 1999. Descrevemos longamente nossas maneiras de contar histórias – nossa dramaturgia —, mas isso sempre nos joga no meio da guerra dramática e pós e até parece que só fazemos teatro. Mas, sempre é bom lembrar que nosso improviso se pauta por total liberdade, uma vez entrado na shimi, onde podemos criar ações ou movimentações perfeitamente abstratas, como um quadro em branco sobre branco, de Malevich,¹⁰⁵ ou uma total pausa musical, pois nada nos impede. Por isso, usamos também o esquema dos romanos: *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo* e *quando*, para nos orientar a construí-la. Não precisamos, pois, de um instrutor que nos ensine a andar, entende? Ele talvez queira liberar a narrativa e fazê-la aberta, mas o faz cerceando a criatividade do performer. No DIG, estamos em contato com esquemas, modelos, padrões que podem e devem ser alterados. Um instrutor, um diretor não são da ordem do modelo a seguir ou da ordem do padrão. Fazem parte de um jogo de poder, falsamente livre, mas claramente opressivo. Deles, é uma contradição dizer que possam produzir textos pós-dramáticos, textos abertos. Sua estrutura de poder é fechada. É ela que interessa, a pedagogia leva à sua direção e não à historinha que se conta (Michelotto, cf. Anexo 1).

Mas, voltemos a falar em historinhas. Nosso texto pós-dramático foi a rua que nos ensinou. Na verdade, preferimos nos reportar a um James Joyce,¹⁰⁶ como exemplo de narrativa aberta. No Ulisses, não há início, meio nem fim como linha narrativa. Como na rua, como em nossos espetáculos, as histórias teimam em não acabar, uma se mesclando às outras. Por causa de Joyce e das ruas, temos, por exemplo, uma modalidade de roda de improviso que passa o tempo todo apenas com um tema, para sabermos que qualquer história pode se desenrolar ao infinito, em fluxo. O que nos garante também a noção de que uma história é apenas uma história possível, local onde todas são possíveis. Não esquecer que, com a shimi, estamos dentro de um espaço de possibilidades, como Gatti definia o espaço aberto. Daí a facilidade do DIG em desenrolar qualquer narrativa com rapidez, sem precisar pensar muito na nossa ação, uma vez que toda e qualquer ação feita dentro da shimenawa pode ter significação e participar como um elo de uma corrente narrativa. O padrão, o esquema, o modelo a seguir, o *canevas*,¹⁰⁷ *canovaccio*, da *Commedia dell'Arte*, ou, modernamente falando, **a estrutura que mantém a narrativa em pé**, é a simples regra da informação do Império Romano. Usada, em parte, por Viola e tantos outros, sem a devida nota de rodapé, informando os autores, já que não eram acadêmicos (Michelotto, cf. Anexo 1).

2008. Tem 22 livros publicados, com tradução em muitas línguas. Entre seus livros, está *Jogos Para Atores e Não Atores*. Fez parte do Teatro de Arena, entre 1956 e 1970.

¹⁰⁴ Bread and Puppet é um teatro de bonecos politicamente radical, ativo desde os anos 60, fundado por Elka e Peter Schumann.

¹⁰⁵ Pintor abstrato russo, que participou da vanguarda russa e foi mentor do suprematismo, corrente que valorizava a supremacia do sentimento ou percepção pura nas artes picturais. Ao lado de Kandinsky e Mondrian, é um dos inventores e teóricos da arte não figurativa.

¹⁰⁶ Irlandês, considerado um dos maiores escritores do século XX. Entre suas principais obras estão: Contos Dublineses/Gente de Dublin (1914), Retrato do Artista Quando Jovem (1916), Ulisses (1922) e Finnegans Wake (1939).

¹⁰⁷ Vem da topografia e consiste num conjunto de pontos geodésicos levantados em vista do estabelecimento de um mapa. Assim, passou a valer por *roteiro*, porque era uma estrutura de madeira, onde se dependurava o roteiro da encenação. Também chamado de *canovaccio*, em italiano. *Canevas* significa *tela*, em francês, e também pode ser entendida como *breve, suporte*.

Sabia que esse esquema do período clássico romano foi criado por Cícero (106 a.C.-43 a.C.), para a construção de cartas e, posteriormente, para a oratória? Vi, com o pesquisador Manuel Ramos, que esse modelo traz uma estrutura, com finalidade de fornecer uma boa informação. Como você mencionou, é formada por oito características: *Quis* (quem escreve), *quid* (o quê, o conteúdo), *cui* (a quem se escreve), *cur* (porque), *quomodo* (como), *quando* (quando), *ubi* (onde) e *quibus auxiliis* (com que meios?) (Ramos, 2018).

Essa estrutura romana é simples e ajuda, rapidinho, a organizar as informações. Simples também é a afirmação de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C), que diz que uma fábula, para ser bem composta, deveria ter princípio, meio e fim. Para ele, o princípio é aquilo que não vem depois de algo e que, depois dele, é comum haver outra coisa. Já o fim, é aquilo que vem depois de alguma coisa e, depois dele, não existe mais nada. E, por meio, definiu que é aquilo que é antecedido por uma coisa e seguido por outra (Aristóteles, 2005). Acho interessante Aristóteles escrevendo. É tudo explicadinho, tudo bem linearzinho, né? Talvez seja estranho a gente citar Aristóteles, no meio das coisas do DIG, quando é pós-contemporâneo, mas essa pequena formulação de princípio, meio e fim ajuda a pessoa que está entrando, pela primeira vez, na shimenawa a encontrar um jeito de entrar na roda, um jeito de ficar dentro da roda e um jeito de sair da roda. Então, já que citamos as referências, seria injusto não dizer a quem pertence esta simples formulação. Mas, é preciso dizer que nossas rodas de improvisação não seguem uma estrutura linear. Estamos sempre recomeçando.

Traçamos nossas improvisações, a partir do conceito de texto de Roland Barthes (1915-1980), que amplia a noção de texto. Para ele, texto é uma tessitura, assim como as rendas de *Valenciennes*, que se iniciam com um padrão, um desenho de pontos orientadores, que se fixam por sobre a almofada (Barthes, 1992). No DIG, o padrão é um tema escrito que tiramos da caixinha, quando se trata da roda de improvisação. Mas, temos outros tipos de tema, como, por exemplo, o **tema do instante** – usado no DIG *Parkour* –, que pode ser uma criança chorando no vagão do metrô, uma estrela que acabou de cair ou uma estátua que estava pelo caminho, por exemplo.

Então, a partir desses temas, vamos bordando um texto barthesiano, em que as linhas se fazem pela troca com o ambiente, pelo encontro com as pessoas, pela aceitação e transformação do inesperado, pela construção de imagens poéticas, pelo uso de acessórios, pela música que se forma, pelo cenário que se mostra, pelo uso de caixinhas mágicas, pela composição de movimento, pela participação do público e pelo mergulho no universo pessoal. Assim, nosso bordado vai criando cenas e imagens, tanto em dança quanto em narrativa teatral. Essas narrativas podem não seguir por linhas retas e, por isso, são chamadas de *não lineares*. Porém,

não linear não significa, aqui, que não tenha linha – todo texto é sempre alinhavado, senão se solta.

O fluxo de consciência – que não anda por caminhos retos – é, hoje, marca de uma dramaturgia moderna, seja em dança, seja em teatro. É sempre bom lembrar que, nesse modelo, temos muita influência dos textos do escritor James Joyce (1882-1941), do dramaturgo Samuel Beckett (1906-1989), como você já citou, e do teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann (1944-2022). Foi de Joyce, inclusive, que nasceu nosso mais novo trabalho: *Penélope* (2023). De Beckett, nos inspiramos para dançar os espetáculos *Souffle* (2002), *Katastrophè* (2016) e *Berceuse* (2001) e usamos os seus textos *Ato sem Palavras I e II*, *Vai e Vem*, *Koa-Ú* e *Quad* como temas, em rodas de improvisação. Com Lehmann, reconhecemos-nos fazendo parte do teatro pós-dramático, através dos signos tão bem compilados e explicitados por ele, em que o corpo se faz importante e a forma se torna decisiva e política (Lehmann, 2007).

Nas improvisações e trabalhos do DIG, sejam eles a partir de temas ou de temas do instante, o que é criado se assemelha ao **texto da performance**, encontrado no teatro pós-dramático. Então, posso afirmar que o nosso trabalho, assim como o texto da *performance*, “se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação” (Lehmann, 2007, p. 143).

Paulo, de tanto falar em nossas obras, acabamos encharcados de modernidade, então acho que vale explicitar uma coisa, só para te irritar. Olha, o Aristóteles já foi excomungado, recentemente, por um sem-número de bons autores. Até contra mulheres ele era, equiparando-as aos escravos e considerando estes uns idiotas. Defendeu a linearidade da fábula, com unhas e dentes. E, ainda por cima, escreveu sua *Poética* com um retardo de mais de 100 anos, sem ter permitido a alguém daquela época o direito de se defender. É muito tempo, mesmo naquele tempo.

Como você consegue conciliar elementos da *Poética* de Aristóteles, bem fechadinha, com essa liberdade de ação dentro da shimenawa, espaço onde não se precisa fazer nada, com essa fragmentação barthesiana das nossas narrativas, com essa dramaturgia da rua e da cidade, onde as noções de *transeunte* e de *espectador* se confundem com esse *apeiron* aberto a todas as possibilidades? Com tudo isso, você não se sente tolhido pelo velho, e já um tanto caduco, e mais que banido, filósofo?

Dizemos que o DIG é moderno – provavelmente pós-dramático, como diria o Lehmann – e não temos problema em usar o velhinho Aristóteles para nosso trabalho. Nossa modernidade seria muito frágil, se pudesse ser ameaçada pelo uso de princípio,

meio e fim na construção de fábulas, quando nos exercitamos em improvisar. Mas, em vez de usar o Estagirita, poderíamos dizer, citando Ryngaert, que usamos uma modalidade próxima do improviso por roteiro,¹⁰⁸ sendo o nosso uma micro-roteirização de ações. E nossos treinos com micro-roteiro nos conduzem a narrativas abertas, até porque só temos três minutos para isso, até porque a rua acontece, não pede licença aos nossos medos, não se interessa se estamos preparados para algo. Então, cremos que mais vale se levar o iniciante a tentar uma narrativa fechada, para se começar a aprender a errar, do que sugerir-lhe uma narrativa aberta, que não estaria pensada em parâmetros de aprendizado. Insisto: *nosso centro de interesse são as pessoas*. E pessoas são, por definição, imprevisíveis, exigindo, portanto, abertura ao se abordá-las. *Pragentesejuntar*, lembra? (Michelotto, cf. Anexo 1).

Tenho que repetir que, quando digo que usamos esse pedacinho antigo de Aristóteles para o DIG, ele está ligado contextualmente apenas aos treinos, aos exercícios internos de improviso. Já disse várias vezes que o improviso na shimi é moderno, chegando a nos aproximar de James Joyce – ó, ousadia! –, em seu fragmentado *Ulysses*, quando estamos na roda de improviso, em situação de rua ou em espetáculos com o público. Com isso, estamos afirmando, como sempre fizemos, que a roda de improviso, em espetáculos ou em situação de rua, permite textos abertos, a partir de algum roteiro mínimo pré-estruturado. Aliás, sobre isso, Ryngaert nos faz uma bela narrativa, contando a experiência de Françoise Pillert,¹⁰⁹ no *Théâtre de Pomme Vert*. Então, isso já nos parece bem estabelecido pela autoridade de um reconhecido pesquisador. Portanto, voltemos: como Saussure¹¹⁰ já nos ensinou, o mesmo se passa numa língua. Estruturas rígidas em oposição, como fonemas e morfemas, podem produzir um nível de liberdade, quando associadas numa frase, e de total liberdade, quando levadas a constituir um discurso. Então, não há estranheza nem equívoco algum nessa parte da metodologia (Michelotto, cf. Anexo 1).

Como sou criador do DIG e filho deste tempo, conheci formas diferentes com seus problemas específicos. Delas, escolhi o que era mais simples. Do engajamento da cena, nos anos 50, passando pelas formas de coletivo – e a posição especial dos atores de seu corpo de final dos 60 – à emergência do público e necessidade de um teatro perto das pessoas, numa cena de cotidianos, depois revalorizando esse cotidiano pela sua integração na História, chegando aos anos 80, onde o narrativo finalmente se perdeu. Afinal, dizer o quê, não é mesmo? Não há como reviver nenhum desses territórios. Cada uma dessas vertentes da cena teve seus problemas específicos. O teatro do cotidiano é, talvez, o que levanta mais questões. Afinal, o que é o cotidiano de grupos tão diferentes quanto artistas e artesãos, ou operários ou ricos. Bons tempos em que meu amigo Gatti botava essas coisas no devido lugar, razão pela qual a cena foi se modificando (Michelotto, cf. Anexo 1).

Então, hoje, quando falamos que, na cena, no DIG, nos apoiamos, para iniciar, numa linearidade narrativa, ela está sob a forma de um micro-roteiro – inventado dentro dos três minutos de preparação. Depois, nos revestimos, aqui e ali, de conceitos, como o do erro possível, no Zen, do espaço sagrado, da shimi, para abrir nosso universo, do uso de um conceito quase tradicional de *ex-machina*, como a caixinha mágica. E, finalmente, nos munimos dos conceitos forjados por nós, como, por exemplo, o de *dança pós-contemporânea*, onde todas as convenções, definições, estilos e conversas sobre são abduzidos por nós, numa variação que vai da capoeira à clássica Vaganova, porque esse é nosso atual conhecimento de dança. Talvez com a dança – por ela ter se

¹⁰⁸ Termo utilizado por Ryngaert em improvisação (Ryngaert, 2009, p. 115). O DIG herdou do hockey, da LNI, do Quebec, os dois minutos que uma equipe tem para criar seu improviso. É essa rápida conversa do grupo, antes de entrar em cena, que chamamos de *micro-roteiro*. O resto depende das relações que vão se estabelecendo entre improvisadores, entre improvisador e público e entre improvisadores e ambiente. Às vezes, combina-se, nesses minutos, de não combinar.

¹⁰⁹ Para ler a experiência da artista Françoise Pillert, descrita por Jean- Pierre Ryngaert, em seu livro *Jogar, representar* (Ryngaert, 2009, p.

117)

¹¹⁰ Cf. SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de Linguistique Générale*. São Paulo. Cultrix, 2006.

estruturado melhor na modernidade –, eu possa responder melhor à questão de linearidades tortas, ou de como abrir textos fechados, ou de como fragmentar discursos e narrativas, ou mesmo de apenas dançarmos qualquer coisa, porque estamos felizes. É que não somos nós que damos sentido à dança – daí ela nem ser mais ou menos narrativa, mais ou menos abstrata, mais ou menos experimental, nem mais nem menos categoria alguma. Dançar é que nos dá sentido. Breve: ela, a dança, para nós é um prazer de texto – nos ensinou Barthes a gozar (Michelotto, cf. Anexo 1).

Sabe o que estava pensando aqui com essa história de teatro do cotidiano? Ainda melhor do que fazermos uma roda de improvisação, que tal fazermos um dia de encontro do DIG completo com a família? Sim, como se fosse um dia de trabalho da gente. Acho que seria muito divertido. Primeiro, a **preparação corporal**, depois, as **perguntas**, a **expressividade**, os **processos de criação**, a **roda de improvisação**, a **avaliação** e a **cozinha**.

Antes de começar, a gente pede a ajuda deles para colocar a shimenawa no chão, fazendo um grande círculo. Você sabe que, no DIG, no momento da **preparação corporal**, fazemos vários tipos de exercícios, que variam de acordo com o que queremos trabalhar no dia, para que possam ter ligação com o restante dos outros momentos do encontro. Entre eles estão: exercícios de respiração, vocalização, massagem, alongamentos, práticas somáticas, Sistema Laban/Bartenieff,¹¹¹ pré-pilates,¹¹² pilates, *ballet* clássico, dança moderna, dança contemporânea, danças populares brasileiras e capoeira. Você vai ver a farra que vai ser toda família se exercitando. Como é importante que todos participem, seria interessante fazermos exercícios pré-pilates, com todos sentados nas cadeiras, ao redor da shimenawa, para que vovó também os faça. Mas, antes, vamos dizer que faremos esses exercícios para desenvolver um melhor conhecimento do próprio corpo. Evidentemente, não vamos dizer que o que fazemos é para melhor conhecimento anatômico, fisiológico, cinesiológico e biomecânico de seus corpos, além de promover consciência corporal, coordenação motora, equilíbrio, mobilidade, flexibilidade, força e trabalho respiratório. Eles iriam cair na gargalhada, na hora de uma explicação pomposa assim.

Depois, com todos ao redor da shimenawa, seguiremos para as **perguntas**. Cada pessoa, por vez, entrará na roda para responder à pergunta do dia, da maneira como achar melhor, podendo ser com palavras, movimentos, imagens e/ou sons. A pergunta, geralmente, é decidida entre as pessoas presentes. Existem várias curiosas, que a gente pode até usar, que já apareceram

¹¹¹ Outra abordagem sobre a Análise de Movimento de Rudolf Laban, possibilitando um maior aprofundamento sobre o movimento. Pode ser utilizado para ensino, criação e performance em dança e outras áreas. É assim inicialmente denominado pela junção das pesquisas de Rudolf Laban (1879-1958) e Irmgard Bartenieff (1900-1981).

¹¹² São exercícios simples de respiração, mobilização, acionamento muscular, alinhamento postural e movimentos específicos, que antecedem a uma aula de pilates, com finalidade de trazer a atenção para o corpo, aquecendo-o. Dependendo da idade e da pessoa, a aula pode ser praticamente toda com exercícios de pré-pilates.

em nossos encontros, como, por exemplo: O que vem depois do infinito? Qual nome você se daria? O que ama em você? Em que você é muito bom? O que você odeia? Como chegar à profundidade? O que te oprime? Se você chegasse à ponta de um abismo, o que gritaria? Você tem medo de água profunda? Quais as suas imensidões? Qual seu nome, signo e uma coisa que gosta de fazer?

Essa pergunta do signo fui eu que criei. Agora, imagina se um dia Pina Bausch tivesse entrado na shimi e respondido a essa pergunta: *Sou Pina, do signo de leão e gosto de perguntar “o que te move?”*. Gostaria de ter visto isso, assim como gostei de ter visto e ouvido as respostas das pessoas que fizeram aquela oficina da Metodologia DIG de Improvisação, que demos em Maracay, na Venezuela. Geralmente, a rodada de perguntas dura o tempo que cada grupo acha necessário para dar suas respostas. Lá em Maracay, esse tempo se dilatou, e aprendemos com os presentes que é preciso entender que cada experimentação tem vida própria. Você vai ver que, se a pergunta for “o que gosta de fazer?”, mainha vai responder, toda feliz, que é viajar e dançar. Acho que, esse gosto por dançar, puxei dela.

No momento da **expressividade**, poderíamos dançar a luz e a sombra do *butoh-ma*, com as pessoas sentadas, deitadas no chão ou em pé, dentro e fora da shimenawa. Já que vovó adora Luiz Gonzaga (1912-1989), podíamos tocar *A Morte do Vaqueiro* ou pedir a painho para cantá-la. Sabia que ele cantava essa música, enquanto colocava a mim, minha irmã e meu irmão para dormir? Vai ser emocionante ver a família dançando esse ciclo de transformação entre vida e morte. Explicaremos que, enquanto a música tocar, cada um, ao seu jeito e no seu tempo, mostrará uma parte do corpo para luz, enquanto a outra ficará na sombra. Assim, seguiremos nos movendo e repetindo essa mesma ação com outras partes do corpo, até a música acabar. Acho que vou chorar com painho cantando e vovó dançando a luz e a sombra.

Além do *butoh*, também trabalhamos com a improvisação, a dança-teatro, o Sistema Laban/Bartenieff, o movimento autêntico, a voz em movimento e a ação vocal. Mas, é só um desses, por encontro. As experimentações, entre outras coisas, são tecidas pelos fatores do movimento e suas combinações (Laban, 1978) e pela relação da voz com a movimentação, a partir de qualidades expressivas encontradas no Sistema Laban/Bartenieff (Fernandes, 2002). Para esse dia em família ser completo mesmo, só faltava o restante do pessoal do DIG lá conosco, nos ajudando a planejar e a facilitar esse encontro.

No DIG, no momento dos **processos de criação**, fazemos jogos de improvisação com cordas, [caixinha mágica](#), OC, objeto com função trocada, espelho e participação do público. Além de todos esses elementos, também fazemos jogos coreográficos, jogos de palhaço, jogos de bufão e exercícios com textos não dramáticos. Agora me diga, qual dessas experimentações

faremos nesse dia com a família? Sim, porque escolhemos apenas um desses para fazermos por encontro. Caixinha? Concordo, eles vão se divertir muito com a caixinha. Podemos pedir a Leo, meu irmão, para entrar e colocar a caixinha dentro da roda e sair de fininho. Ele vai adorar! Depois, convidaremos um por vez para entrar na shimenawa, encontrar a caixinha, tirar algo de dentro dela e dar de presente para vovó Lia. Acho que vou tirar uma cachoeira da cor dos olhos verdes de vovó e, em seguida, chamar toda família para se banhar nela. Meu presente de aniversário serão nossos sorrisos de alegria, para vovó guardar, nem que seja por um dia.

Vamos para a **roda de improvisação**. Você vai ver a cara de curiosidade deles, quando a gente colocar aquela outra corda menor fazendo um círculo, pertinho da shimi, e dentro dela colocar algumas cordas sem arames, cordas com arames e uma caixinha mágica, para usarmos nas improvisações. Clarinha e Heitor, as crianças mais novas, vão adorar nos ajudar a distribuir os papéis pequenos e as canetas, para que escrevam os temas. Lembrando sempre que, se alguém preferir, pode dizer o tema que nós mesmos anotaremos. Não podemos nos esquecer de falar que o tema pode ser uma palavra, uma frase ou um desenho. Ah, já sei! Podemos pedir à mainha para passar com a caixinha dos temas, recolhendo os temas dobradinhos. Já estou até vendo a diversão, só por causa da animação que ela vai ficar ao fazer isso.

Agora, a farra vai ser grande! Vamos nos dividir em grupos, todos com a mesma quantidade de pessoas. Já pensou que coisa linda, grupos misturados de mães, pais, tios, tias, sobrinhos, sobrinhas, primos, primas, cunhados, cunhadas, genros, noras, filhos, filhas, irmãos, irmãs e vovó? Pena que nem todo mundo da família conseguirá vir para o aniversário.

Depois que os grupos estiverem feitos, mainha entrará de novo com a caixinha, agora cheia de temas, e passará por eles para que cada grupo tire apenas um tema. Enquanto isso, explicaremos que o tema é só um ponto de partida e que não existe tema difícil ou ruim. Brinquemos com os temas! Podemos sugerir, conforme nossa metodologia, que, para facilitar a improvisação, transforma-se o tema numa ação. Um exemplo disso é: *amor* vira *amar*, *felicidade* vira *ser feliz*, *beleza* vira *ser belo*, *justiça* vira *ser justo*. Acho que vovó vai rir à toa com esse truque. Dessa ação, vai nascer, quase por geração espontânea, os personagens. Basta agora juntarmos que é bom achar um lugar onde se passa essa ação. Olha, quem sugere isso é o Bachelard, ele mesmo, não é? “O espaço chama a ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lava” (Bachelard, 1978, p. 205).

Quanto ao desenvolvimento rápido da ação, pela minha experiência, que vou contar para eles, o melhor é pegar logo a primeira sugestão que aparece e, a partir dela, o grupo vai tecendo junto o improvisado. Lembrá-los de que não precisa ser sério, ou falar coisas bonitas, ou ser bonzinho, ou ter medo de errar. Lembrá-los de que já estão criando, desde o início do encontro,

e que podem trazer as experiências anteriores para a roda de improvisação. Ou seja, que podem usar um movimento do aquecimento para caracterizar um personagem, que podem fazer uma cena como se estivessem respondendo a uma pergunta, que podem improvisar dançando a luz e a sombra, que podem criar com a ajuda da caixinha mágica, que podem pedir ajuda a alguém do público, assim como pedimos a painho para cantar a *Morte do Vaqueiro*. Mas, também podemos lembrá-los de que podem fazer bonecos com as cordas que estão pertinho da shimi, que podem transformar um objeto noutra, que podem se inspirar na improvisação de outro grupo e fazer um espelho dele, que podem dançar todas as danças desejadas, que podem ter o tamanho que quiserem, que podem ter a voz que quiserem e que estão juntos com os outros do lado de dentro e de fora da shimi. Precisamos lembrá-los, principalmente, que são livres para fazerem o que quiserem.

Não podemos nos esquecer de dizer para eles que, na rua, muitas vezes acabamos fazendo uma improvisação cheia de fragmentos e sem fim, onde cada um vai entrando e saindo, segundo o ritmo criado. Ou seja, podem fazer assim também. Tenho certeza de que não vão ter dificuldade em entender essa história de fragmentos religados, porque já estão acostumados a ficar grudados na frente da TV, juntando novela com propagandas, ou nos cinemas, onde as histórias ficam se misturando e, muitas vezes, se volta para o passado, juntando mais histórias às histórias. Lehmann (1944-2022) diz que “o espectador do teatro pós-dramático não é impelido a uma imediata assimilação do instante, mas a um dilatatório armazenamento das impressões sensíveis com *atenção flutuante por igual*” (Lehmann, 2007, p. 145, grifo nosso). Tenho certeza de que, caso se animem, podem até fazer uns *flashbacks*¹¹³ também.

Então, como vai ser? O grupo se juntará num montinho e, rapidinho, por dois ou três minutos, transformará o tema em ação, colocando-o numa situação, isto é, escolhendo um espaço para acontecer. Se o grupo pensou numa cena ou imagem, buscará um jeito de começar, um jeito de desenvolver e um jeito de sair da corda. Ou o grupo pode apenas decidir com quais fatores de movimento quer trabalhar na improvisação, como, por exemplo, usar qualidade de movimento semelhante quando se sente frio, colocar pausas e, de vez em quando, correr por todo espaço. O grupo ainda pode decidir que não quer combinar nada, deixando para improvisar sem prévias decisões. Podemos começar! Já estou até vendo todo mundo falando alto e ao mesmo tempo nesse momento. Depois desses três minutos, pedimos para que se espalhem, ao redor da shimenawa. Vão ficar felizes com a barulheira que farão no ritual de contagem regressiva, em voz alta, de oito a um, para começar a primeira rodada de improvisações.

¹¹³ Recurso de narrativa que consiste em pará-la num tempo presente, emendar com outra no tempo passado e depois voltar ao presente, podendo, assim, fazer passar velozmente anos para trás ou para frente. É também uma técnica de fragmentação das narrativas.

8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1!

Tema!

O tema é...

O primeiro grupo anunciará seu tema e fará sua improvisação, de um a três minutos, aproximadamente. Assim que esse grupo terminar, recomeçará a contagem regressiva com todos da roda, para que o próximo grupo improvise. Assim, a roda gira, até que todos tenham improvisado.

Quando a primeira rodada de improvisações termina, todos se misturam e formam grupos diferentes. Então, tiram-se novos temas e recomeça-se tudo de novo. Acho interessante, numa dessas rodadas, tirarmos um só tema para todos os grupos improvisarem, o que é muito bom mesmo para se aprender que o tema não é algo fechado, mas, ao contrário, que cada tema é quase um pretexto, um caminho de mil novas possibilidades de improviso. Para ficar mais a nosso estilo, vamos fragmentando não só narrativas, como também o próprio grupo: a cada rodada, os grupos vão ficando menores, até trabalharmos em duplas e, por fim, individualmente. Acho que vamos viciar a família em improvisação.

Aí, Paulo, você vai ver a farra aumentar nessa parte, depois da roda de improvisação, em que faremos uma **avaliação** sobre ela, porque você sabe como minha família gosta de falar e, nesse momento, é muito importante que todo mundo fale. Diferentemente de Jean-Pierre Ryngaert que, em seu livro *Jogar, representar*, sugere que a conversa comece com as pessoas falando de seus próprios trabalhos (Ryngaert, 2009), no DIG, cada pessoa começa falando sobre as improvisações dos outros grupos, tendo como, critério de avaliação, os elementos usados na criação dos improvisos. Para nós, a autoanálise leva, muitas vezes, à descrição do que acabou de fazer ou à justificativa do que gostaria de ter feito. Uma das coisas que fazemos, quando queremos propor algo para a cena de outra pessoa, é entrarmos na shimi e fazemos um espelho, técnica que consiste em repetir o improviso do outro, incluindo nele mudanças e mostrando suas sugestões. Inclusive, o improvisador pode fazer um espelho do seu improviso, como uma crítica ao seu próprio trabalho. Arte é um fazer. Aprendemos, na prática, que, ao falar das improvisações, também aprendemos sobre como foram construídas e que não importa se foram boas ou ruins, se foram bonitas ou feias, se foram certas ou erradas. Importa apenas que elas foram feitas e como foram feitas. Será que nossa família vai conseguir pensar assim tão fora da caixa?

Depois de cada um ter falado o que achou, aí vem a famosa hora da **cozinha**. Vamos precisar providenciar bolo com goiabada e café para vovó, viu? Coxinha com guaraná também. Não podemos esquecer de pedir para que cada um leve uma comidinha, para a gente juntar tudo,

colocar em cima da mesa e comer ao redor dela, enquanto falamos e rimos alto, tudo ao mesmo tempo. Vou até comentar com eles que esse momento virou a cena inicial de *Katastrophè* (2016). É bom que saibam que, além de *Katastrophé* (2016), todos os outros espetáculos nasceram desse modo de trabalhar, sem *stress*, nos encontros do DIG, até porque temos linhas que nos guiam, também chamadas de **Metodologia DIG de Improvisação**. É bom que saibam que estamos fazendo roda de improvisação com eles na roça de tio, porque nós nos apresentamos tanto em teatros, salas convencionais, como também na rua, em espaços chamados não convencionais. Agora, depois que fizemos uma roda de improvisação na roça de tio com a família, me desculpe, mas você vai ter que explicar por que você acha esse espaço não convencional tão importante.

Não é para mim, é para o teatro e para a dança. Veja a história europeia. Do século XIX, quando os operários começaram a sair das tocas, porque ficavam o dia todo nas fábricas, a Europa se cobriu de pobreza invisível. Era fácil ser rico e ter boa consciência e boas intenções no início do XIX: não se via a pobreza que eles causavam. Lembram os sinos das igrejas? Tiveram novas funções nessa época: eram o relógio dos pobres, anunciando a hora de se levantar de madrugada e se enfiar numa fábrica ou num buraco para extrair hulha e, depois, anunciavam o anoitecer e a hora de saírem de lá e voltarem para seus lugares, para a sopa rala e a pouca luz. Van Gogh nos matou de terror, pintando os comedores de batata. Sinistro, e a segunda tela que copiei, a partir das sugestões de minha neta Lua, ainda bem pequenininha, e não sei de onde tirou aquele olhar agudo sobre nossas misérias, detectando-as com facilidade, quando expostas ou escondidas em uma tela. Foi com seus olhos que vi a miséria do início da industrialização na Europa. Teatros, então? Cheios ‘deles’, entende? Entre aspas para não assustarmos quem, um dia, vai nos ler. Tinham, entre outras funções, a de ostentar riqueza e poder, ostentar as filhas e filhos para futuros entrelaçamentos de negócios, ao que, entre ‘eles’, se chamava *família* (Michelotto, cf. Anexo 1).

O Teatro Sta. Isabel, em Recife, é uma bela amostra dessa ostentação toda de riqueza. Da arte? Nem pensar. Dramaturgos e atores continuam a esmolar, desde sua fundação. Ainda dizem que o teatro dá dinheiro, se profissionalizarmos os grupos, se os prepararmos, dentro das universidades, para fazer um teatro de melhor qualidade – seja isso lá o que for. Mas, isso é uma época, por mais que queiramos a arte como eterna e sempre presente de uma maneira uniforme, grandiosa até. Hoje, esses *habitués* que, de alguma maneira, mantinham com sua presença nossas salas em funcionamento, desapareceram. Não se fazem mais ricos como antigamente. O poder se deslocou das mãos, antes senhoriais, e os novos donos da cidade não precisavam mais das nossas salas para se mostrar. Criaram enormes vitrines pelas cidades, chamadas *edifícios de escritórios*, mostrando que eles são bem mais poderosos, têm muito mais dinheiro e querem ficar bem mais longe do resto de nós. Então, Valentin¹¹⁴ começou a colocar a questão: ‘por que nossos teatros estão vazios?’. Bem, mas uma parcela da classe média ainda frequentava as salas de teatro (Michelotto, cf. Anexo 1).

Até o dia que inventaram as redes sociais, e o mundo colou a cara na telinha de um celular, e começamos, finalmente, uma revolução dos costumes: todo mundo pode

¹¹⁴ Foi um comediante, autor e produtor de filmes e teve grande influência na cultura alemã. O humor de suas peças reside entre o Dadaísmo e o Expressionismo. Seu trabalho centrava-se ao redor de jogos de palavras. Bertolt Brecht disse, uma vez, que foi Karl Valentin que o ensinou a escrever peças.

falar com todo mundo, filmamos e denunciemos, com essa maquininha, as infâmias perpetradas pelas polícias nas ruas contra os que saíram das tocas do século XIX e perambulavam por aí, felizes, por arengar contra o sistema, herança ainda do século XIX, já que a rua foi nossa única e maior herança nessa virada de dois séculos. Mas, o aparelhinho acabou também esvaziando as ruas. Teorias conspiratórias creem que foram inventados por mentes desejosas de que não nos encontrássemos nem nos juntássemos. Está me seguindo porque a rua passou a ser tão importante para todos nós? Talvez o último dos refúgios de nossa coletividade. Ora, para mim, além disso, está o fato de ter dado aulas, durante 35 anos, sobre teatro e me perguntar onde ele foi se esconder tanto que não está mais falando para uma parte importante dele: seu público. Perdemos nosso público, só isso (Michelotto, cf. Anexo 1).

Por mantermos um local adequado a uma encenação considerada completa, mas no século passado. Meu Deus, já estamos no XXI, e eu continuo como se não tivéssemos saído do XX. Mas, na verdade, em muitas coisas, nós regredimos nesse bendito XXI. Por mantermos uma arte de enfeite, em vez de criarmos textos para nosso tempo. A última tentativa de nos salvar foram os autores e performers, ditos modernos, do início e do meio do XX. Talvez nosso maior problema, hoje, para a arte, é não termos mesmo mais nada a dizer uns aos outros, tendo caído, finalmente, no solipsismo, privacidade e individualismo mortais e triunfantes, oferecidos como razoável forma de vida pelo sistema social, político e econômico a que nos sujeitamos. Samuel Beckett e alguns outros já nos advertiam sobre tudo isso. Infelizmente, ainda estavam sobre um palco. E um palco é um espaço. E um espaço nos pensa. E temos mesmo é que sair para as ruas e tomá-las. Não era o tempo de Samuel, mas certamente é o nosso. Essa é a razão, não de uma preferência, mas de uma obrigação cívica (Michelotto, cf. Anexo 1).

Talvez fosse essa a causa de uma cena sem perspectiva que teria irritado tanto Jacques Copeau (1879-1949), que afirmava ter a certeza da experiência de que, para se renovar o teatro, precisava-se banir dele todas as pessoas de teatro. Ao se questionar o lugar de um novo teatro, ele afirmou “se não soubermos para onde ir, vamos para a rua” (Copeau, 2013, p. 216). Entendo muito bem o que ele quer dizer. Tem coisas que só a rua permite. Em 2005, dancei *Cidadela* (2005), numa praça de Metz. Você bem sabe que o espetáculo se passa dentro das quatro estações, e que eu termino, no inverno, com uma movimentação em fluidez resistida ou, como se eu fosse um barro sendo modelado, até não conseguir mais me mexer. Um rapaz que estava assistindo, com uma mochila enorme nas costas, parecendo um viajante, saiu de onde estava, tirou seu cobertor da bolsa e me cobriu com todo cuidado. A rua proporciona encontros inesperados.

Nesse mesmo evento – Un été brésilien/Malandra-GENS —, no *Année du Brésil en France*, sob curadoria e criação de Edson Barrus Atikum e Yann Beauvais, dancei *Taliban* (2001), *Coriolano* (2005), *A Dança do Outro* (2005), *Souffle* (2002) e *Berceuse* (2003), trabalhos de dança-teatro do DIG, que nós dois criamos juntos. Em *Souffle* (2002), um famoso canal francês de televisão se negou a me filmar, porque eu estava sem roupa. Foi um choque! Neste trabalho, danço apenas ao som da minha respiração, num movimento repetitivo, quase sem sair do lugar e em velocidade crescente. Enquanto dançava *Souffle* (2002), na rua, numa

manhã de verão, algumas pessoas passavam de patinete, atrás de mim, outras apenas caminhavam conversando, enquanto outras paravam para ver a mim e a tudo que estava ao meu redor, num tempo e espaço efêmero. De que, então, a TV tinha medo?

Roland Barthes (1915-1980), para dizer que a fragilidade é o poder da rua, afirma: “o mergulho do espectador na polifonia complexa do ar livre (sol que se esconde, vento que levanta, passarinhos que voam, ruídos da cidade, correntes de frescor) restitui ao drama a singularidade miraculosa de um evento que só acontece uma vez” (Barthes, 1953, p. 29). É isso que acontece cada vez que vamos para rua. Você sabe que cada dança efêmera, que dancei pelas ruas de Metz, ofereci a você, que, infelizmente, não pôde ir, por falta de passagem do Ministério da Cultura. O dinheiro difícil parece uma constante para nós do DIG, não é mesmo?

No DIG, além de *Souffle* (2002), dançamos outros espetáculos, que partiram de textos de Samuel Beckett, de quem você é tradutor, dramaturgista e encenador de grande parte da obra. Você podia contar que história é essa dessa paixão toda por Samuel.

Bem, o interesse por Samuel é meu e de um bilhão de outras pessoas. Me sinto confortável aí no meio. Agora, por minha parte, Samuel me fala melhor que muitos. Sem vantagens, apenas ele é bom nisso. Veja, ele é conciso, eu sou prolixo de nascimento. Ele escreve como se compusesse música – *Berceuse* é uma sonata –, devido à sua formação e gosto. Eu sou de família de músicos e nunca consegui passar da quinta lição de piano, mas minha admiração por músicos é quase devota, Maestro Flávio,¹¹⁵ meu amigo, que o diga (Michelotto, cf. Anexo 1).

Samuel fala de nosso tempo, do mundo dele e do meu, por entrelinhas. Nunca é óbvio tratando do óbvio. Nunca desperdiça palavras, como se fosse avarento delas. Ele as burila, corta, recorta, as sonoriza, porque em cena sons serão, as balança ritmadamente, como se estivesse pondo **M** para dormir. E em *Berceuse*, compôs a mais bela canção de ninar, que conheço, para um ser humano, desde a absolutamente estranha escrita por um Mozart. E quem poderá, um dia, se igualar a um Mozart? Só Samuel. E eu... Ai, meu Deus, quem me dera! Então, quando você não pode se igualar a um monstro, pegue carona nele. Fui lá e comecei a traduzir todas suas obras. Não foi só Samuel, tenho que dizer que tenho orgasmos múltiplos, ao ler um texto e descobrir como dizê-lo para outros leitores, em outra língua. Me sinto um improvisador de *jazz* em cima da obra dele. Muito bom, como é bom fazer isso! É um alumbramento! Ainda tem meu caráter ruim de que, se você me disser que algo é difícil de se fazer, você, na verdade, acabou de me obrigar a tentá-lo (Michelotto, cf. Anexo 1).

Samuel, entre os anos 50 e 60, por culpa do Esslin, que o classificou de *absurdo*, foi considerado ‘inincenável’ e incompreensível, no Brasil, por muitos anos. Compare-se o número de seus espetáculos aqui e em outros lugares mais chiques. Quem mais fez Samuel, no Brasil, fomos nós, porque não paramos de fazer, ao longo desses anos todos. À nossa maneira, claro. Improvisando tudo, a partir do estudo do texto dele. E depois, descobri que a famosa ‘seriedade’ de seus textos nunca foi feita para se lamentar da vida. Ele era um bufão, seu texto, sim, é o que, com o riso, castiga os

¹¹⁵ Flávio Medeiros é membro da Academia Pernambucana de Música e professor titular do Departamento de Música da UFPE. É regente do Grupo Musical Txaimus, Coro Contracantos e Coro Opus 2.

costumes. Poucos conseguiram isso com tanta clareza. E essa percepção nos foi facilitada pelos anos todos em que o estudei para traduzir. Ninguém fala com delicadeza sobre a solidão das pessoas como ele. E se isso já foi considerado o mal do século XX, imagina como não ficou no XXI (Michelotto, cf. Anexo 1).

Se você se lembrar que nosso lema é ‘PRAGENTESEJUNTAR’, verá que o que fazia Samuel escrever é o mesmo que nos faz improvisá-lo em cena: a solidão das pessoas. Você perguntará o que mais desejo para o DIG, e vou te responder que me sinto bem e feliz ‘por estarmos juntos’ nessa. A Companhia me ajuda a contribuir um pouquinho também com a diminuição dessa solidão dos homens, por ser exatamente isso: uma companhia. E na companhia de Samuel, aprendo a ser doce e suave, mesmo quando estamos expondo brutalidades do ser humano. E como eu poderia deixar de amar esse cara que, ao receber a notícia do Nobel, foi de sua casa para Paris, bebendo em cada bar que encontrou pelo caminho? Além de um grande escritor, um grande cômico, um grande irlandês (Michelotto, Anexo 1).

Fui sua aluna e, entre tantas coisas que admiro em sua docência, estão: sua generosidade no compartilhamento de materiais e experiências; sua maneira de acreditar na capacidade de cada um; seu desejo de trabalhar em conjunto; sua vontade de juntar pessoas para desenvolver um trabalho; sua alegria ao ver a criação de alguém; sua paciência em cuidar de quem está um pouco perdido; e seu jeito de propiciar um ambiente de liberdade, crítica e criação. Nunca ouvi você dizer que um texto ou uma técnica fosse difícil. Muito pelo contrário, você já trabalhava com Samuel Beckett, considerado difícil, no primeiro período do curso de Artes Cênicas. Sou mesmo privilegiada, por ter testemunhado tantos trabalhos incríveis feitos por alunos que estavam começando.

Nas rodas de improvisação, a mesma coisa. Você sempre dizia, para mim e para todo mundo: “vai lá e faz”. Tem dias que a gente só precisa ouvir isso. Com você, aprendemos a não deixar que nada nos subjogue ou nos amedronte. Certa vez, encontrei uma atriz já experiente, e ela me disse que achava que estava esperando o momento certo para fazer um monólogo, pois ainda não se sentia capaz. Aí, roubei suas palavras e disse-lhe: “vai lá e faz”. Ela me olhou, com cara uma assustada, e um brilho nasceu em seu olhar. Espero que tenha feito seu monólogo. É libertador saber que podemos “ir lá e fazer” num lugar e com meios para isso. Eu tive essa oportunidade no dia em que conheci você e o DIG.

Veja que incrível, o [Magiluth](#)¹¹⁶ nasceu na sua disciplina FEC, ainda no primeiro período, depois dos integrantes apresentarem o *Ato sem Palavras I*, de Samuel Beckett, como trabalho. Você disse: *vão lá e fundem uma companhia*. Desde então, os integrantes não pararam

¹¹⁶ Grupo de teatro fundado em 2004, na UFPE, a partir de uma disciplina do prof. Paulo Michelotto. O Grupo desenvolve um trabalho continuado de pesquisa e experimentação, tendo sido apontado pela crítica e pela imprensa como um dos mais relevantes grupos teatrais do país. Realiza, em sua sede de Recife, de forma colaborativa, vários trabalhos de formação. Com onze espetáculos, fundados na criação independente, estão, entre outros: *Corra* (2007), *Ato* (2009), *1 Torto* (2010) e *Luiz Lua Gonzaga* (2012). Atualmente, o grupo é formado por Giordano Castro, Erivaldo Oliveira, Bruno Parmera, Mário Sérgio, Pedro Wagner e Lucas Torres.

mais e se tornaram esse grupo tão admirado por todo país. Como falei, é poderoso a gente saber que pode ir lá e fazer. Todo aluno precisa saber disso. Senti isso quando estava criando *Berceuse* (2001), pois tudo nesse trabalho me empolgava. Desde meu primeiro contato com o texto de Beckett, tive vontade de dançá-lo. Isso cria algumas dificuldades. Conte, então, como se deu essa adaptação de um texto dramático para uma dança-teatro.

Não fui eu quem adaptou, preciso logo dizer isso, fomos nós. Mas, há um trabalho extraordinário seu em tudo isso e, sobretudo, em *Berceuse*. Exatamente pelo fato de o texto ser dançado. Devo ter dito, em algum lugar, que nossa formação em dança se deve a você e aos seus inúmeros e infinitos cursos em dança. Então, para você, não é problema – não disse que é fácil – resolver uma cena em *Butoh-Ma* ou como Bufão,¹¹⁷ ou em capoeira, ou em balé clássico ou em... Confirmam o *curriculum* dela! A delicadeza do espetáculo oferecido e não dado ao público, já entenderam, começa em se dançar uma pausa musical, porque Samuel pede total parada de movimentos. E o que vemos em cena – como a [montagem de Nova York](#) – é **M** pensando, com seus botões, como a vida das mulheres – de todas as mulheres – foi relegada ao porão. Ora, você fez uma virada que lhe permitiu abrir o leque de movimentos da peça. Antes, apenas balançados numa cadeira, como um berço, onde se nina alguém, um movimento visto de fora para dentro, há uma mão de fora que a balança. Você nos fez ver o extraordinário movimento contido e desesperado de dentro desse corpo, de onde sai apenas audivelmente um pedido de socorro, uma tentativa de se ater a uma história, que ela já sabe acabada: a sua história. Você nos faz ver o que **M** está vendo com aquele olhar parado, inexpressivo, solicitado por Samuel. Samuel queria que nós víssemos **LÁ DENTRO** dela. E foi essa compreensão, após muitas leituras sobre e da peça, que permitiu que *Berceuse*, texto de teatro, pudesse ser lido também como texto de dança. O fundo da questão toda é exatamente o movimento. Algo não anda mais em *Berceuse*. E é o que você vai fazendo com seu corpo. Você expôs as tripas da solidão feminina, com seu corpo de mulher movido a *butoh*, capoeira, balé, *clown* e mais uma enormidade de movimentos próprios de uma composição musical. E não é a arte a única coisa que consegue nos fazer levantar de uma cadeira num porão? (Michelotto, cf. Anexo 1).

É, sim! Já quis desistir de fazer arte, depois que entendi alguns abusos no seu funcionamento. Mas, na mesma hora, uma estrela inventou de cair e, com seu rastro, a danada me fez improvisar. Então, vi que não posso desistir daquilo que me faz perceber a mim e ao mundo. O que preciso fazer é lutar por outras maneiras de existir e não cair nas armadilhas de competição, abuso de poder e incompetência administrativa existentes em nosso meio.

Samuel Beckett, em *Katastrophè*, também fala de poder, ao trazer um ensaio de uma peça teatral com o diretor mandando em sua assistente de direção, e esta, por sua vez, mandando no ator. Com este simples esquema, Beckett revela a opressão que pode estar presente no nosso trabalho. Quando adaptamos esse texto para o espetáculo de mesmo nome, dançamos esse abuso de poder e outras situações de opressão, vividas pelos integrantes em suas vidas. Nossa

¹¹⁷ Figura dramática marginalizada, com origem na Idade Média. É uma espécie de palhaço, que tem características entre o grotesco, a ironia, o disforme, o humor e o charme. Através do corpo e da palavra, zombava das pessoas consideradas “bonitas” e também criticava o governo, a igreja e a burguesia.

Katastrophè (2016) traz a metáfora do poder que está nas entrelinhas das relações, através de imagens fragmentadas e simultâneas ou, como prefere Lehmann (1944-2022), através de signos para duplicar a realidade. Ele diz que “no teatro pós-dramático, é manifesta a exigência de substituir à percepção uniformizante e concludente uma percepção aberta e fragmentada” (Lehmann, 2007, p. 138).

Olha, que coincidência: a moça da cadeira da frente está cantando baixinho *I'm felling good*, a mesma música que Pietra cantava em *Katastrophè* (2016), enquanto estava sentada na cadeira, e Lili arrumava o seu cabelo sem parar. Essa imagem que, depois de um tempo, ficou sendo feita por Lili e Jonas, pode ser vista na [entrevista](#) que demos, em 2016, ao Acervo Recordança.¹¹⁸ Lembra-se desse dia? Você falou sem dar uma pausa, igual aqui.

Quando me lembro dessas imagens fragmentadas, me comovo, por criar com o DIG e por testemunhar o trabalho de cada um de vocês. Emociono-me com sua dança em pausa. Com a dança de Bob em repetição de fala e ação. Com a dança de Gardênia em sufocamento. Com a dança de Jonas em aprisionamento. Com a dança de Sophia em resistência. Com a dança de Ed em explosão. Com a dança de Lili em força. Com a dança de Estephano em sedução. Com a dança de Catarina em revelar seu nome. Com a dança de Vinícius em dedos que tocam. Com a dança de Pietra em voz. Com a dança de Júnior em sátira. Com a dança de Aurora em abuso. Com a dança de todos nós em caminhada lenta, em direção ao público, enquanto ouvimos *Strange fruit*, na voz de Nina Simone (1933-2003), só para dizer que não vamos mais baixar nossas cabeças e que, juntos, somos mais fortes. Em *Katastrophè* (2016), dançamos tudo nas entrelinhas. Preciso escrever mais sobre isso no doutorado. Por falar nisso, por que você sempre teve resistência em terminar o doutorado e em fazer um manual do DIG?

Doutorados: o primeiro, na Sorbonne, foi por falta de dinheiro para viver em Paris, fiquei só no D.E.A.¹¹⁹ O segundo, em Quebec, porque briguei com a banca e sou cabeça dura e também porque eu já estava mais interessado na *Ligue d'Impro* que em Sociologia. Perdi um título e ganhei o DIG. Todos os grandes luminares que conheço e que deixaram algo por escrito, tipo manual, conseguiram enrijecer suas próprias ideias, fixá-las num texto único, exemplar, criando um problema sério para elas e eles. Manual é um livro operacional. Portanto, estou falando deles e não da literatura como um todo. Temos mais é que agradecer a Gutenberg por ter tirado os livros das mãos de monginhos censores e tê-los popularizado. Se não tivesse lido a *Odisseia*, de Homero, Joyce não teria escrito o *Ulisses*, e nem teríamos *Ophelia*, não é mesmo? Gutenberg¹²⁰ é o responsável por toda nossa evolução posterior, já dizia um velho

¹¹⁸ Coletivo formado por pesquisadoras, há 18 anos, com objetivo de cuidar das memórias das danças de Pernambuco. Atualmente, é composto por Ailce Moreira, Elis Costa, Ju Brainer, Liana Gesteira, Roberta Ramos, Taína Veríssimo e Valéria Vicente.

¹¹⁹ Na Sorbonne, a etapa posterior à graduação, equivalente à pós-graduação, divide-se em duas possibilidades: ou o DESS (Diploma de Estudos Superiores Especializados) ou o DEA (Diploma de Estudos Aprofundados).

¹²⁰ Johannes Gutenberg (1397-1468) desenvolveu a impressora. Depois, os livros se multiplicaram e esse universo de livros foi chamado de *Galáxia de Guttemberg*, por Marshall McLuhan (1911-1980), marcando, no Ocidente, o conhecimento como coisa pública, pois publicada, e também a dominância do pensamento linear e lógico. Breve, também o triunfo da dramaturgia clássica. Marshall McLuhan foi um dos teóricos

amigo de meu tempo, o Sr. Mc Luhan, prestimoso canadense, apesar do nome nos remeter à Escócia e à Ilha. Mas, voltando aos manuais. Há uma enormidade em teatro, e Artaud nos parece o que mais exagerou em escrever manifestos a respeito. Foi ele quem nos legou, ao DIG, o grito, a respiração e o corpo como lugar primordial do ato teatral, além de rejeitar a supremacia da palavra, lembram do Teatro e seu Duplo? Sabem por quê? Porque talvez Artaud seja o único que sabia que o material que ele tratava era vivo. Arte é movente, não há como fixá-la em nada, seus exemplares, museus e livros, por aí afora, estão apenas para nos lembrar disso: ela está passando por nós. Arte é movente, a estátua de Pallas Atena, no museu, não é estática, nos conduz a Fídias e ao Século de Ouro de suas boas intenções, e nos conduz a uma sociedade em movimento, através de todo seu vestido, *chiton*, *peplos* e *himations*, se desenvolvendo em finos e graciosos movimentos, ao longo do corpo. Todas as linhas de perspectiva da estátua são convergentes, todas se dirigem ao ponto para onde ela aponta. A mesma conotação de movimento será dada por Rembrandt, em sua mais famosa tela, a *Ronda Noturna*. Ele pintou a ronda, o movimento e, assim, 'se reinventou', em relação às convenções da pintura de retratos da época. Depois, durante alguns anos, entrou em crise e não pintou mais retratos. Tudo isso está ali no quadro, no Rijksmuseum. Um livro é como um museu, menos os manuais. O manual fixa para sempre um olhar no horizonte. E como pode haver manuais de artes cênicas, de performances? Ferem o princípio de incerteza, pois não há como se medir a posição e a quantidade de movimento, ao mesmo tempo. Quando se bate a foto da dança, aquilo não é mais dança, claro, mas, além disso, aquilo não nos dá a melhor imagem do que é a dança. A melhor seria a que temos ao presenciá-la e, secundariamente, a imagem 'fixada em movimento', o que chamamos de *cinema*. Em vez de manuais, a arte pede filmes; o DIG, também (Michelotto, cf. Anexo 1).

Durante a crise sanitária da *COVID-19*, fizemos dois filmes: *Café-O filme* (2020), contemplado pela Lei Aldir Blanc, e *Carlota* (2020), com produção do DIG. Lembra-se dos encontros do DIG, durante esse tempo? Foram tempos de muito medo, angústia, ansiedade e depressão na companhia. Mas, do jeito que pudemos, cuidamos uns dos outros. Atualmente, os encontros voltaram a ser presenciais, mas ainda estamos sofrendo com as consequências de tudo o que aconteceu, pois algumas pessoas ainda não conseguiram retornar aos trabalhos. Entretanto, acreditamos na força da vida e temos respeitado o tempo de cada pessoa. Foi difícil, não foi?

Para os artistas da presença física, como atores, dançarinos e outros, a pandemia foi uma morte prematura. Claro que encontramos alternativas, através das filmagens e videoconferências. Mas, nada como uma boa dança cara a cara, não é mesmo? Tivemos que nos adaptar e fazer alguns espetáculos em vídeo, mas o vídeo não é nossa casa, e o cinema tem normas próprias, regras e modos de fazer, nos quais apenas tropeçamos o tempo todo. Havia um sentimento de barco afundando e de ajuda desesperada e solidariedade que marcou essa produção toda. Achei tudo belo e enormemente triste, como se o sol estivesse insistindo em não se pôr, no dia que o mundo iria acabar. Vai demorar muito para nos recuperarmos disso tudo, sobretudo, por causa do espetáculo de grandeza, bondade, solidariedade, se misturando com rouba-lheiras, mesquinhas, ódio à humanidade e tantas coisas, patrocinadas, com prazer, por nossos governos. Nunca fiquei tão assustado, diante da maldade humana, como diante de um Bolsonaro, imitando e rindo dos que morriam asfixiados. Essa imagem do horror em forma humana entrou em meu DNA. A pandemia foi a melhor

da comunicação mais influentes do século 20. Ele escreveu uma série de trabalhos que exploram a natureza da mídia, a percepção humana e a sociedade. Escreveu *O Meio é a mensagem* (1967), *Aldeia global* (1968), *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964) e *A Galáxia de Gutenberg* (1962), entre outros.

e a pior aula que podíamos ter tido sobre nós, os humanos. Foi isso (Michelotto, cf. Anexo 1).

Eu sei. Foi muito difícil. Ainda está sendo. Do pouco que posso dizer sobre tudo isso, que ainda segue reverberando, é que nós, humanos, também somos capazes de coisas extraordinárias. Não podemos nos esquecer disso. Há muita força nas coisas simples que fazemos todos os dias com amor, justiça e poesia. O DIG, para mim, é isso.

Você chegou a pensar que construiríamos tanta coisa? Isso tudo pela simples ação de estarmos criando juntos, toda semana e por todos esses anos. Fizemos amigos, nos divertimos, experimentamos, nos emocionamos, desenvolvemos uma forma de trabalhar, lutamos, ensinamos, aprendemos, conhecemos lugares, trocamos com pessoas e criamos muitos trabalhos: *Berceuse* (2003), *Souffle* (2002), *Taliban* (2001), *Senhores da Guerra* (2003), *Os Sete Selos* (2003), *Coriolano* (2005), *Cidadela* (2005), *A dança do Outro* (2005), *Carta à Rainha Vitória* (2006), *Ophélia* (2008), *Surf Seco* (2008), *Como se eu fosse morrer hoje* (2012), *Aleteia* (2012), *Café* (2013), *Katastrophè* (2016), *Ragnarok* (2016), *Lua* (2018), *Carlota* (2020), *Penélope* (2023), *DIG Parkour* (2000) e *Rodas de Improvisação* (2000). Numa mesma respiração, já que estamos em viagem, vou citar os lugares que o DIG passou. Preparado? Jaboatão dos Guararapes (PE), Recife (PE), João Pessoa (PB), Natal (RN), Manaus (AM), Rio de Janeiro (RJ), Ouro Preto (MG), Congonhas (MG), Nova Iorque (Estados Unidos), Paris (França), Metz (França), Quito (Equador), Bogotá (Colômbia), Sogamoso (Colômbia), Maracay (Venezuela) e Cuba.

Para você, que sempre diz que o mais importante de tudo são as pessoas, digo que o trabalho de anos gerou muitas sementes, e elas estão espalhadas por aí. Se um dia acordar um pouco desanimado, pois esses dias existem, peço que se lembre de todos esses nomes de pessoas, que, assim como você e eu, já entraram na shimenawa, sendo assim parte de nós e do DIG: Sidmar Gianetti, Lucélia Albuquerque, Thaís, Andreia Veruska, Pedro Wagner, Igor Wanderley, Rafael Barreiros, Pablo Gomes, Rodrigo Portillo, Anne Costa, Alene Leandro, Thaís Bicalho, Neto Portela, Thiago Liberdade, Lucas Torres, Giordano Castro, Marcelo Oliveira, Jana Figarella, Sebastião Soares, Dulce Pacheco, Vitor, Roberta, Natália Queiroz, Danilo Galvão, Patrícia Fernandes, Noemi Glasner, Angélica Gouveia, Anny Garnets, Anaíra Mahim, Ailton Brito, Vanessa Benevides, Kassandra Benevides, Evandro Mesquita, Saulo Mesquita, Gustavo Pardal, Rodrigo Mendonça, Lucas Leal, Ed Machado, Kali Saxa, Soraya Nejaim, Pedro Cardoso, Lidianne Carvalho, Hyrlis Leuthier, João Victor Alves, Rita Vênus, Keline Macêdo, Samuel Bennaton, Thiago Tavares, Eurick Dimitri, Pedro Rodriguez, David Péricles, Caio Richard, Clébia Souza, Marília Souto, Adriana Monteiro, Dayanne Barros, André

Marinho, Janaína Gomes, Carol Corrêa, Túlio Miranda, Leandro Regueira, Amanda Omar, Cida, Guilherme Kokeni, Milena Leite, Rodrigo Silva, Gabriela Holanda, Gil Oliveira, Sophia Abreu, Amanda Spacca, Luiz Gutemberg, Amanda Duarte, Aline Rodriguez, Edcarlos Rodrigues, Gervásio Braz, Juliana Torres, Gabriela Beltrão, Stefany Ribeiro, Uana Mahin, Maria Clara, Amanda Spinelli, Natalie Revorêdo, Marian Fernandez, Júlia Andrade, Vanessa Alcântara, Alírio Assunção, Júlia Andrade, Aurora Jamelo, Sophia Andrade, Estephano Luna, Tiê Pazos, Pietra Tenório, Domingos Júnior, Bob Silveira, Catarina Almanova, Cleison Ramos, Diogo Lins, Felipe Schuler, Gardênia Coletto, Lili Guedes, Lílian Queiroz, Natália Bordalo, Luccas Gabriel, Paco Vasconcelos e Vinícius de Farias. Essa é uma parte dos nomes. Elencar todo mundo, desde o princípio, seria interessante, porque teria que ter um livro só com nomes. Talvez esse fosse o manual do DIG que você aprovaria, pois mostraria o essencial: com quantas pessoas ele foi construído. Agora, já que você premeditou esta pergunta, o que deseja para o DIG?

Poder comemorar nosso sesquicentenário juntos, ora! O DIG é só uma questão de como vivemos, entende? E como vivemos bem, alegres, juntos e tentando não nos afastar dos outros, do público, de nosso mundo, creio que nosso problema é apenas a vida. Acabei de falar sobre um período desanimador que nos aconteceu, em que perdemos quase a esperança no ser humano, e nossos conceitos e crenças sobre o valor de nosso trabalho, como artistas, foram evaporando, sumindo, esvoaçando num horizonte sombrio. E aqui estou eu a falar em viver 600 anos. É porque a vida é apenas uma plantinha rara que tem que ser cuidada, regada e agradecida pelas flores e frutos. Então, nosso maior desejo será sempre prolongá-la ao máximo (Michelotto, cf. Anexo 1).

Desejo continuar fazendo arte e vida com o DIG, onde renasço todos os dias. Desejo continuar escrevendo sobre as coisas que são importantes para mim e que possam ser para outros também, seguindo o conselho de minha querida Gloria Anzaldúa (1942-2004), em sua carta às mulheres escritoras do terceiro mundo, que tanto me encheu de coragem. Ela nos disse: “para alcançar mais pessoas, deve-se evocar as realidades pessoais e sociais – não através da retórica, mas com sangue, pus e suor” (Anzaldúa, 2000, p. 235). Se pudesse, lhe escreveria uma carta, dizendo apenas: “obrigada por tudo, Gloria. Com amor, Polly”. Além disso, desejo mais crianças juntas, mais cachoeiras levando nossas tristezas, mais estrelas cadentes, mais famílias brincando numa tarde de sol, mais eu e você.

Para recomeçar:

Há diversas maneiras de aprender a improvisar. Uma delas é apropriar-se dos improvisos, jogos e teorias postos como modelos de alguns pesquisadores, como, por exemplo, Rudolf Laban (1879-1958), Mary Wigman (1886-1973), Anna Halprin (1920-2021) e Merce

Cunningham (1919-2009), Viola Spolin (1906-1994), Keith Johnstone (1933-2023), Robert Gravel (1944-1996) e Jean-Pierre Ryngaert (1945). Essa é a maneira mais comum. A outra é aprender a criar também improvisos, jogos, teorias e modelos, como os nossos antecessores. O DIG segue a série de tantos caminhos percorridos antes de nós, mas de maneira crítica, isto é, recriando-os. Trilhá-los foi acumular conhecimentos. Isto é uma maneira antiga e consagrada de nos fazer produtores de improviso também. Resumindo, sempre dizemos que, no DIG, somos resultado de todas as técnicas que nos precederam. Foi aí que fomos beber nosso improviso, nossa maternidade tanto teórica quanto prática, porque, para nós, citar antecedentes é também se expor à crítica. Se expor à crítica é, sobretudo, aprender. Aprender é, sobretudo, poder errar.

O caminho de nossas experimentações e reflexões, ao longo do tempo e com tenacidade, foi criando o arcabouço de nosso modo de trabalhar, foi determinando nossa maneira própria de caminhar, aquilo que chamamos de nossa **metodologia**. Nosso conjunto de conhecimentos – **procedimentos, recursos, estratégias, nossa parte técnica** – foi aumentando, pouco a pouco, com nossas próprias descobertas. Algumas mais felizes que outras, algumas saltando radiosas da caixinha mágica, algumas carregando uma memorável fileira de erros e trapalhadas, das quais, inteligentemente, nos apropriamos e transformamos em nossos alegres erros, como criadores de novas possibilidades. Como nossas rodas são cheias de histórias pessoais, histórias pessoais são cheias de acertos e erros, sobretudo, quando o sistema nos dissolve numa coletividade amorfa cheia de números, apenas como identidade, mas que só quer acertar por medo da culpa, como indicou Barthes (1915-1980), na sua Aula sobre o poder (Barthes, 1980). Nosso erro não tem culpa. Muitos já nos precederam nesse caminho, não há dúvida, não somos originais, somos apenas filhos do dramático, do pós-dramático, do moderno e, até mesmo, da contemporaneidade e, talvez, da pós, mas procurando sempre, como o nosso caminho próprio, a nossa identidade coletiva. Não, no DIG, não dá tudo certo sempre, ainda bem, pois é isto o que nos faz andar para a frente, para o lado ou para trás, mas de mãos dadas, sempre de mãos dadas, e umas unhas pintadas para colorir o mundo.

Já que foram esses nossos recomeços, que sejam esses nossos princípios. O teatro como produção, porque nos aproxima. A dança como produção, porque alegre e nos alegre, e nem sabemos como, mas nos faz a todos crescer. O improviso como meio, porque está na raiz de nossa humanidade abrir caminhos, olhar para a frente, mesmo que seja para o vazio, e sempre, sempre, dizermos a nós mesmos e a todo mundo: **vai lá e faz**.

Agora, para recomeçar o mesmo tema: nosso respeito à inteligência e imaginação de cada um, sem críticas negativas aos improvisos dos grupos, respeito a todas as formas de

gênero, cor, idade, raça, religião, corpo, posição política, no momento de participar da criação de improvisos, ou a participação necessária do público nas rodas do DIG, é isto que faz o nosso caminho. O aspecto de inclusividade, no DIG, não nos vem por técnica. Inclusão não é uma técnica de aperfeiçoamento da cena. Inclusão é um princípio político que orienta nosso caminho, para além de todos os caminhos. É a esse *além* é que damos o nome de **metodologia**. É esse *além* que é o nosso caminho para a arte, para a técnica e para aperfeiçoar nossa humanidade.

Olha, Paulo, agora fui eu quem falou bonito, como se fosse para uma plateia. Acho que estou tendo pesadelos, me preparando para defender esta dissertação, aí acabo, sem querer, falando assim. Agora, eu só queria dizer mesmo é que a gente começa aperfeiçoando a humanidade em casa. Então, é quando chegarmos em Petrolina, não é mesmo? Por isso, acho que agora precisamos dormir, senão não conseguiremos dançar forró, amanhã, no aniversário de vovó. Ei, sabia que Gloria Anzaldúa é libriana? bell hooks também... Krenak também... Eu também... Tá bom, parei! Mas, que estou me achando, estou. Agora, vem cá e me dá um beijinho... Ei, já disse que te amo? A gente precisa dormir, sabia? Mas, antes, quer saber o que vem depois do infinito para mim? Dá uma olhadinha aqui nas fotos que separei no meu celular, como resposta:



Figura 25 – Shimenawa do DIG. Fonte: Acervo do DIG (2023).



Figura 26 – Cordas com arames. Fonte: Acervo do DIG (2023).



Figura 27 – Caixa mágica. Fonte: Acervo do DIG (2023).



Figura 28 – Caixinha com temas. Acervo do DIG (2023).



Figura 29 – Preparação corporal/Sistema Laban/Bartenieff
Hall do CAC-UFPE/Recife-PE. Fonte: Acervo do DIG (2012).



Figura 30 – Bob Silveira, Jonas Araújo, Estephano Luna e Lili Guedes.
Preparação corporal/Aula de mat pilates/Recife-PE. Fonte: Cayo César (2016).



Figura 31 – Ao redor da shimenawa em oficina de Improvisação do DIG para professores
de arte, no II Encuentro Internacional de Arte y Educación, em Bogotá-Colômbia. Fonte: Acervo do DIG
(2014).



Figura 32 – Aurora Jamelo, Bob Silveira, Catarina Almanova, Sophia Andrade, Jonas Araújo/Cordas criando espaços para trabalhar qualidade de movimento no momento/Expressividade/Sede do DIG, em Jaboatão dos Guararapes-PE. Fonte: Acervo do DIG (2018).



Figura 33 – Paulo Michelotto dentro da shimenawa no momento processo de criação, utilizando caixinha mágica e corda como bengala/Oficina de Improvisação do DIG para professores da rede pública/Icapuí-CE. Fonte: Acervo do DIG (2023).



Figura 34 – Natália Bordalo, escrevendo tema para roda de improvisação/Sede do DIG/Jaboatão dos Guararapes-PE. Fonte: Acervo do DIG (2023).



Figura 35 – Sophia Andrade, Bob Silveira, Paulo Michelotto, Diogo Lins, Lili Guedes, Lílian Queiroz, Paco Vasconcelos, Jonas Araújo e Cayo César, tirando temas. Roda de improvisação/Sede do DIG/Jaboatão dos Guararapes-PE. Fonte: Acervo do DIG (2023).



Figura 36 – Momento em que os grupos se separam e conversam um pouco sobre o que irão fazer na roda de improvisação/Oficina de Improvisação do DIG para artistas e estudantes de Teatro. FEIM Venezuela 2014/II Festival de Mimo y Teatro Gestual/Maracay-Venezuela Fonte: Acervo do DIG (2014).



Figura 37 – Paco Vasconcelos, Jonas Araújo, Lílian Queiroz, Cayo César e Lili Guedes/Cordas sendo usadas como adereço e OC em roda de improvisação. Sede do DIG/Jaboatão dos Guararapes-PE Fonte: Acervo do DIG (2019).



Figura 38 – Pedro Rodriguez. Improvisação com shimenawa em formato diferente do circular/Hall do CAC-UFPE/Recife-PE Fonte: Acervo do DIG (2013).



Figura 39 – Natalia Portillo, improvisando com objeto de cena feito pelo público. Roda de Improvisação/Bogotá-Colômbia. Fonte: Acervo do DIG (2014).



Figura 40 – Eurick Dimitri, Evandro Mesquita, Pollyanna Monteiro e o público. Roda de Improvisação/Praça da Várzea/Recife-PE. Fonte: Acervo do DIG (2008).



Figura 41 – Público, Soraya Nejaim e Ailton Brito, em aquecimento corporal, antes da roda de improvisação/Praça da Várzea/Recife-PE. Fonte: Acervo do DIG (2008).



Figura 42 – Roda de improvisação/Pracinha de Boa Viagem/Recife-PE. Fonte: Acervo do DIG (2009).



Figura 43 – Paulo Michelotto, Gardênia Coletto e Natália Bordalo, no momento avaliação/Sede do DIG/Jaboatão dos Guararapes-PE. Fonte: Acervo do DIG (2023).



Figura 44 – Pollyanna Monteiro, em *Ophélie*, transforma corda com arame em pássaro. Teatro Hermilo Borba Filho/Recife-PE. Fonte: Cayo César (2023).



Figura 45 – Rafael Barreiros, Neto Portela e Paulo Michelotto, fazendo música em *Berceuse*/Auditório Jorge Lobo/Recife-PE. Fonte: Acervo do DIG (2003).

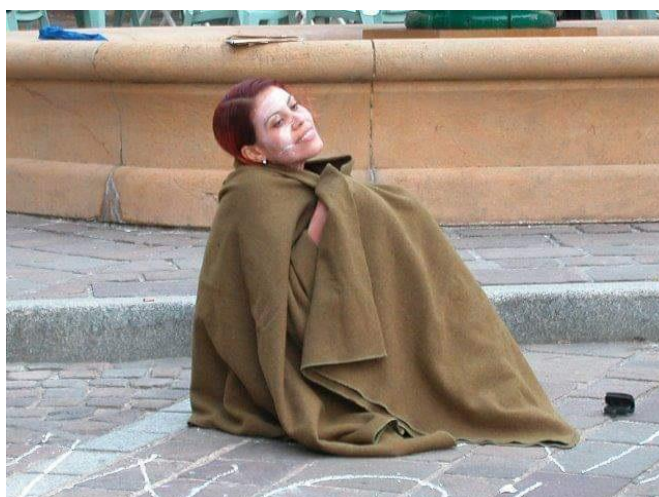


Figura 46 – Pollyanna Monteiro, em *Cidadela*, coberta por alguém do público/Praça de Metz/França. Fonte: Edson Barrus Atikum (2004).



Figura 47 – Pollyanna Monteiro, Paulo Michelotto e alunos do CAC, em *Surf Seco*. Hall do CAC-UFPE/Recife-PE. Fonte: Acervo do DIG (2008).

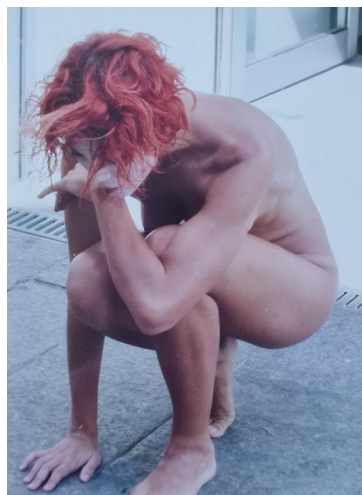


Figura 48 – Pollyanna Monteiro, em *Souffle*. Rua de Metz/França. Fonte: Edson Barrus Atikum (2004).



Figura 49 – Pollyanna Monteiro e Paulo Michelotto. *Dia do Nada/O Beijo*, manta-obra de Milena Leite/Área externa do CAC-UFPE/Recife-PE. Fonte: Acervo do DIG (2005).

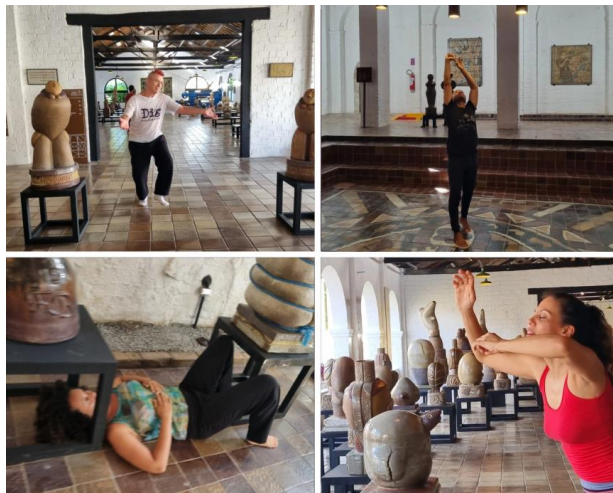


Figura 50 – Paulo Michelotto, Bob Silveira, Gardênia Coleta e Pollyanna Monteiro em DIG *Parkour*/Oficina Francisco Brennand/Recife-PE Fonte: Natália Bordalo (2023).



Figura 51 – Pollyanna Monteiro/DIG *Parkour*/O lago dos Cisnes. Rua alagada de Candeias/Jaboatão dos Guararapes-PE. Fonte: Acervo do DIG (2004).



Figura 52 – Gardênia Coleta, Cleison Ramos, Natália Bordalo, Vinícius de Farias, Paulo Michelotto, Felipe Schuler, Lílían Queiroz, Bob Silveira, Pollyanna Monteiro, Lili Guedes, Paco Vasconcelos e Diogo Lins, nas filmagens de *Café - O filme*. Fonte: Keity Carvalho (2020).



Figura 53 – Paulo Michelotto, Lili Guedes, Pietra Tenório, Bob Silveira, Sophia Andrade, Edcarlos Rodrigues e Pollyanna Monteiro, na caminhada em direção ao público, em *Katastrophè*/Teatro Milton Baccarelli/Recife-PE. Fonte: Acervo do DIG (2015).



Figura 54 – Aurora Jamelo, Catarina Almanova, Paulo Michelotto, Sophia Andrade, Jonas Araújo, Cayo César, Lili Guedes, Bob Silveira, Diogo Lins, Gardênia Coletto e Pollyanna Monteiro, na cozinha/Sede do DIG/Jaboão dos Guararapes-PE. Fonte: Acervo do DIG (2018).



Figura 55 – The Birds Book. Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).

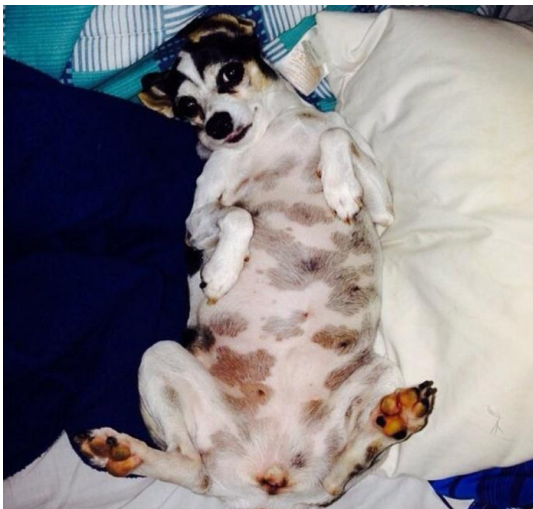


Figura 56 – Hermione Letícia. Fonte: Acervo pessoal da autora (2012).



Figura 57 – Hércules Antônio. Fonte: Acervo pessoal da autora (2008).



Figura 58 – Oberon José. Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).



Figura 59 – Vovó Lia. Fonte: Acervo pessoal da autora (2024).

Tema tirado da caixinha:
SOZINHA NO PARAÍSO

Modalidade: **CAPÍTULO III**

Tempo: até o momento presente

Número de jogadores: aqueles que dançam comigo quando danço

No corpo, 20 de setembro de 2023.

Querida, tia Vildete,¹²¹

Esta carta é um mapa de lugares, co-re-o-gra-fias, solidão, morte, amor e coisas que nunca te contei.

Lembra-se quando comecei a fazer aulas contigo? Eu, em meus plenos quatro anos de idade, toda feliz dentro daquele *collant* azul-bebê, meia-calça rosa, coque com redinha também rosa e franjinha, que se balançava toda vez que me mexia, experimentando meus primeiros passos de *ballet*, ensinados por você sempre com uma voz doce.

Segurando minha bolsinha com sapatilha, água e um lanchinho, eu subia as escadas até chegar à sala de aula cheia de espelhos, barras, quadros com bailarinas nas paredes e janelas que davam para ver o Rio São Francisco. Rio de que tanto gosto, talvez por causa desses dias de franja, correndo de um lado para o outro, em que cada movimento desaguava em mim e continuava escorrendo quando voltava para casa e inundava sala, quartos, corredor, cozinha e quintal.

No estofado aveludado do sofá da sala, dei cambalhotas, enquanto na TV passava algum desenho animado, tantas que o sofá se desgastou. Na cama grande do quarto de mainha e painho, rolava de um lado para outro, até que alguém dissesse para eu parar. Na área da frente da casa, caí muitas vezes, até aprender a fazer estrelinhas, e, com elas, desenhei constelações sobre aquele chão de cimento vermelho, que só se apagavam quando me deitava para descansar no friozinho dele. Aprendi sabedoria de chão com minha vó.

No corredor, que parecia sem fim, fiz um palco que saía da coxia-sala para a coxia-cozinha, enquanto corria, saltava, girava, pulava, escorregava, voava, gritava, ria e crescia.

O mesmo corredor em que meu pai ia e vinha colocando a gente para dormir, em seus braços. Já crescida, percebi que o corredor não era tão grande assim, apesar de nele caber o infinito. Ali foi meu primeiro palco.

Aos cinco anos, subi no meu segundo palco, o do Cineteatro Petrolina, onde dancei meu primeiro festival da EBVC, numa coreografia sua: *O vendedor de balões*. Acredita que ainda me lembro de trechos dela? Nesse mesmo palco, fui **Nuvem** e minha irmã, **Gatinha**, anos depois, noutro festival da EBVC, ambas com coreografias suas. Olha só essa foto nossa que encontrei:

¹²¹ Bailarina, coreógrafa e professora de *ballet* gaúcha que se mudou para Petrolina, após o falecimento de sua irmã Valdete Cezar, para dar continuidade ao trabalho iniciado por ela. Para homenagear a irmã, a escola passou a se chamar Escola de Ballet Valdete Cezar, de quem é diretora até hoje.



Figura 60 – Camila Monteiro, Vildete Cezar e Pollyanna Monteiro/Festival EBVC/Cineteatro Petrolina/Petrolina-PE. Fonte: Acervo pessoal da autora (1988).

Pena que, pouco tempo depois, o Cineteatro fechou e virou uma Igreja Universal. A gentil senhora, que estava cuidando da entrada, me permitiu entrar com Paulo, meu companheiro, para que mostrasse a ele. Mesmo o lugar estando diferente, consegui ver a mim e às outras crianças, brincando de adoleta, nos espaços abertos, enquanto esperávamos nossa vez de dançar. Sempre que se perde um teatro, crianças perdem a oportunidade de dançar, brincando por seus jardins, plateia, coxias e palco. Senti tristeza.

Sem teatro na cidade, começamos a nos apresentar em teatros de escolas. Anos depois, com o Teatro Dona Amélia, do SESC-Petrolina, passamos a ter mais essa opção. Entretanto, o Teatro Municipal não foi feito até os dias atuais. Coisa que sempre incomodou muito você.

Só tinha onze anos, quando apresentei aquela minha coreografia, num dos concursos de dança feitos pela EBVC, organizados por você, no Centro Cultural Dom Bosco, pertencente ao colégio do mesmo Santo. Lembro-me bem que, além dos concursos, havia as provas de técnica e de palco. Preciso dizer que aprendi muito nesses eventos, pois éramos responsáveis por todo processo criativo da coreografia, da maquiagem, do figurino, da trilha musical e do cenário. Aproveito para te agradecer por isso.

Nunca te disse, mas estava muito empolgada em fazer essa coreografia. Co-re-o-gra-fia, dizia eu, de boca cheia, dentro de casa, para meus pais. Vou fazer uma co-re-o-gra-fia. Mas, antes de ficar empolgada, tive medo e quase não participei, porque achava que não tinha chances de competir com as alunas mais experientes. Anos depois, eu entendi que não gostava de competir, mas só de dançar. Eu queria tanto dançar que resolvi participar mesmo assim. Então, me arrumei, fui para a sala, já de outra casa, como quem vai para o escritório, e, lá, trabalhei

por vários dias, até resolver tudo. Escolhi a música [Love Story](#), numa versão tocada no piano, de Richard Clayderman, o mais *cult* que conhecia até então. Experimentei a movimentação e criei a sequência com a música. Montei o figurino, a partir de tudo que tinha nas sacolas guardadas dentro do guarda-roupa de mainha. Depois, defini o penteado e a maquiagem. Só faltava escolher o nome. Pensei e achei um muito bom: **Sozinha no paraíso**.

Camila, minha irmã, e sua amiga Domanne, vendo meu minucioso trabalho, me contrataram para fazer a coreografia delas também. Sendo assim, fiz duas co-re-o-gra-fias. Estava orgulhosa de mim. Gosto dessa sensação, quando acontece.

No dia da apresentação, não pensava em premiação, pois ainda estava na meia-ponta e, na minha cabeça, não tinha chance de competir com as meninas da ponta. Então, sem o peso da competição por um lugar, não criei expectativas. Estava feliz em dançar. Um pouco antes de entrar em cena, na coxia do palco, você me olhou, segurou em minhas mãos e disse: “vai lá e dance lindo, como você sabe”. Então, me enchi de coragem, entrei no palco e dancei. Senti, enquanto segurava em minhas mãos, que você me via. Preciso te agradecer por isso também.

Quando anunciaram meu quarto lugar, abri um sorriso que ninguém entendeu. Nunca houve alguém mais feliz do que eu com um quarto lugar. O único lugar que importava, para mim, era o da dança. Eu dancei.

Depois, vieram tantos outros *pliés*, *grand pliés*, *tendus*, *jetés*, *fondus*, *rond de jambes*, *frappés*, *grand battements*, *en dedans*, *en dehors*, aulas, provas, concursos, eventos e festivais da escola, em muitos outros palcos, que me levaram a continuar dançando, por tantas outras casas que morei e por seus cômodos, até chegar aos meus 17 anos e precisar sair da EBVC. Também porque minha família começou a anunciar, aqui e ali, que a dança poderia atrapalhar meu vestibular. Chegou, finalmente, o dia desse assunto ser conversado, com aquele tom de reunião de família, num restaurante, onde costumávamos ir. Informei rápido, para ter coragem: “quero fazer vestibular de Dança na UFBA”. Mas, a conversa terminou ali, porque arte amedronta um pouco os pais, quando se fala sobre ela virar profissão.

Eu, só hoje, pude escrever essa carta para você.

Fui cursar Fisioterapia, curso pelo qual também me apaixonei, e estou quase terminando o curso de Dança, porque não sou de desistir. Como você sempre nos dizia para estudarmos, achei que ia gostar de saber que, além da formação em *ballet* clássico, que tive com você, fiz muitos outros cursos e formações em dança, teatro, música e saúde. Hoje, da minha janela, vejo o mar verde, o Cristo e o Farol da Barra, pois estou fazendo Mestrado Acadêmico em Dança, na UFBA.

Na UFBA! Na UFBA, tia Vildete!

Enfim, consegui estar aqui, e isso aumentou muito o número de pessoas a quem ainda devo agradecer. Acho mesmo que deitar no chão com minha vó me ensinou que a teimosia é uma coisa boa, pois a gente deitava no chão, teimando em sentir prazer, num dia muito quente. Tenho, sim, teimado em ser artista, desde aquele primeiro *plié* cantarolado, ao som da sua voz doce.

Preciso te contar uma coisa: na minha primeira aula presencial na UFBA, a professora Daniela Guimarães, que é minha orientadora, pediu para que nos deitássemos no chão e, aos poucos, fôssemos nos movendo. Acredita que não me mexi? Fiquei parada, sentindo o chão. Aquele chão era importante para mim. A dança se fez por dentro de mim.

Tenho certeza de que você vai gostar de saber que, desde 2000, faço parte de um grupo profissional de teatro e de dança, o DIG. Nele, sou dançarina, atriz, performer, coreógrafa, preparadora corporal e vocal, dramaturga e diretora cênica. Sim, tia Vildete, continuo subindo nos palcos e, de certa maneira, aquela sua voz da coxia, sabor coragem, segue comigo.

Casei-me com Paulo Michelotto, o fundador do grupo, e, há anos, somos parceiros de vida e arte. Nosso apartamento virou local de encontros semanais da Cia., atualmente, formada por doze pessoas. A sala grande, de poucos móveis, para ter espaço livre, já foi lugar de muitas experimentações, massagens, exercícios, sons, cantos, músicas, pesquisas, leituras, ensaios, conversas, brincadeiras, abraços, choros e risos. Tem dias em que as improvisações se espalham pela varanda, corredor e quartos. Nem as luzes passam despercebidas, pois vamos apagando-as e acendendo-as e tecendo nossos textos, enquanto improvisamos. Vamos usando tudo o que temos.

Improvisamos, improvisamos e improvisamos, até pararmos na cozinha, já no finalzinho do encontro, porque estamos famintos de comida e de falar besteira. Há muita sabedoria em falar besteira com amigos, quando se come, depois de uma tarde de trabalho.

Falar de salas, paredes, quartos, cozinhas, corredores, janelas, escadas, varandas, palcos, sofá, cama, guarda-roupa, chão, dança e da sua voz, me dizendo para dançar como sei, me dá vontade de te contar sobre uma das primeiras danças que criei e dancei profissionalmente, dentro do DIG, em 2003, chamada *Berceuse*, feita em parceria com Paulo Michelotto. Sim, o meu Paulo.

De vez em quando, tia Vildete, eu coloco umas pessoas entre parêntesis aqui na sua carta. É um hábito da universidade. Do mesmo jeito que escrevo para homenageá-la, quando falamos de alguém que é importante para o trabalho da gente e que nos marcou, a gente homenageia a pessoa que escreveu aquilo, mostrando onde outras pessoas também podem se

encontrar com elas. Por aqui, chama-se isto de *citação*, mas eu chamo de *encontros*. Eu me encontrei com muitos, você verá.

A primeira vez que escutei o texto *Berceuse* foi em sala de aula, na UFPE. Paulo Michelotto, que foi meu professor, pediu-nos que chegássemos o mais próximo dele. Aproximamos as cadeiras, fazendo um círculo apertado, e, então, a leitura começou. A cada palavra, meu corpo tinha vontade de dançar. Eu precisava dançar aquele texto. Foi com Paulo, um estudioso e tradutor do escritor Samuel Beckett, que fui conhecendo o trabalho deste dramaturgo.

Assim como Paulo, muitos outros pesquisadores falam sobre obra, estética, filosofia e personagens de Beckett. O escritor e artista Paulo Leminski (1944-1989) pontua que Samuel Beckett apresenta o ser humano nas mais extremas fronteiras de abjeção e precariedade, referindo-se aos seus personagens (Leminski, 1896). A pesquisadora Ludmila Patriota Guedes complementa, dizendo que eles não são um reflexo da vida real e nem se impõem como verdades, fazendo com que, a cada momento, duvidemos sobre cada aspecto das cenas, dadas às oscilações entre memória e matéria. Assim, apresentam a vida em sua forma mais despida (Guedes, 2017). Foi assim que, naquele dia, vi a única personagem de *Berceuse*, chamada apenas de **M**.

A solidão aparece como título em *Sozinha no Paraíso* e como corpo em nossa *Berceuse*.
Tia Vildete, *Berceuse* é solidão.

Assim como a palavra *plié*, que aprendi contigo, *Berceuse* também é uma palavra francesa. *Berceuse* pode significar *cadeira de balanço* ou *canção de ninar*. O texto de Samuel Beckett consegue carregar essa dupla significação da palavra, como lugar e como música.

Talvez a leitura do texto, assim, com todo mundo pertinho, tenha sido a ponta do fio para o processo criativo do espetáculo. Como disse a pesquisadora e professora Cecília Almeida Salles: “uma inscrição no muro, imagens da infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar” (Salles, 2011, p. 61). Usei o termo “talvez”, porque fica difícil falar da origem da obra, já que seu processo precisa ser olhado como um todo e é proveniente da relação de diversos fatores vivenciados pelo artista. “É importante pensarmos no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo” (Salles, 2016, p. 26).

Assim, o ponto de partida da obra e seu final são apenas parte deste processo, que pode ter vindo de outros processos e poderá ecoar para outros. “Se o pensamento é relacional, há

sempre signos prévios e futuros”, disse Salles (Salles, 2016, p. 27). Dessa forma, é bem possível que *Berceuse* tenha começado no dia em que subi aquelas escadas para minha primeira aula de *ballet*, ao som de sua voz.

Na impossibilidade de definir um ponto de partida, vou te contar, sem pressa, sobre o processo de criação desse nosso trabalho. *Berceuse* foi concretizada, assim como outras obras, a partir de um projeto poético composto por escolhas, princípios éticos, princípios estéticos, seleções, combinações e transformações (SALLES, 2011). Além das descobertas e orientações de quem pesquisou antes de mim, são, sobretudo, as minhas que vou compartilhar contigo.

Ao longo do processo de construção de *Berceuse*, fizemos muitas leituras e discussões do texto, quase o dissecando e atravessando suas camadas metafóricas, sem perder uma migalha sequer, pois Beckett é um autor que burila seu texto, criando uma joia rara em que nada se desperdiça.

Para que você possa fazer sua própria experiência com o texto, antes da minha leitura sobre ele, trago-o escrito, falado e em libras. A versão que usamos foi traduzida por Paulo Michelotto (Michelotto, cf. Anexo 3). Pedi a Paulo que lesse o texto, para que você escutasse o som que escutei pela primeira vez. Para ter essa mesma experiência, acesse o *QR Code* abaixo. A tradução e interpretação em libras, por sua vez, foi feita, especialmente para nós do DIG, pela professora Edilene Gomes e pode ser acessada pelo *QR Code* e *link* seguintes. Sugiro que se sente num lugarzinho tranquilo, para ler, ouvir e ver com calma, de preferência no chão.



Berceuse na voz de Paulo



[Berceuse em libras](#)

BERCEUSE**Texto: Samuel Beckett****Tradução: Paulo Michelotto****M= MULHER ASSENTADA NUMA CADEIRA DE BALANÇO****V= SUA VOZ GRAVADA****CB= CADEIRA DE BALANÇO****T= TEMPO****TL= TEMPO LONGO**

*Subida de iluminação em M, que está no proscênio,
de frente para o público,
ligeiramente fora do centro do palco.*

CB imóvel.

-

*(TL)***M- de novo.***(T)**V e movimento de CB juntos.***V- Até o dia enfim**

fim de longa jornada
em que ela fala consigo mesma
e com quem mais
já é tempo de parar
JÁ É TEMPO DE PARAR
parando devagar
por todos os lugares
largo olhar
em toda parte

em cima embaixo
 atrás de um outro
 outro semelhante
 um outro ser migrante
 um pouco parecido com ela
 perdido igual a ela
 por aqui e por ali
 em todas as partes
 olhar atento
 em cima embaixo
 à caça de um outro

até o dia enfim

fim de longa jornada
 em que ela fala para si
 e para quem mais

É tempo de parar

É TEMPO DE PARAR

parando devagar
 de um lado a outro
 toda atenta
 em todas as partes
 no alto embaixo
 nos rastros de um outro
 de um'outra viv'alma
 perdida igual a ela
 aqui e ali
 atenta igual a ela
 em todas as partes
 no alto embaixo
 nas pegadas de um outro
 de um outro igual a ela
 perdido igual a ela
 por aqui e por ali

até o dia enfim

fim de uma longa jornada
 em que ela diz para si
 e para quem mais

já é tempo dela parar

É TEMPO DELA PARAR

*Juntos: eco de “É tempo dela Parar” &
 fim de movimento de CB &*

M de novo

(T)

V & movimento de cadeira reiniciam.

V- Se bem que enfim

fim de longa jornada
 ela tenha voltado para casa
 para casa enfim voltou
 dizendo para si
 e para quem mais

é tempo de parar

É TEMPO DE PARAR

De vagar e um lado a outro
 tempo de voltar
 sentar-se junto à sua janela
 tranquila junto à sua janela
 que dá para as outras janelas

se bem que enfim

fim de longa jornada
 ela tenha voltado para casa
 para assentar-se à sua janela

tenha levantado venezianas e se assentou
 tranquila junto à sua janela
 única janela
 dando para outras janelas
 toda atenta
 a todos os lugares
 em cima embaixo
 à procura de um outro
 de outro igual a ela
 um pouco igual a ela
 um'outra viv'alma
 outr'alma viva ao menos uma
 que tenha voltado para casa quando ela
 que tenha enfim voltado para casa igual a ela
 ao fim de uma longa jornada
 dizendo para si mesma
 e para quem mais
 já é tempo dela para
 tempo de voltar
 sentar-se junto à sua janela
 tranquila junto à sua janela
 que dá para outras janelas

se bem que enfim

fim de uma longa jornada
 ela voltou enfim para casa
 para sentar-se à sua janela
 levantou persianas e se assentou
 tranquila junto à sua janela
 única janela
 que dá para outras janelas
 toda atenta
 em todos os lugares
 em cima embaixo

à procura de um outro
 de um outro em sua janela
 de um outro igual a ela
 um pouco igual a ela
 de uma outra viv'alma
 de ao menos uma outra viv'alma
 que tenha voltado para casa igual a ela
 ao fim de uma longa jornada
 dizendo para si
 e para quem mais

já é tempo dela parar

JÁ É TEMPO DELA PARAR

de vagar
 por aqui e por ali
 já é hora dela voltar para casa
 de assentar-se junto à sua janela
 única janela
 dando para outras janelas
 para as outras únicas janelas
 toda atenta
 em todas as partes
 em baixo em cima
 à busca de um outro
 de um outro igual a ela
 um pouco parecido com ela
 de uma outra alma viva

JÁ É TEMPO DE PARAR

de andar aqui e ali
 já é hora dela voltar para casa
 de assentar-se junto à sua janela
 tranquila junto à sua janela
 única janela
 que dá para outras janelas
 para as outras únicas janelas

toda atenta
 a toda parte
 em cima embaixo
 à busca de um outro
 de um outro igual a ela
 parecido um pouco com ela
 uma outra alma viva
 outra alma viva ao menos uma

*Juntos: eco de “alma viva” &
 fim de movimento de **CB**
 ligeira queda de iluminação.*

- (T) LONGO -

V- até o dia enfim

fim de longa jornada
 sentada junto a sua janela
 única janela
 dando para as outras janelas
 para as outras únicas janelas
 todas de venezianas fechadas
 nem uma só aberta
 aberta apenas a sua

até o dia enfim

final de longa jornada
 sentada à sua janela
 tranquila junto à sua janela
 toda atenta
 a todas as partes
 em cima embaixo
 à busca de uma outra

de uma outra veneziana aberta
 de ao menos uma veneziana aberta
 apenas isso
 nem precisa um rosto
 por trás dos vidros
 olhos
 famintos como os seus
 para ver
 serem vistos
 não
 uma veneziana aberta
 como a sua
 parecida com a sua
 apenas uma
 e lá o outro ser
 lá em algum lugar
 por trás dos vidros
 uma outra alma viva
 basta uma outra alma viva

até o dia enfim

fim de longa jornada
 em que ela se diz
 falando consigo
 e com quem mais
é tempo de parar
É TEMPO DE PARAR
 sentada junto à sua janela
 única janela
 dando para as outras janelas
 para as outras únicas janelas
 toda atenta
 a tudo
 no alto embaixo
é tempo dela parar

É TEMPO DELA PARAR

*Juntos: “é tempo ela parar” &
fim de movimento de CB &
ligeira queda da iluminação.*

(T) LONGO

M- de novo

*(T)
V e movimento de CB juntos.*

V- se bem que enfim

 fim da longa jornada
 ela tenha descido
 tenha enfim descido
a escadaria íngreme
 fechado as venezianas e descido
 lá embaixo
 assentando-se em sua velha cadeira de balanço
 a mesma de sua mãe
 a mesma em que sua mãe assentada
 ao longo dos anos
 toda vestida de preto
 vestida de seu mais belo vestido preto
 ia se balançando
 se balançando
até o seu fim
tresloucada – se dizia –
um pouco tresloucada
mas inofensiva
morta num dia

não
 morta numa noite
 final de uma longa jornada
 em sua cadeira de balanço
 vestida com seu mais belo vestido negro
 cabeça pendida
 em seu balanço de berço
 ninando-a sempre

se bem que enfim

final de longa jornada
 ela tenha descido
 desceu enfim
 a escadaria íngreme
 fechou as venezianas e desceu
 até lá embaixo
 para sentar-se na velha cadeira
 braços enfim
 e se balançou
 de olhos fechados
 se fechando
 ela a tanto tempo
 tão atenta
 olhar faminto
 em todas as partes
 em cima embaixo
 daqui para ali
 em sua janela
 só para ver
 ser vista

até o dia enfim

fim de longa jornada
 em que disse para si mesma
 e para quem mais

já é tempo de parar
e fechou as venezianas

PARAR

tempo de descer
a escadaria íngreme
até lá embaixo
fosse ela ou outra
uma outra alma viva
que fosse só dela

se bem que enfim

fim de longa jornada
ela d
e
s
c
e
u
a íngreme escadaria
fechou venezianas e desceu
assentou-se na velha cadeira
e se balançou

se balançou

dizendo para si mesma

não

Isso nunca mais!

na cadeira de balanço

braços enfim

para ela que dizia:

“com pedrinhas

com pedrinhas

de brilhante

para o meu....

para o meu am.....”

Gostaria muito de saber o que você sentiu com o texto, tia Vildete. Se puder, escreva-me, contando, por favor.

Para mim, Samuel Beckett construiu *Berceuse* fazendo o uso admirável de metáforas visuais e espaciais, para falar da solidão de uma mulher. O que ele faz? Cria ruas para colocá-la vagando, em busca de atenção, até desistir e voltar para casa. Dá forma a essa casa, com paredes que delimitam o lado de fora e que levantam cômodos, do lado de dentro. Coloca apenas uma janela, onde **M**, ao voltar para casa, se senta perto e, calmamente, continua a procurar por alguém.

Beckett também coloca janelas nas casas vizinhas. Todas fechadas. Ao preencher essas janelas, com persianas e vidros, faz com que **M**, esperançosamente, tente sentir se existe alguém por detrás delas. Por fim, Beckett arquiteta uma escadaria íngreme para levá-la ao porão, o lugar mais afastado e escondido dessa casa, e, lá, abandona **M** numa cadeira de balanço. A mesma que pertenceu à sua mãe. A mesma em que sua mãe, vestida com seu mais belo vestido preto, se balançava e se balançava. Assim, Beckett arquiteta seu poema, através de balanços, entre esses espaços transformados em metáforas.

Veja, você e eu entendemos que *casa* significa *casa*, mas também, metaforicamente, *abrigo*; *sala* significa *sala*, mas também, metaforicamente, *encontros sociais*; *quarto* significa *quarto*, mas também, metaforicamente, *descanso* e *intimidade*; *cozinha* significa *cozinha*, mas também, metaforicamente, *nutrição*; *janela* significa *janela*, mas também, metaforicamente, *conexão com o lado de fora*; e que *porão* significa *porão*, mas também, metaforicamente, *depósito para algo que será abandonado e esquecido*. Nesse processo de escritura, em *Berceuse*, o porão vai virar casa, ao tornar-se abrigo. **M** se tornará um objeto, como uma boneca, uma estatueta, um bichinho de pelúcia, uma lembrança, algo a ser abandonado e esquecido, por ter perdido a função, tendo como destino o abandono, metaforizado em *porão*. Isso é Samuel Beckett.

Fico pensando na razão dessa mulher ser chamada apenas de **M**. Por que ela não tem um nome? Beckett apaga sua personalidade, transformando-a em uma mulher qualquer ou em todas as mulheres. A figura feminina está presente em quase todas suas obras e, segundo a professora israelense de teatro Linda Ben-Zvi, as mulheres de Beckett retratam o que são na sociedade e não o que deveriam ser. Além disso, suas personagens femininas vivem intimamente com a morte, mais do que os personagens masculinos (Ben-Zvi, 1992).

Repito: suas personagens femininas vivem intimamente com a morte. Como nós. Hoje mesmo, recebi a notícia de que uma palhaça venezuelana foi assassinada, enquanto fazia uma viagem de bicicleta, voltando para seu país. Tudo o que ela queria era chegar em casa, sentar-

se na sua cadeira, encontrar-se com sua família. Não deixaram. A doce Julieta Hernandez¹²² foi vítima de feminicídio, assim como sua irmã Valdete Cezar.¹²³

Escrevo, sentindo gosto de lágrima, e peço desculpa, se também a faço chorar. Tia Vildete, você foi a primeira pessoa que vi falando ferozmente contra o feminicídio. Falar é um ato de coragem. Obrigada também por isso. Sinta minhas mãos segurando as suas, enquanto digo-lhe, com o mesmo cuidado que teve comigo: seguiremos lutando por Juju, por sua irmã e por todas nós. Fazemos isso com nossa dança. Seguimos dançando, ao contrário de **M**, que decidiu parar.

M, cansada de procurar por alguém que a veja ou que apenas saiba da sua existência, fecha sua janela e venezianas, veste seu mais belo vestido preto, para sair à noite, e, em vez de sair, desce as escadarias íngremes, chega ao porão, senta-se na cadeira de balanço e se balança, se balança até sua morte chegar. Na quarta parte, final do texto em coda, descobrimos que aquela cadeira de balanço pertenceu à sua mãe, morta da mesma maneira e pelas mesmas razões. Por este recurso, sabemos que a solidão não é apenas de uma mulher, mas de uma multidão delas, de todas nós.

Parece triste, não é mesmo? E é.

Apesar disso, o texto de Samuel Beckett, moderno, não traz uma lição de moral. Apenas nos apresenta a situação como ela existe e deixa, para o leitor e para público, a tarefa de refletir sobre isso, quase profetizando as situações da recente crise sanitária que vivemos. A de Beckett, porém, não é uma pandemia viral, mas, sim, social. O professor da USP e crítico literário Fábio Andrade explicitou que a miséria humana é o assunto predileto de Beckett e, para tratar disso, o dramaturgo usa do empobrecimento voluntário do vocabulário, do grande uso de repetições, da escolha por lugares comuns e da fala cotidiana (Andrade, 2001).

Depois de erguer meticulosamente esse cenário, o escritor resolve deixar a personagem sentada em sua cadeira de balanço, do início ao fim da peça. Assim, a mantém em suspensão, entre o céu e a terra, dentro de um porão, ora metáfora da sua cabeça e ora metáfora também do útero, palco dos últimos momentos da vida de uma mulher, que desiste da longa procura por ver ou ser vista. Não se trata de uma peça sobre suicídio – ela apenas se deixa morrer —, trata-se da constatação de que a sociedade moderna, ocidental, patriarcal e neoliberal tem trancado pessoas dentro de suas casas ou dos caminhos sem rumos da cidade, impedindo-as de existir.

¹²² Migrante nômade, bonequeira, palhaça e viajante de bicicleta. A venezuelana vivia no Brasil, desde 2016, onde fazia espetáculos em teatros e na rua. Ao voltar para seu país, de bicicleta, em dezembro de 2023, foi estuproada e assassinada.

¹²³ Bailarina e fundadora da Escola de Ballet de Petrolina, pioneira no Vale do São Francisco, em 1979. No mesmo ano, foi vítima de feminicídio, cometido pelo próprio marido. O Centro de Referência de Atendimento à Mulher de Petrolina carrega seu nome, como forma de homenagem.

Samuel Beckett faz sua crítica ao mundo moderno, usando a repetição, como falta de perspectiva textual, para acentuar a falta de perspectiva advinda da exclusão e solidão de pessoas dentro de prédios de cimento. Ailton Krenak faz a mesma crítica, em seu livro *A Vida Não é Útil* (2020), mas por outra via. Krenak tira as paredes, pois, segundo ele, o cimento nos afasta da natureza. Foge da repetição, ao dizer que não somos máquinas. E, como um antídoto para a exclusão e solidão, nos lembra da força da coletividade e da conexão entre todos os seres vivos e a Terra (Krenak, 2020). Este livro foi escrito durante a crise sanitária da *COVID-19*, e é imbuído dessa experiência que Ailton Krenak traz essas reflexões. Sobre a solidão nos grandes centros, ele fala que:

As cidades são sorvedouros de energia: se faltar eletricidade, as pessoas morrem fechadas nos seus apartamentos, sem conseguir descer. Não tivemos capacidade crítica para pensar as consequências de uma crise sanitária nos grandes centros urbanos, e preciso confessar que tenho dó de quem vive nessas metrópoles. Muitas pessoas vivem sozinhas nesses centros, deixamos de ser sociais porque estamos num local com mais 2 milhões de pessoas (Krenak, 2020, p. 40).

Sozinha, num porão de cimento, no meio de um grande centro, **M**, envelhecida antes do tempo, sentada numa cadeira de balanço, escuta sua própria voz gravada, talvez na memória, narrando os traços dos caminhos e os desvios que a fizeram chegar até ali.

Esta cena poderia ser chamada de *absurda*, mas nem sempre uma palavra consegue dizer tudo. Entretanto, Martin Esslin (1918-2002), criou o termo *teatro do absurdo* para classificar obras como esta. Samuel Beckett não gostava deste termo, pois achava que criava julgamento de valor sobre seu trabalho. Sobre isso, em entrevista ao escritor e amigo André Bernold, Beckett afirmou: “a recepção do meu trabalho repousa sobre um mal-entendido” (Bernold, 2016, p. 55). Ele ainda chegou a comentar o seguinte, com o também escritor e amigo Charles Juliet: “é absurdo dizer que é absurdo. Isso é uma maneira de fazer um julgamento de valor. Não se pode nem opinar e nem protestar” (Juliet, 1999, p. 35).

A pesquisadora Marie-Christine Gay conta que outros escritores concordavam com Beckett, entre eles Adamov,¹²⁴ que disse, em sua autobiografia, que o termo o irritava, e Ionesco,¹²⁵ que afirmou nunca ter feito teatro do absurdo, dizendo que o termo era estupidez (Gay, 2015).

¹²⁴ ADAMOV, Arthur. *O Homem e a Criança*. Paris: Gallimard, “Folio”, 1968. p. 117 (Gay, 2015).

¹²⁵ Declaração de Ionesco, durante a criação de *Maximilien Kolbe* (1988), em Rimini, em 1988. Gravação de vídeo dos arquivos do compositor Dominique Probst, transmitida por ocasião da exposição *Ionesco*, apresentada pela *Bibliothèque Nationale de France*, de 6 de outubro, de 2009 a 3 de janeiro de 2010 (Gay, 2015).

Baseado numa interpretação incompleta da filosofia do absurdo de Camus, o nome escolhido por Esslin é, portanto, questionável. Se deixarmos de lado esta herança epistemológica, trata-se de um rótulo redutor, uma vez que estas peças são mais do que simples acumulações de respostas ou ações irrisórias. Contudo, permaneceram confinados ao domínio do ilógico e do improvável, sujeitos a uma *reductio ad absurdum*, e o seu carácter inovador foi considerado ultrapassado desde o início da década de 1960. A Alemanha Ocidental, por outro lado, teve um sucesso duradouro com as peças deste repertório e modos de representação que são claramente mais favoráveis do que em França. Enquanto este último destaca o absurdo em cenários muitas vezes palhaços, a leitura alemã enfatiza o afeto, a tragédia e a metafísica. Situadas em terreno fértil, num país emergente das ruínas e carente de dramaturgos, estas obras foram percebidas como um espelho sociológico e cultural do seu tempo e permitiram, de forma catártica, a representação alegórica do estado emocional do povo alemão após a guerra (Gay, 2015, n.p.).

Mas, vamos deixar os autores brigando com os críticos e voltemos às personagens de Beckett. Para exprimir as profundezas de **M**, em nossa versão dançada de *Berceuse*, continuamos a estudar os recursos que Samuel Beckett usou para estruturar o seu texto.

O dramaturgo divide o texto em quatro partes, intercaladas por longas pausas e pela voz da atriz, que diz: *novamente* ou *de novo*. Essa é uma marcação essencial para criar um ritmo ofegante, ininterrupto e compulsivo, base da musicalidade do seu texto, e, portanto, de sua possível coreografia. Em cada trecho, o autor vai fechando mais o cenário ao redor de **M**, para que a solidão dela aumente gradualmente. A técnica textual de fechamento consiste em ir repetindo algumas frases, como versos. Ele o faz num ritmo ternário, três vezes, acrescentando, dentro de cada trecho, novos detalhes. Em sua concepção geral, o texto poético segue a estrutura de progressão de uma sonata. Nas suas quatro divisões, apresenta o tema, desenvolve o tema, volta ao tema acrescido do desenvolvimento e finaliza o tema numa coda.

Cada uma dessas divisões se subdivide, por sua vez, em três repetições, insistindo no acontecer do fato: “**até o dia enfim**”. Pausas e repetições criam o ritmo e a musicalidade de uma canção de ninar. Isso gera movimento. Isso gera música. Isso pode gerar dança. Para visualizar melhor, entra no *QR Code* ou no *link* abaixo, pois tem um estudo sobre isso na Revista *Berceuse* (Michelotto, 2024):



[Revista Berceuse](#)

O dramaturgo pede que o texto surja, em cena, gravado por uma voz feminina, indicando que a voz seja sem tom, meio rouca e monótona, pois não é ela que dá o ritmo, o movimento e a musicalidade à peça. Ao contrário do que acontece em outras peças de Samuel Beckett, como, por exemplo, em “*Not I*” (“Não eu”), cujo único movimento, diferentemente de *Berceuse*, é o de uma enorme boca, articulando as palavras num ritmo alucinante.

O que faz *Berceuse* musical é estritamente a estrutura de composição do texto. Além disso, Beckett marca minuciosamente – como um regente de orquestra – os demais elementos constitutivos da cena, como, por exemplo, a atuação, o cenário, o figurino, a maquiagem e a iluminação (cf. Anexo 3). Tia Vildete, essa é uma das marcas do texto moderno de Samuel Beckett: ele traz a encenação no próprio texto. Um exemplo disto é como o dramaturgo determina o funcionamento da cadeira de balanço, instruindo que seja movimentada mecanicamente, de forma lenta e fraca, para mostrar que a personagem é movida e controlada. Assim, **M** permanece parada, durante toda a peça, mexendo apenas os lábios nos poucos momentos em que fala, pedindo uma repetição, até quando a cabeça pende para trás, na parte final, indicando o fim de sua história.

Pensando em como dançar esse texto, optamos por mostrar como todo movimento da peça está retido em um corpo, mais exatamente, na cabeça de **M**. Para Hans-Thies Lehmann, “o teatro dançado libera vestígios da corporeidade até então encobertos” (Lehmann, 2007, p. 158).

Essa é a razão de Samuel impedir que **M** se mova. Em contraponto a ele, que prende a única personagem numa cadeira de balanço, durante todo espetáculo, optamos por colocá-la presa na cadeira apenas no final. Diante disso, três quartos do espetáculo se passam com **M** revisitando as suas memórias. Assim como o passar da vida no último minuto de quem vai morrer, o que mostramos é a imaginação e memórias de **M**, a cartografia dos desejos de suas viagens, o que ela está pensando e vivendo, sentada em sua última cadeira de balanço. Fiéis a um Samuel que, em outra peça, coloca em cena apenas a boca de uma personagem, nós colocamos em cena apenas os pensamentos de **M**, ou melhor, apenas o eco de uma história em um corpo. O que se dança é essa ressonância, esse eco. Quanto mais presa, mais ela tenta se mover e escapar. **M** não é uma mulher que se deixa derrotar. Ela é impulsionada pelo desejo. Ela explode em movimento interno e, assim, dança. Os movimentos paradoxalmente apenas reforçam a tremenda imobilidade de **M**. O que a faz se mover é o desejo do encontro.

Isso me faz lembrar de vovó Lia, que passa o dia inteiro sentada numa cadeira, olhando para o mundo, com aqueles olhinhos verdes. Tem gente que estranha que ela seja Atikum-Umã por causa desses olhos. Sou da etnia Atikum-Umã, do sertão de Pernambuco, por parte de avó

e de avô. Nunca lhe disse por que também não sabia. Essa é mais uma das violências da colonização: o apagamento. Eu, que já fiz aula de tanta coisa em dança, só há pouco tempo aprendi o toré.¹²⁶ Queria ter dançado toré com minha avó e meu avô, mas eles também não sabiam. Também não sabiam. Tia Vildete, quer dançar comigo um toré?

Quando vejo minha vó sentada naquela cadeira, sinto *Berceuse* na carne. Ela, assim como M, está à espera do fim. Só entendi isso quando trabalhei numa casa geriátrica. Lá, uma senhora não cansava de repetir que, na próxima semana, iria embora para sua casa. Depois, soube que dizia isto, há anos, sentada naquela sua cadeira do papai. Já outra senhora, se arrumava e se sentava na área da frente da casa, todos os dias, à espera de seu filho. Ele raramente aparecia. Uma outra foi deixada lá, e nunca mais voltaram para vê-la. Elas e tantos outros idosos esperavam por alguém, enquanto se esqueciam lentamente de seus nomes.

Um dia, uma das cuidadoras disse: “aquele foi um dentista rico”. Em seu quarto pequeno e humilde, havia uma estátua, *made in China*, com um homem de branco, dizendo: “dentista”. Eu costumava pensar que foi um presente de alguém importante para ele, mas nunca me falou sobre isso. Só ficava deitado, olhando para a estátua e quase nunca recebia visitas.

O cantor e compositor belga Jacques Brel (1929-1978), em sua composição [Les Vieux](#), de 1963, fez uma metáfora visual desses momentos em que o movimento de algumas pessoas velhas vai se reduzindo, se retraindo – parafraseando, de certa forma, o fechamento de espaço de *Berceuse* –:

[...] seu mundo é muito pequeno:

Da cama até a janela,

Depois da cama à poltrona,

E depois da cama a cama

(Jacques Brel, *Les Vieux*, tradução de Paulo Michelotto).

Em *Berceuse*, Samuel Beckett faz uma paráfrase de *Film*, um curta-metragem, de 1965, com roteiro do dramaturgo e dirigido por Alan Schneider (1917-1984). No curta, o personagem, o grande comediante do cinema mudo Buster Keaton (1895-1966), é apenas um olhar, que vem da rua para a sala, segue da sala para as fotografias de suas lembranças pregadas na parede e,

¹²⁶ Ritual comum a várias etnias indígenas do Brasil, mas com características próprias de cada povo, que envolve dança, música, tradição, religiosidade e brincadeira. A cerimônia é feita por uma dança circular, enquanto são entoados cantos, ao som de gaitas, zabumbas, apitos e maracás.

então, nela se fixa. Semelhante ao senhor que, ao olhar para a pequena estátua de gesso, transforma-se um pouco nela.

M olha para as casas, do outro lado da rua, à procura de alguém. Esse alguém se dilui completamente num “nem que seja uma outra alma viva”, tornando-o despersonalizado, assim como ela. Esse momento marca o **primeiro fechamento** do texto: o do **objeto de desejo**. Quando o texto diz que “não importa que pelo menos alguém esteja do outro lado da janela” ocorre o **segundo fechamento**: do **campo de visão**. Quando diz para ter “pelo menos alguém do outro lado das persianas fechadas”, acontece o **terceiro fechamento**: a **redução à própria imaginação**. E aí, finalmente, o **fechamento total** à realidade: a **autodescrição**, por projeção no outro, puramente imaginado, “como ela, um pouco igual a ela”. **M** sai da rua para a sala, da sala para dentro de si e de dentro de si para o porão, assim como o mapa de um trajeto que leva da cama até à janela, da janela até a poltrona, da poltrona até a cama e da cama à cama, como cantou, paralelamente, Jacques Brel.

Apesar de estudarmos o texto, quando o dançamos, no DIG, não nos interessa contar a história dele ou fazer uma narrativa descritiva de como ele se apresenta. O importante é descobrir o caminho de suas metáforas e tecer um novo texto, com nossos corpos, com nossas experiências, com nossas experimentações, com a relação com o espaço, com o desenho de luz, com o figurino, com os adereços, com os sons, com os imprevistos, com os improvisos e com público. Múltiplos fios com que se tecem textos. Também é importante dizer que, quando estou dançando, eu não encarno a personagem **M**, mas apenas estou em cena, numa não-atuação característica da performance e do teatro pós-dramático. “Para a performance, assim como para o teatro pós-dramático, o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem” (Lehmann, 2007, p. 225). Sobre atuação e não-atuação:

Muitas vezes, o ator do teatro pós-dramático não é mais alguém que representa um papel, mas um performer que oferece à contemplação sua presença de palco. Nesse sentido, Michael Kirby faz uma distinção entre ‘atuação’ e ‘não-atuação’ [*acting, not-acting*] ao abordar a passagem de uma ‘atuação com matriz integral’ a uma ‘atuação sem matriz’ [*full matrixed acting, non-matrixed acting*].¹²⁷ Para além das diferenciações técnicas, sua análise é preciosa porque deixa ver com clareza o terreno situado ‘por baixo’ da representação clássica. A não-atuação se refere a uma presença na qual o ator não faz nada para reforçar a informação transmitida por sua *atividade* (por exemplo, os auxiliares de cena do teatro japonês). Não estando vinculado à matriz de um contexto de representação, ele se encontra aqui numa situação de ‘atuação sem matriz’ (Lehmann, 2007, p. 224).

¹²⁷ KIRBY, Michael. **A Formalist Theatre**. Pensilvânia: 1987. p.3-4 (Lehmann, 2007, p. 224).

Lembro-me que você passava vídeos de espetáculos, para estudarmos o repertório a ser dançando. Isto nos ajudava a entender o que faríamos. Um jeito que tenho encontrado de registrar os espetáculos do DIG, além das filmagens e fotos, é escrevendo e desenhando em cadernos as experimentações de nossas reuniões, assim como os processos criativos dos trabalhos que temos desenvolvido. Sobre esses arquivos, Cecilia Almeida Salles, pesquisadora e professora da PUC-SP, falou o seguinte: “são vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo” (Salles, 2011, p. 27).

Desenhar as sequências das cenas me ajuda a enxergar o todo delas e de suas necessidades, como, por exemplo, as distribuições espaciais dos intérpretes-criadores, a disposição do cenário, o desenho da luz, a localização do público, bem como as transições de uma cena para outra. Essas anotações formam os “documentos do processo” (Salles, 2011, p.26), servindo de registro, reflexão e material a ser revisitado em ensaios e remontagens.

Fico pensando em como gostaria de ter um caderninho, com minha letra de onze anos de idade, sobre *Sozinha no Paraíso*, para lembrar como foi planejada e dançada. Só me lembro de suas palavras doces na coxia e, depois, de me colocar no centro do palco, em quinta posição de pés, em *croisé*, com braços em primeira posição. A música entrou e, com ela, levei o braço direito para cima e o braço esquerdo para baixo, ambos ao mesmo tempo. Em seguida, troquei-os de posição, como num balanço, em oito tempos. Depois, minha lembrança salta para o momento, já quase no final, em que faço um círculo grande, por todo o palco, desenhado por *debulés*. A memória vai recriando suas próprias narrativas, com o passar do tempo. Por isso, tenho achado importante escrever sobre os processos criativos dos quais participo. Tenho medo de, um dia, me esquecer de você na coxia. Sabia que minha bisavó se esqueceu de quase tudo no final de sua vida? Acho que vou fazer um desenho seu segurando minhas mãos, naquela coxia, para que outros professores aprendam sobre gentileza.

Você coreografou uma grande quantidade de espetáculos e sabe bem que trabalhou muito para isto. Algumas pessoas ainda falam em sopro de inspiração para criação de uma obra de arte. Nós bem sabemos que não é assim. Em *Berceuse*, por exemplo, usamos a Metodologia DIG de Improvisação em seu processo criativo. Em *Sozinha no paraíso*, mesmo ainda muito inexperiente, fiz a coreografia a partir do repertório de movimentos aprendidos com você. Havia uma possibilidade de caminhos a serem seguidos e isto guiou o processo de sua criação, não um sopro vindo de algum lugar.

Na tentativa de traçar um caminho de quando começamos a trabalhar até a estreia, vou compartilhar o processo criativo de *Berceuse*, através dos desenhos e anotações que fiz em cadernos, além de fotografias, áudios, vídeos, programas, divulgação de festivais, texto original

traduzido, crítica e entrevista. Quem insiste sobre isso é a pesquisadora Marília Velardi, ao afirmar que é necessário “contar para as pessoas como estamos fazendo, falar das idas e voltas, performar os diálogos que estabelecemos, as linhas que traçamos, as malhas que tecemos” (Velardi, 2018, p. 52). Fico feliz, Tia Vildete, que você seja a primeira a quem contarei tudo isso.

Nos dias de encontro do DIG, temos uma sequência de trabalhos que desemboca na roda de improvisação. Nela, fazemos improvisações, a partir de temas que escrevemos em pequenos pedaços de papel e colocamos dentro de uma caixinha. Ocasionalmente, usamos poesias, contos, peças teatrais e outros textos sendo temas para as improvisações, como, por exemplo, o texto *Berceuse*, de Samuel Beckett.

Foi num desses encontros, na *Sala Concris*, do Centro de Convenções da UFPE, em 2003, que começamos a trabalhar em *Berceuse*. Iniciamos com o aquecimento corporal e, em seguida, fizemos experimentações com vivências do *Butoh*. Depois, sentamo-nos em círculo e lemos o texto *Berceuse*. Fizemos um círculo com a shimenawa, uma corda longa e colorida feita por nós, que cria nossos espaços cênicos. Então, nos dividimos em grupos e começamos a improvisar, usando o texto como tema, ou seja, partimos das sensações pessoais que ficaram de sua leitura, sem recortar trechos nem fazer subtemas.

Shimenawa é o nome que damos às cordas que criam os espaços poéticos das nossas improvisações. Quando a corda é colocada no chão, o espaço dentro dela torna-se mágico. Ela pode ser uma corda colorida grande ou uma corda invisível, pois a shimenawa cria espaços imaginários. As improvisações das nossas rodas de improvisação acontecem dentro da shimenawa grande e colorida, que, geralmente, é colocada em círculo. Se o improvisador achar necessário, ele pode mudar o formato dela ou até mesmo tirá-la. Há também as cordas extras, de tamanhos menores, que podem ser usadas para fazer outros espaços dentro da shimenawa, criando mobílias, cômodos, abismos, mares e espaços mágicos. Elas ainda podem virar figurinos, dentre os outros que o grupo desejar criar. Algumas dessas cordas têm arames por dentro e podem ser usadas como objetos e seres inanimados.

Nós, do DIG, quando pegamos um tema, pensamos rapidamente em elementos que vão ajudar com possíveis caminhos para o improviso a ser desenvolvido. Isto acontece alguns segundos antes de começarmos a improvisar e continua durante toda improvisação. Alguns de nós preferem entrar sem preestabelecer nada, ou seja, sem nenhum micro roteiro mínimo de ação, combinado anteriormente, o que também é um caminho possível. Durante a improvisação, fazemos escolhas constantemente, enquanto construímos nossa cena, atentos aos estímulos que vão aparecendo, a partir da interação com outros improvisadores, público e ambiente. Assim,

nos tornamos dramaturgos, diretores, intérpretes, dançarinos, músicos, cenógrafos, iluminadores, coreógrafos, tudo ao mesmo tempo, enquanto tecemos improvisações.

Quando pego um tema e estou em grupo, as escolhas e decisões são tomadas por todos. Mesmo quando não combinamos nada previamente, estamos atentos uns aos outros e vamos construindo uma conversa entre nós e com o que nos rodeia, enquanto improvisamos. Quando faço uma improvisação individualmente, também posso deixar para fazer as escolhas enquanto improviso ou posso criar algumas estratégias previamente para serem usadas durante a improvisação. Como exemplo disso, vou mostrar como eu agi, ao pegar o tema “*Berceuse*”, na roda de improvisação.

Primeiramente, pensei: qual é a questão central do tema? Nesse caso, a solidão de uma mulher. Depois, pensei: qual é a metáfora principal que o texto traz para mostrar essa solidão? Nesse caso, o fechamento gradativo do cenário ao redor dela. Em seguida, pensei: quais recursos para criar a dramaturgia desta improvisação? Nesse caso, escolhi a diminuição gradativa do espaço de cena, a repetição de ações e imagens e a movimentação, tecida pela relação entre um corpo que quer deixar um espaço.

Esse momento de organização de escolhas é rápido, durando, em geral, de dois a três minutos. Nem tudo aparece tão organizado assim, e muitas outras coisas vão aparecendo e mudando, enquanto a improvisação acontece.

Agora, vou te contar a improvisação que fiz, logo depois desse rápido momento, após pegar o tema. Quero que tente imaginar a cena, enquanto vou te contando. Preparada?

Coloquei uma cadeira, no fundo da shimenawa, aquela corda que delimita o espaço. Entrei calmamente no espaço, caminhei devagar até o centro da roda e comecei a fazer o que vou chamar de três momentos, considerando as divisões em três do texto.

Primeiro momento: desenhei um quadrado grande com os pés e fui puxada para o centro dele. Fiz a movimentação dentro do quadrado grande, tentando sair daquele espaço. Não consegui. Desanimei. Fechei as venezianas da janela.

Segundo momento: desenhei um quadrado médio com os pés e fui puxada para o centro dele. Fiz a movimentação dentro do quadrado médio, tentando sair daquele espaço. Não consegui. Desanimei. Fechei as venezianas da janela.

Terceiro momento: desenhei um quadrado pequeno com os pés e fui puxada para o centro dele. Fiz a movimentação dentro do quadrado pequeno, tentando sair daquele espaço apertado. Não consegui. Desanimei. Dei um grito sem som, até as paredes se quebrarem. Avistei a cadeira, sentei-me nela, cantei a música “com pedrinha, com pedrinha de brilhantes” e parei. Dei um tempo longo e, depois, saí da roda.

Os outros integrantes do DIG também improvisaram sobre este mesmo tema. Ao final da roda, fizemos a avaliação, a partir da análise da utilização dos elementos da Metodologia DIG de Improvisação, nas improvisações do dia. Para nós, o erro não é um problema. Por isso, não nos interessa que os trabalhos do dia sejam classificados como bons, ruins, certos ou errados. Se tivermos algo interessante para acrescentar, dizemos *espelho*, entramos na shimenawa e mostramos. O importante, para nós, é estarmos juntos, criando imagens poéticas, com as pessoas e com o mundo. Nossa improvisação também é escolha filosófica e política.

Lembro-me que falei, numa dessas rodas de conversa, que gostaria de continuar a experimentar *Berceuse*, a partir dessa improvisação que fiz. Na Cia., somos incentivados por Paulo a fazer nossos projetos solo, pois ele acredita que esta experiência também é importante para construção da autonomia, enquanto artista. Isto não significa que a pessoa trabalhará sozinha, visto que o restante do DIG pode colaborar em todo processo, caso este seja o desejo da pessoa. Então, segui com as experimentações de *Berceuse*, com a colaboração de Paulo, na criação e performance. Cecília Salles discute a persistência no trabalho como natureza da experimentação em processos criativos:

A experimentação deixa transparecer a natureza indutiva e investigativa da criação. No momento de concretização da obra, hipóteses artísticas são levantadas, postas à prova e deixam, assim, a investigação artística aparente. São ramificações no tempo da criação, que geram seleções e opções, que se concretizam, por sua vez, em novas formas. É nesse momento de testagem que novas realidades são configuradas, excluindo outras, a partir de critérios que surgem ao longo do percurso (Salles, 2010, p. 80).

Assim, nasceu a versão que estreou, em 2003, na *II Jornada Cultural de Fisioterapia*, no Auditório Jorge Lobo, da UFPE. O espetáculo tem uma estrutura definida, mas continua aberto a mudanças e adaptações, devido às improvisações do dia, ao espaço em que está acontecendo, aos estímulos sonoros, provocados pela música composta ao vivo pelo público, às mudanças de meu corpo e aos desejos que aparecem. Saliento que, ao longo dos anos, alguns improvisos, feitos em cena, foram incorporados ao espetáculo. Assim, *Berceuse* continua viva e inacabada.

A matéria-prima do processo criativo de *Berceuse* é composta por mim, pelo texto de Samuel Beckett e pela Metodologia DIG de Improvisação. “Matéria-prima é tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo a sua obra” (Salles, 2011, p. 72). Não posso dizer com precisão a ordem em que esses elementos foram sendo incorporados, pois a criação, às vezes, não segue uma linearidade e, na busca pelo que se quer, a obra se mantém inacabada.

Esta relação entre o que se tem e o que se reverte em contínuos gestos aproximativos. No silêncio que as modificações guardam, o artista aprende a dizer aquilo que resiste a se materializar, ou a dizer de novo aquilo que não lhe agradou. O combate do artista com a matéria-prima nessa perseguição que escapa à expressão é uma procura pela exatidão e precisão em um processo de contínuo crescimento. O artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento (Salles, 2011, p. 83-84).

A música, por exemplo, apareceu num dia em que eu e Paulo estávamos conversando sobre o que seria uma voz sem tom, meio rouca e monótona. Ficamos brincando, lendo o texto, tentando achar essa voz, até que eu disse a Paulo: “isso me lembra as beatas nordestinas, rezando um terço”. Ele arregalou os olhos e disse: “vamos experimentar!”. Então, gravei o texto como se ele fosse uma reza. Repetimos a gravação muitas vezes, até chegar o mais próximo possível do que queríamos. Você pode ouvir clicando no *QR Code* e/ou *link* abaixo:



[Minha voz em Berceuse](#)

Na nossa primeira apresentação, levamos o CD com essa gravação e, ao chegarmos no evento, o aparelho de som do local estava quebrado. Então, tivemos que resolver isto um pouco antes de entrarmos em cena. Paulo, juntamente com outros dois integrantes do DIG, Rafael Barreiros e Neto Portela, fizeram, no microfone, o que havíamos feito na gravação, mantendo a sonorização, mas sem falar o texto. Esse som se assemelhava ao mantra *OM*, berço do Universo. Sendo assim, com o mantra substituindo as palavras, eles embalsamaram **M** e o mundo.

Gostamos tanto do resultado que não voltamos mais à gravação. Como queríamos a participação do público no trabalho, chegamos à conclusão de que este seria o melhor momento para isso. Desde então, o espetáculo começa com Paulo entrando em cena e explicando brevemente ao público o que vai acontecer, quebrando, portanto, a noção de espetáculo como surpresa do que acontecerá e convidando a todos para fazerem a música com ele. Como você pôde ver, foram todos esses os caminhos não lineares que nos fizeram chegar à música e à participação do público, em *Berceuse*. Além disso, é interessante destacar que foi por um “erro” que o som passou a ser feito ao vivo e com as pessoas.

Tia Vildete, seria bom parar um pouco para dar uma espreguiçada e beber uma água. Vai, que espero por você.

Esta carta é um mapa de lugares, co-re-o-gra-fias, solidão, morte, amor e coisas que nunca te contei.

Agora, vou falar sobre como outros elementos da cena de *Berceuse* foram surgindo, como, por exemplo, a caixinha mágica, as cordinhas elásticas e as máscaras, a partir da continuação das experimentações nas rodas de improvisação. Isto tudo foi dando a forma desse espetáculo.

A caixinha mágica, assim como a roda de improvisação, é um dos elementos da Metodologia do DIG de Improvisação e pode ser de madeira ou invisível. Tia Vildete, olhe para algum lugar pertinho de você e ache uma caixinha invisível. Em seguida, pense numa coisa que você queira muito. Pensou? Abra com cuidado essa caixinha e tire o que pensou de dentro dela. Pode ser qualquer coisa. Sim, qualquer coisa. Tirou? A partir de agora, use essa caixinha sempre que precisar.

Em nossa *Berceuse*, a caixinha mágica é invisível e é feita pelas mãos de **M**, para trazer a imagem dessa mulher consciente da solidão, que é palpável em suas mãos. **M** faz a caixinha e, de dentro dela, tira a si mesma, puxada por cordinhas que a manipulam. Essa imagem mostra a força de **M** estar inserida numa sociedade e as possíveis consequências disto. Ao todo, **M** faz três caixinhas, de tamanhos cada vez menores, assim como os quadrados.

As cordas, também elementos da nossa metodologia, são usadas para criar espaços poéticos, cenários, seres inanimados, objetos, figurinos e adereços. Em nossa montagem de *Berceuse*, as cordas aparecem de duas formas: como adereço e como espaço poético.

No primeiro caso, as cordinhas elásticas estão no punho de **M** e, em certo momento da dança, elas se transformam em fios de manipulação. Quando os fios começam a manipular **M**, as imagens criadas correspondem ao poder da sociedade patriarcal, machista, misógina, capitalista e ocidental, reprimindo essa mulher. Toda vez que essa cordinha for mexida, o corpo de **M** responde, como se fosse um fantoche. O professor e pesquisador Stefano Genetti, nos lembra que outros personagens beckettianos também aparecem como se fossem fantoches: “[...] todas as repetições e permutações, correções e negações, interrupções, reviravoltas e saltos, o modo laborioso e instável de andar que faz Molloy¹²⁸ e tantos outros personagens beckettianos parecerem fantoches ao mesmo tempo rígidos e desconexos [...]” (Genetti, 2015, p. 22).

¹²⁸ Personagem do livro *Molloy* (1951), de Samuel Beckett.

No segundo caso, a corda, uma shimenawa imaginária, aparece como espaço poético, quando **M** desenha os quadrados no chão, com os pés. A cada quadrado criado, um espaço poético se constrói e define o tipo de movimentação que acontecerá. Esses quadrados tornam-se cada vez menores, para isolarem, gradativamente, a personagem do mundo exterior.

Quando puder, vou fazer uma shimi para você, tia Vildete. No DIG, costumamos chamá-la assim. Quero contar-lhe uma coisa: no final das nossas oficinas, dividimos a corda pelo número de pessoas que participaram, para que levem um pedaço do lugar de suas criações e para que possam construir sua própria shimenawa, a partir da nossa. Dessa forma, não a dividimos, nós a multiplicamos.

Provenientes de outro elemento da Metodologia DIG de Improvisação – as rodas de improvisação —, as máscaras foram inseridas, *em Berceuse*, por meio de novas improvisações, a partir do tema *solidão*. Elas criam a imagem de uma pessoa, fazendo uso de muitas facetas, ao longo da vida. No transcorrer do espetáculo, a dança das máscaras vai desnudando essa mulher solitária. A máscara branca, pintada no rosto de **M**, mostra um corpo de onde sempre uma máscara sairá.

Então, tia Vildete, considerando aquela primeira improvisação que fiz, acrescida de novas experimentações, dentro da roda de improvisação, em diversos encontros do DIG – com a inclusão de caixinhas imaginárias, cordas e máscaras —, *Berceuse* ficou assim:

M desenha o **primeiro quadrado** com os pés, semelhantes a um lápis, e depois é puxada para o centro dele. Com as mãos, prepara uma caixa, ao terminá-la, tira de dentro dela pequenas cordinhas, que a manipulam para fazer ações cotidianas. Jogada para fora da caixa, ela se depara com os limites do quadrado grande. Se movimenta dentro dele, tentando ver ou ser vista por alguém do outro lado das paredes. Não consegue. Desanima. Fecha as venezianas da janela. Tira a primeira máscara imaginária. Joga no chão. Pisa nela.

M desenha o **segundo quadrado**, de tamanho médio, com os pés. Então, depois, é puxada para o centro dele. Com as mãos, prepara uma caixa, ao terminá-la, tira de dentro dela uma mulher, manipulada por cordinhas, que a forçam a sorrir. Jogada para fora da caixa novamente, ela se depara com os limites do quadrado médio. Se movimenta dentro dele, tentando ouvir ou ser ouvida por alguém do outro lado das paredes. Não consegue. Desanima. Fecha as venezianas da janela. Tira a segunda máscara imaginária. Joga no chão. Pisa nela.

M desenha o **terceiro quadrado**, agora bem pequeno. Depois, é puxada para o centro dele. Com as mãos, prepara uma caixa. Ao terminá-la, tira de dentro uma mulher, que é manipulada, agora, já sem as cordas. Jogada para fora da caixa, ela se depara com os limites do quadrado pequenino. Se movimenta dentro dele, tentando sair daquele espaço apertado. Não

consegue. Desanima. Tem uma ideia. Se prepara e dá um grito, sem som, até as paredes se quebrarem. Ela avista a cadeira, se senta, calça os sapatos, coloca os braços nos apoios, canta a música “com pedrinhas, com pedrinhas de brilhantes” e morre.

A repetição reforça a imagem dessa mulher que quer encontrar alguém, mas só encontra a solidão. As suas repetidas tentativas ficam cada vez mais difíceis. Perseguindo a estrutura textual de Beckett, seu espaço vai ficando cada vez menor, e **M** cada vez mais só.

No nosso espetáculo, **M**, vivida por mim, já está em cena, esperando pelo público. Estou parada, em pé, com os braços ao lado do corpo e o olhar fixo no horizonte, enquanto o público se acomoda em seus lugares. Em seguida, Paulo se aproxima e convida as pessoas para criarem a música, juntamente com ele. Então, fazem uma breve experimentação e começam a música.

Abaixo, coloquei alguns desenhos que fiz dessas cenas, durante o processo, para que você possa visualizar melhor.

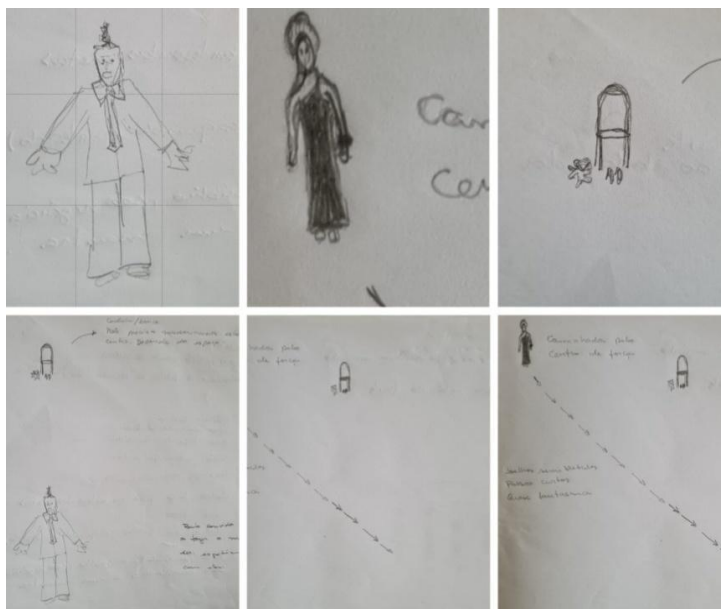


Figura 61 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*. Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).

Quando a música inicia, começo uma caminhada lenta e determinada, me dirigindo para onde farei o primeiro quadrado. Sempre imagino que é uma caminhada em direção ao fim. Às vezes, venho caminhando por dentro do público, do fundo do palco, ou descendo uma escada. Tudo depende do lugar em que estamos nos apresentando.

A caminhada é feita lentamente, a partir do centro de força, com joelhos semiflexionados, passos curtos e com o olhar fixo no horizonte. Chamo esse momento de “dança do pequeno”, onde tudo é pouco, fazendo com que minha presença se torne quase

fantasmagórica. Essa caminhada foi inspirada no *suriashi*,¹²⁹ do Teatro Nô,¹³⁰ mas também está presente no *Butoh*. Entretanto, não posso dizer que é o *suriashi*, pois, na caminhada que faço, os meus pés não deslizam pelo chão e as minhas mãos não estão, em concha, acima das cristas ilíacas.

Para nós, essa caminhada, em *Berceuse*, é a descida da escada que leva **M** ao porão. Sendo assim, é o elo entre sua vida e morte. Só consegui mostrar esse elo quando ativei, intensamente, meu centro de força, numa das experimentações. Toda expressão que aparece, durante a caminhada, nasceu do centro de força.

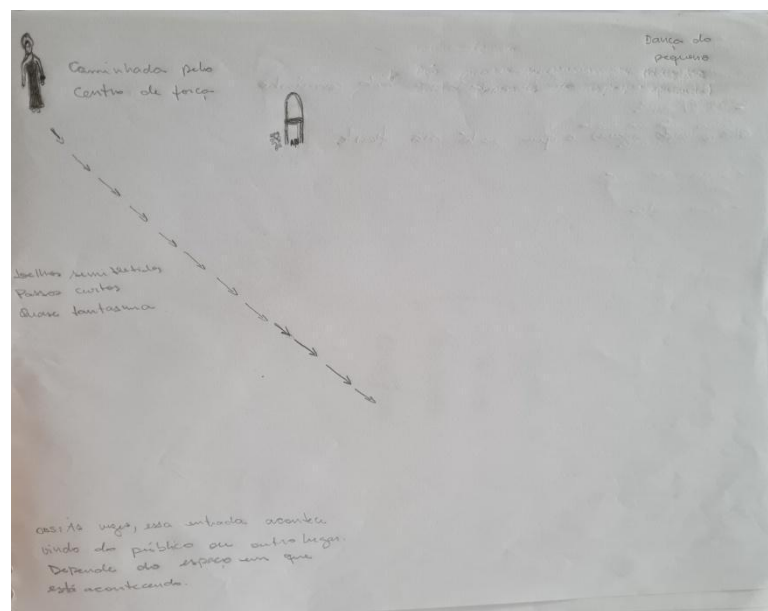


Figura 62 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*. Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).

Quando fizemos *Berceuse*, em 2005, nas praças e em outros lugares de Metz, na França, saí caminhando pelas ruas da cidade, até chegar ao local em que iria dançar. Essa apresentação foi no *Açúcar Invertido #4, MalandraGENS*, como parte da programação de *Un Été Brésilien/Galerie Faux Mouvement*, idealizado por Edson Barrus Atikum,¹³¹ em comemoração ao Ano do Brasil na França. Algumas pessoas me acompanharam; outras, só me viram passando

¹²⁹ Técnica de caminhada, codificada na dança e no teatro clássico japonês. Caracteriza-se por ser uma forma de deslocamento que acontece sempre com os pés em contato com o solo, deslizando-os.

¹³⁰ Forma clássica de teatro profissional japonês, desde o século XIV, que combina canto, pantomima, música e poesia. O termo *Nô* deriva da palavra japonesa que quer dizer *talento* ou *habilidade*. Um dos seus mais importantes dramaturgos é Zeami Motokiyo (1363-1443). Antigamente, uma apresentação de *Nô* durava o dia todo e era formada por cinco peças, intercaladas com pequenos textos cômicos de *Kyôgen*. Atualmente, há apenas duas peças de *Nô*, intercaladas com uma de *Kyôgen*.

¹³¹ Nasceu em Carnaubeira da Penha, em Pernambuco. Indígena em contexto urbano do Povo Atikum-Umã. Doutor em Psicologia clínica (PUC-SP), com pós-doutorado em Ensino da Arte (UFPB). Artista multimídia, com interesse em criar situações de fomento ao pensamento da arte. Autor do projeto *Cão Mulato*, ativador do Espaço Experimental Rés do Chão, no Rio de Janeiro, e do Espaço Bcubico, junto com Yann Beauvais, no Recife. Atua como arTTrainee. Publicou nas Revistas *Arte & Ensaios*, *Concinnitas*, *Arteriais*, *Item*, *Lugar Comum* e *Gruppen*. Desde 2016, dedica-se a salvaguardar uma árvore de imburana-de-cambão e cria estratégias de visibilidade para alcançar este objetivo. Livros publicados: yb150213 (Org.), *arTTrainee* e *Bcubico*.

e outras, já estavam me esperando no local da apresentação. Em todos esses momentos, *Berceuse* já estava acontecendo. A caminhada, assim como as outras imagens da dança, foi criada com o propósito de carregar toda *Berceuse* nela. Cada imagem basta por si mesma e não depende de uma narrativa clássica e linear. Nesse mesmo evento, fui censurada pela TV e quase não pude dançar *Souffle* (2002), outro espetáculo de dança-teatro do DIG, que também estava na programação, mas Edson, que também é meu tio, me disse: “dance, Pollyanna!”. Então, sim, eu dancei. Ele, assim como você, me deu coragem.

Tia Vildete, o que vou dizer agora parece que já foi dito. De certa forma, já foi mesmo. Mas, vou dizer de outro jeito: a repetição se faz presente tanto em *Berceuse*, de Beckett, quanto em nossa *Berceuse* e nessa análise crítica de sua criação. A cada repetição, novos detalhes aparecem. Eu sei que você adora os detalhes de uma obra.

Após a caminhada, me coloco de frente para o público, faço uma breve pausa e continuo olhando para o horizonte. Lentamente, por meio de micro movimentos, que começam nos meus órgãos e, aos poucos, tomam conta do resto do corpo, levo as mãos ao rosto. Enfim, consigo. Faço uma pausa. Tiro, rapidamente, a máscara imaginária que está colada no meu rosto e joga-a no chão. Piso nela com força, com o pé direito, em rotação externa da articulação coxofemoral, que fica entre o quadril e a perna. Em *Berceuse*, **M** se veste para esperar pela sua morte, ou seja, ela já sabe que vai morrer. A morte está nela ainda em vida. Esse estado de transformação constante entre vida e morte, luz e sombras, sexo e violência que existe no *Butoh*, me permitiu acessar melhor esse lugar de **M**. Por isso, além desse momento inicial, o *Butoh* está em todo o espetáculo.

Takao Kusuno (1945-2001), dançarino e coreógrafo japonês, que viveu no Brasil e fundou a Cia. Tamanduá de Dança-Teatro, foi de grande importância para a dança-teatro no Brasil. Takao, assim como nós do DIG, também usava o *Butoh* em seus treinos e processos criativos. A pesquisadora e artista Carolina Magalhães, nos informa detalhes do trabalho dele, que é marcado por muita improvisação, utilizando como temas: sombra e luz, morte e vida, cheio e vazio, violência, erotismo, questões sociais, entre outros (Magalhães, 2022).

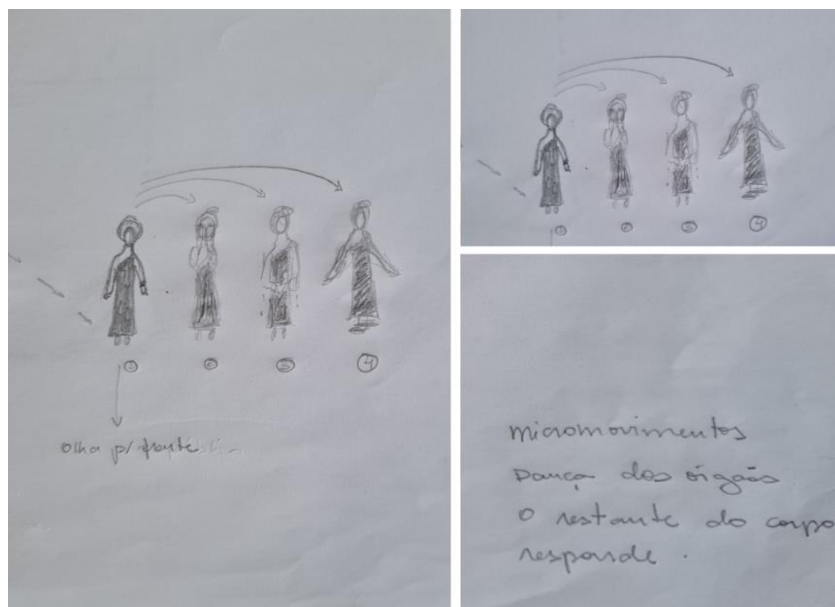


Figura 63 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*. Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).

Depois que piso na máscara, faço uma pausa. Lentamente, começo a mexer novamente a minha articulação coxofemoral direita. Esse movimento tem o objetivo de fazer o pé direito, que está todo no chão, ficar apoiado apenas em suas pontas. Não é uma marcação precisa, mas apenas um objetivo a ser alcançado. Enfim, consigo. Só então, começo a desenhar um grande quadrado no chão, lentamente, com meu corpo se expandindo e se encolhendo, numa fluidez que transita entre contínua e resistida. Isso acontece com a transferência de peso da perna esquerda para a perna direita. Desenhado o primeiro lado, chego à primeira quina do quadrado. Neste lugar, o movimento dos pés e do restante do corpo é rápido, forte e preciso, marcando a mudança de direção do meu corpo, para, em seguida, começar a desenhar o próximo lado do quadrado. Uma pausa sempre acontece depois desse momento. As ações de fazer o lado, a quina e a pausa se repetem, até completar o quadrado, de forma que eu fico novamente de frente para o público.

A partir da combinação dos fatores de movimento, encontrados em Rudolf Laban¹³² (1879-1958), vou tecendo, de forma improvisada, a expressividade desse momento e de toda a obra *Berceuse*. O uso do meu corpo, a escolha pela fluidez contínua e resistida, a utilização da

¹³² Dançarino, coreógrafo e pesquisador húngaro, nomeou como fatores de movimento as quatro categorias- espaço, peso, tempo e fluência- que compõem os movimentos realizados pelo corpo. O fator espaço é formado por oito direções (frente, trás, esquerda, direita, esquerda frente, direita frente, esquerda trás, direita trás), três planos (alto, médio e baixo), três extensões (perto, normal e longe ou pequena, normal e grande) e três caminhos (direto, angular e curvo). É aqui, dentro de espaço, que ele define a cinesfera como uma esfera invisível que está ao redor de cada pessoa delimitando seu espaço pessoal, permitindo que alcance o que está ao seu redor, com as partes do corpo, sem que precise se deslocar. A cinesfera está sempre em relação com o corpo e se move juntamente com ele, por isso pode ser pequena quando o corpo se encolhe ou grande quando o corpo se expande, por exemplo. O fator peso diz respeito à energia ou força muscular usada na resistência ao peso (forte, normal e fraca), aos acentos (ênfase ou neutro) e graus de tensão (tensão a relaxado). O fator tempo indica a variação na velocidade de movimento que pode ser rápido, normal ou lento e suas gradações. O fator fluência é sobre como o movimento será feito, que pode ser de forma livre, controlada e resistida. Ao combinar esses fatores em relação ao corpo que se move temos o que Laban chamou de esforço (LABAN, 1978).

variação de tempo e das pausas, a decisão por fazer movimentos leves e fortes e a construção da relação com o espaço, através de deslocamentos, troca de direções, mudança de cinesfera, enquanto encolho e expando, é um exemplo de possibilidade de combinação desses fatores de movimento (Laban, 1978).

Então, tia Vildete, feito o primeiro quadrado, temos o primeiro espaço metafórico criado e é este espaço que vai definir minhas próximas ações. Estou de frente para o público, numa breve pausa. Sinto uma força me puxando para trás e, pelo bumbum, sou levada rapidamente para o centro do quadrado. Chegando ao centro, arrumo minha postura e, pela primeira vez, noto o público. Olho para ele, com interesse. Mostro-lhe as minhas mãos, como se fosse fazer uma mágica. Volto, rapidamente, as mãos para os lados do corpo e começo a construir uma caixinha mágica invisível, de tamanho grande, que, assim como o quadrado, significa uma casa.

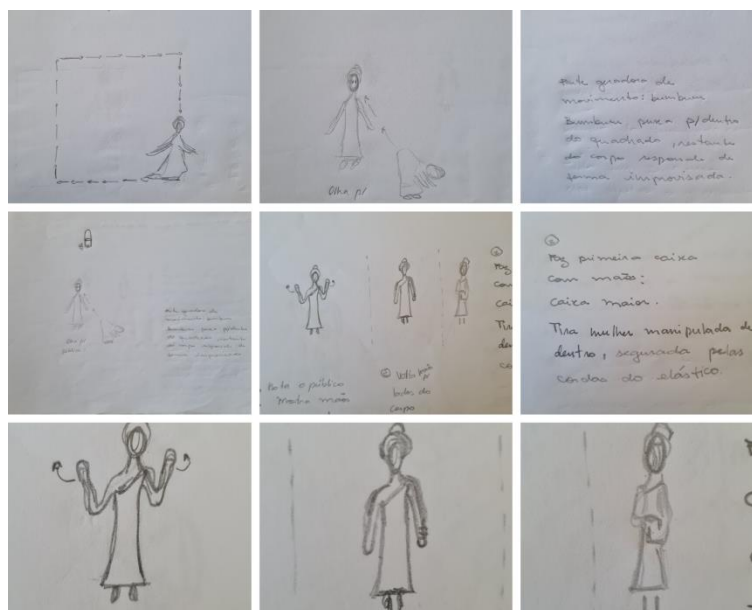


Figura 64 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*. Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).

Quando termino essa caixinha mágica grande, tiro de dentro dela, com minha mão direita, cordinhas de elástico, que estão no meu punho esquerdo. É como se essas cordinhas manipulassem uma mulher imaginária que está em minhas mãos. Mas, essa mulher sou eu mesma. Então, eu mexo as cordinhas e meu corpo responde. Assim, sigo nesse jogo de manipulação, em que me torno um fantoche de mim mesma. Esta é uma convenção rapidamente aceita pelo público, tia Vildete. Assim, as pessoas conseguem imaginar que os fios que estão em minhas mãos estão conectados na mulher imaginária e em mim. A movimentação é improvisada e marcada pela exploração de movimentos articulados segmentados, semelhantes

aos de manipulação de teatro de bonecos. A metáfora principal desta imagem é sobre o poder das regras sociais sobre uma pessoa.

Tia Vildete, na manipulação, explorei movimentações com partes do corpo e, também, com ele todo, para fazer ações cotidianas. Então, depois que faço o quadrado, construo uma caixinha e manipulo a mim mesma, solto as cordinhas e sou jogada para dentro do quadrado que desenhei. Por todo o momento, a dança é permeada por improvisações, que são influenciadas pela música que está sendo feita por Paulo e pelo público.

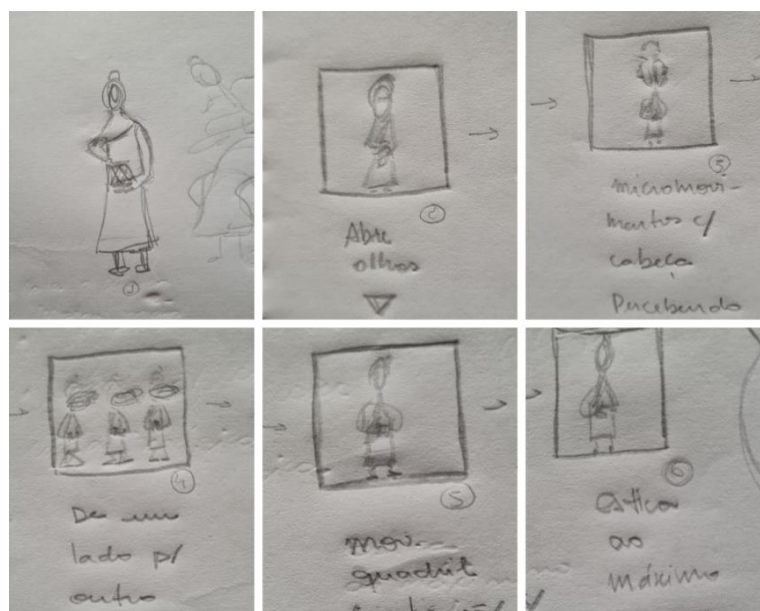


Figura 64 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*. Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).

Agora, a minha movimentação acontece dentro dos limites do **quadrado grande**. A dança é toda feita dentro de uma cinesfera grande, enquanto luto para sair desse lugar. Para isso, utilizei movimentos do *ballet* clássico, para dar os extremos desse lugar e para tentar sair dele. A expressividade, desta vez, é tecida através de movimentos amplos, de movimentos que se encolhem lentamente e se expandem rapidamente, com variações de peso, presença de pausas e com fluidez contínua e resistida. Depois de várias tentativas frustradas, eu fecho as venezianas imaginárias. Tiro a máscara, joga-a no chão e piso nela, com força.

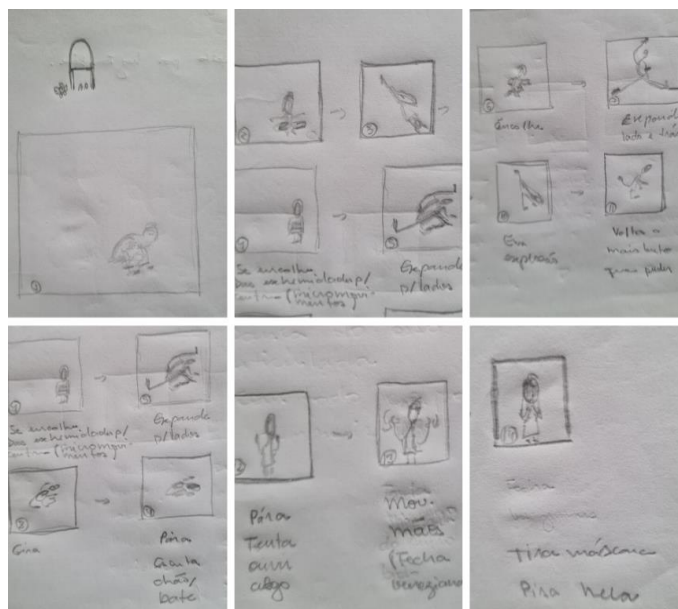


Figura 66 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*. Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).

Faço um **quadrado médio** e sou puxada para o centro dele, um pouco mais rápido do que da primeira vez. Da mesma forma, faço uma caixinha mágica, agora de tamanho médio. Depois, eu pego as cordinhas elásticas no pulso e começo a fazer a manipulação, que agora é sentida apenas na minha cabeça. Essa manipulação é marcada por movimentos pequenos e sutis do meu rosto e pescoço, que me levam a abrir um sorriso lento e gradativo. À medida que o meu sorriso cresce, ele se transforma em algo forçado e triste. Solto rapidamente as cordas, e o meu sorriso é desfeito. Bato com força no fundo da caixinha invisível e sou lançada, num salto, para fora dela.



Figura 67 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*. Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).

Caio no chão e, novamente, percebo que estou presa num quadrado menor do que o anterior. Agora, minha estratégia de luta é a capoeira. É com ela que tento encontrar alguém e faço de tudo para destruir as paredes que me cercam. A movimentação, agora numa cinesfera média, se mostra com articulações um pouco dobradas. Os giros, gingas e chutes são espremidos. Os tempos se alternam entre lentos, rápidos, normais e com necessidade de pausas. O chute para frente é feito com força. Repito o chute para trás, também com força, e seguro a perna no ar, por um tempo. Então, depois, a perna desce lentamente, numa fluidez contínua e com leveza. Assim, vai sendo tecida essa dança de solidão. Não desisto. Continuo tentando encontrar alguém, mas só encontro um buraco na parede da frente que dá para o público. Vejo algo, através dele, e me espanto. Faço uma pausa. Volto lentamente do espanto, até a minha expressão ficar normal. Fecho as venezianas imaginárias, tiro mais uma máscara, jogo-a no chão e piso nela, com força.

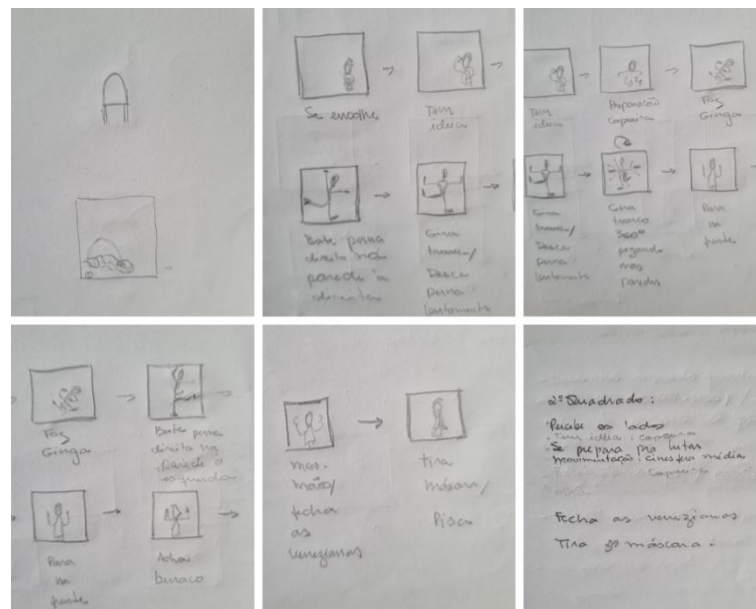


Figura 68 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*. Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).

Faço **terceiro quadrado**, parecido com os anteriores. Este é o menor deles. Sou puxada para dentro dele, assim como nos outros, rapidamente. Então, construo a terceira caixinha mágica com as mãos. Esta é bem pequena. Dessa vez, a manipulação é feita sem as cordinhas elásticas do pulso. Levo a caixinha até a altura da boca e sopro com força e com rapidez nas costas da mulher imaginária que está em minhas mãos. No mesmo instante, sinto uma força me jogando, em câmera lenta, para frente. Meu corpo responde, com uma extensão da coluna, e sigo sentindo que estou sendo carregada por aquele sopro, quase em voo.

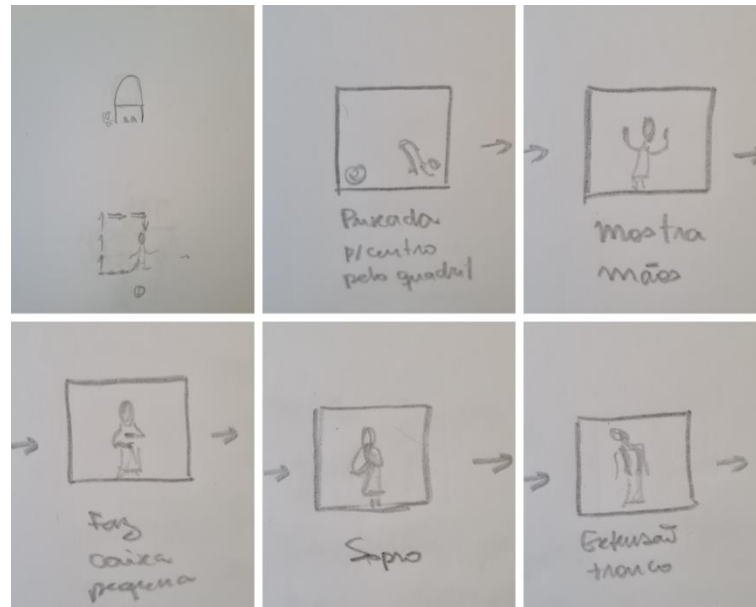


Figura 69 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*. Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).

Volto, rapidamente, do voo, com os braços em forma de asas, amassadas por causa do quadrado muito apertado. Paro. Bato os braços, insistentemente e com força, contra as paredes. A movimentação, nesse quadrado, é muito apertada, ou seja, numa cinesfera pequena. Recorro à minha última arma pessoal de luta – meu *clown* —, para destruir as paredes em que estou presa. Essa escolha foi feita porque sou palhaça e porque as personagens da dramaturgia de Samuel Beckett têm uma relação estreita com a prática do *clown*.

O professor e artista Thiago Santos afirma que:

Samuel Beckett, autor e dramaturgo irlandês que recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1969, teve seus personagens, muitas vezes, associados à figura do palhaço. É célebre o interesse do autor pelo universo do Music Hall e do circo, expresso muitas vezes em sua obra de forma mais ou menos explícita (Santos, 2012, p. 2).

Beckett usa o riso para falar de poder, como podemos ver em *Ato sem Palavras I*, *Ato sem Palavras II* e *Katastrophè*; para falar de niilismo, como, por exemplo, em *Esperando Godot*; e para falar da condição humana, como observamos em *Fim de Partida*, por exemplo. A crítica descreve o universo beckettiano como uma comitragédia, em que “instaura-se em seu mundo uma capacidade de rir em meio à privação e ao sofrimento, mesmo sem a perspectiva de remissão no horizonte sombrio” (Andrade, 2002, p. 11). Essa colocação de Andrade explica bem e corrobora o que disse Marie-Christine Gay (GAY, 2015) sobre porque Beckett escreveu tantos personagens como *clowns*, ao mesmo tempo em que recusou tão veementemente a catalogação de sua obra, por Esslin, como *teatro do absurdo*. Thiago Santos destaca alguns pontos para localizar o palhaço na obra de Beckett, ao analisar seu teatro e prosa:

[...] as descrições físicas dos personagens e o seu comportamento se assemelham e radicalizam características do palhaço de circo, acentuando, sobretudo, o seu caráter grotesco. O caráter trágico do palhaço seria reforçado pela condição em que o ator é colocado em cena. No teatro de Beckett o ator é colocado num estado de risco similar ao do palhaço através das repetições e da imobilidade impostas pelas rigorosas rubricas do autor (Santos, 2012, p. 1).

Então, só depois que faço a minha palhaça, me preparo, me sinto forte e pronta para quebrar as paredes. Essa preparação é feita com movimentos pequenos, improvisados e bem rápidos. Termina-a com um movimento em espiral, que nasce nos meus pés e sobe até a minha boca. Preparo o grito, e Paulo e o público param com a música. Dou um grito potente e sem som. Sinto meu corpo todo gritando. Faz-se um grande silêncio.

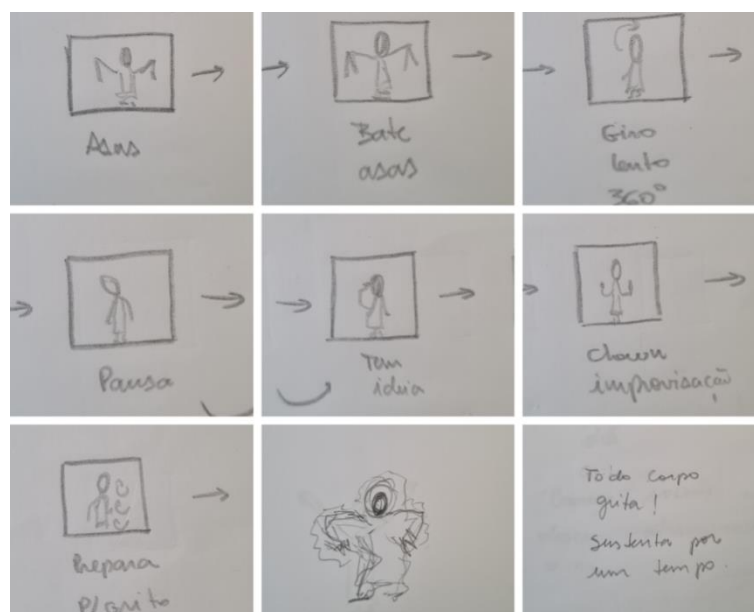


Figura 70 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*. Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).

O grito quebra as paredes e os meus braços conseguem atravessá-las. Então, descem lentamente, sentindo o ar que atravessam. Viro-me e vejo algo: a cadeira de balanço. Caminho até ela, de forma lenta e tranquila. Ao chegar na cadeira de balanço, pego o batom, a pulseira e o colar, que estão sobre ela. Sento-me nela. Calço os sapatos que estão abaixo dela. Ponho o colar, a pulseira e passo o batom. Fecho o batom, guardo-o na penteadeira inexistente e ele cai no chão. Coloco meus braços, um por vez, sobre os descansos invisíveis da cadeira. Dou um tempo e começo a cantar *Se essa rua fosse minha*, uma canção popular brasileira, de autoria desconhecida:

“Se essa rua
Se essa rua

Fosse minha
 Eu mandava
 Eu mandava ladrilhar
 Com pedrinhas
 Com pedrinhas
 De brilhantes
 Para o meu
 Para o meu...”

Depois que paro de cantar, a minha cabeça pende para trás, como se eu tivesse morrido.
 Dou um tempo longo, enquanto a luz cai em resistência.

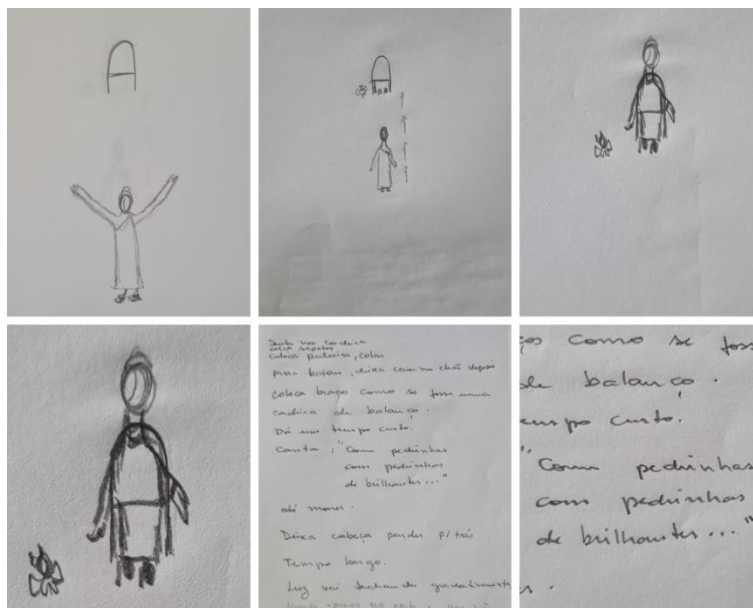


Figura 71 – Caderno de desenhos e anotações sobre *Berceuse*. Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).

No cenário, decidimos colocar, ao fundo do espaço cênico, um banco ou uma cadeira de madeira. Já fizemos com caixas de madeira, com cubos e, até mesmo, com uma parede baixa, pois gostamos de utilizar as coisas do lugar em que estamos trabalhando. Sobre o assento da cadeira, colocamos um colar, uma pulseira e um batom vermelho. No chão, um pouco à frente dela, colocamos um par de sapatos pretos de salto alto. Ao lado da cadeira, no chão, há um pequeno cachorrinho com asas de pelúcia, cor champanhe, que pertenceu à Hermione, nossa cachorrinha e parceira de tardes de improviso. Ele foi acrescentado ao cenário, anos depois da estreia, quando estávamos ensaiando *Berceuse*, em casa, para uma apresentação. Hermione tinha costume de levar seus brinquedos de um canto a outro da casa e, por acaso, deixou esse

cachorrinho de pelúcia ao lado da cadeira, num dos ensaios. Achemos que seria muito solitário colocar o brinquedo de um animal de estimação, provavelmente já morto, no porão das lembranças. Desde então, o cachorrinho passou a fazer parte da cena. Às vezes, usamos outros objetos que estão no espaço em que estamos nos apresentando. Isso aconteceu na Colômbia, no *Encuentro Internacional de Sogamoso*, em 2014, em que tiramos o ciclorama e as pernas do palco do teatro e, assim, tudo o que estava por trás deles passou a fazer parte de um gigantesco porão.

O figurino, por sua vez, é composto por um vestido longo preto, bordado por mim e por Paulo, com alça apenas de um dos lados, e uma meia-calça $\frac{3}{4}$ fina preta. No punho esquerdo, estão as cordinhas elásticas, parecendo uma pulseira, que se transformam em cordas de manipulação do fantoche. O colar, a pulseira, os brincos, o batom e os sapatos de salto alto fazem parte do figurino e do cenário. Toda vez que eu vou organizar o figurino, tanto deste quanto de outros espetáculos, confiro suas alças, botões e costuras, como você me ensinou. Toda vez, me lembro de você insistindo na importância disso.

Já o cabelo, ele aparece desalinhado e preso num coque. A maquiagem, por sua vez, é composta por uma máscara branca, feita com *pancake*, para acentuar a imagem dessa mulher que pode ser qualquer uma, sem identidade e perda dentro de uma máscara. Os olhos são fortemente escurecidos de preto, boca marcada por batom vermelho, apenas no centro dos lábios, formando um biquinho. Os dorsos das mãos são esbranquiçados para dar a noção de palidez, assim como é pedido no texto. Tia Vildete, prendo o cabelo bem preso, daquele jeito que você dizia para fazermos, pode ficar tranquila.

Em relação à iluminação cênica, que é assinada por Cleison Ramos, é pensada para criar um depósito de coisas abandonadas. Ela se modifica, dependendo dos teatros e dos espaços alternativos em que dançamos. Quando estamos num teatro convencional, delimitamos os três quadrados com luz. Ao fundo do palco, há pouquíssima luz, com enfoque apenas na cadeira. As últimas coisas vistas pelo público são meu rosto e minhas mãos, enquanto a iluminação cai lentamente em resistência. Quando dançada na rua, a iluminação é ambiente.

No que se refere à sonoplastia, como já lhe disse, é feita por Paulo e pelo público, que entoam um mantra, por quase todo o espetáculo. Às vezes, Paulo usa um microfone, devido ao tamanho do lugar, como aconteceu na nossa apresentação no Teatro Amazonas, em 2012.

Acredita que toda vez que vou me apresentar, corto as unhas das mãos e dos pés? Você falava na importância disto, dizendo que esse era um cuidado com nosso público. Quando era mais nova, achava engraçado como isso podia ser importante, mas depois entendi que tudo o que a gente oferece ao nosso público, ele percebe. Isso é mesmo poderoso.

Também quero compartilhar contigo a forma como o pesquisador, professor da UFPE e crítico teatral Bruno Siqueira recebeu nosso trabalho, através dessa crítica sobre uma das nossas apresentações, realizada no Sesc Casa Amarela, em Recife, em 2013:

Sábado, 14 de dezembro de 2013.

Berceuse

por Bruno Siqueira.¹³³

Paulo Michelotto e Pollyanna Monteiro: entre o círculo e o quadrado

O quadrado é uma figura antidinâmica, ancorada sobre quatro lados. Simboliza a interrupção (ou parada), ou o instante antecipadamente retido. O quadrado implica uma ideia de estagnação, de solidificação; e até mesmo de estabilização na perfeição [...]. O movimento livre e fácil é circular, arredondado, ao passo que a parada e a estabilidade se associam com figuras angulosas, linhas contrastantes e irregulares (Chevalier; Gheerbrant, 1993). *Rockaby* foi escrito por Samuel Beckett em 1980, a pedido de Daniel Labeill, para fazer parte do festival que comemoraria o aniversário de 75 anos de nascimento do próprio escritor e dramaturgo irlandês. Tempos depois, Beckett traduz sua peça para o francês, intitulando-a de *Berceuse*. Enquanto o título inglês faz remeter à tradicional canção de ninar, o nome francês se refere a duas coisas: canção de ninar e cadeira de balanço. Dessa forma, o dramaturgo faz abrir ainda mais os sentidos que pode gerar sua obra. *Berceuse* é uma canção de ninar, porque toda sua estrutura poética é construída a exemplo de uma partitura musical, numa melodia que se repete como numa canção de ninar. *Berceuse* é um texto que nos embala nas idas e vindas paralelísticas, como o movimento de uma cadeira de balanço. O deslizamento do significante não nos permite chegar a um centro do significado. *Berceuse* é isso e tudo o mais. Paulo Michelotto, na *VII Mostra de Teatro Capiba*, nos apresentou um experimento cênico inspirado no texto de *Beckett*, mantendo o título da tradução francesa. Como artista “pós-contemporâneo”, Michelotto agradeceu a Beckett o prazer proporcionado pela leitura da tradução francesa e reivindicou o direito de, na encenação, transformar e ressignificar o texto. Nessa transformação, o encenador faz viver o gênio do próprio Beckett. É como se, numa experiência de laboratório, mergulhássemos um bastão na água: ao vê-lo, sua aparência é torta, pelo efeito da refração; se quisermos que ele pareça reto, temos de quebrá-lo antes de mergulhá-lo na água. Ao fraturar o texto de Beckett, o encenador faz-nos ver, sob sua ótica, o próprio Beckett. Michelotto retira da encenação toda a fala da personagem, que no texto aparece em off; põe-se em cena, diante de um microfone, e pede ao público para, ao longo do espetáculo, acompanhá-lo num mantra, dando-lhe a liberdade de criar seu próprio mantra, sua própria canção de ninar. Pollyanna Monteiro entra em cena pela diagonal e começa a fazer uma coreografia, toda baseada nos conceitos do quadrado e do círculo. O desenho de seu corpo no espaço segue as linhas retas do quadrado. Seu corpo, porém, se expressa pelas curvas, pela sinuosidade, pelos movimentos circulares. Essa partitura das ações corpóreas gera musicalidade. Trata-se de uma poética que faz realçar o conceito subjacente à dramaturgia de Beckett. A personagem oscila entre o som e o silêncio. Entre o corpo estático (do quadrado) e o corpo em movimento (do círculo). Entre o mundo estático e o mundo em movimento. Entre a existência estática e a existência em movimento. Entre a vida e a morte. Do ponto de vista do acontecimento cênico, o espetáculo, que também oscila entre a dança e o teatro, contém seu registro quadrangular – do enquadramento, das marcações retamente estabelecidas – e abre-se para o circular, para o perigosamente sinuoso, quando apela para os sons provenientes da plateia, os quais proporcionarão, no

¹³³ Doutor em Letras, com ênfase em teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde desenvolveu uma pesquisa sobre o teatro brasileiro moderno e contemporâneo. Atualmente, é professor do curso de Teatro/Licenciatura, no Departamento de Artes, e do programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos (PPGDH), ambos da Universidade Federal de Pernambuco. Tem experiência nas áreas de Crítica Literária e Teatral, Literatura Dramática e Educação, atuando, principalmente, nos seguintes temas: estética decolonial; crítica literária e teatral; teatro e relações étnico-raciais; teatro, gênero e sexualidade; Direitos Humanos e Direitos Culturais.

instante já da cena, do improviso, uma reação particular no corpo da bailarina-personagem. Ou seja, o experimento cênico de Michelotto evidencia a concepção antiga do teatro como experiência do agora, que se encerra no momento em que se finda o espetáculo. Outra apresentação e outro público redundarão numa nova perspectiva da personagem e, por extensão, da cena. A personagem é vulnerável. A cena é vulnerável. O teatro é vulnerável. A arte é vulnerável. Somos vulneráveis. Pollyanna Monteiro encontra-se no momento áureo de sua carreira. Com domínio da técnica do movimento e da improvisação, ganha presença cênica e consegue ter domínio absoluto do espaço. Encerro esse comentário crítico afirmando que Paulo Michelotto e Pollyanna Monteiro são grandes parceiros na arte. Seus gênios artísticos se complementam como nos conceitos de *yin* e *yang*. Se podemos constatar isso em seus outros experimentos cênicos, em *Berceuse* eles dão prova dessa verdade (Siqueira, 2013. Cf. Anexo 2).

Berceuse é, dos nossos trabalhos, o que mais circulou dentro e fora do Brasil. Foi apresentado, em 2003, no Sesc Piedade, em Jaboatão dos Guararapes-PE; em 2013, na Mostra Capiba de Teatro, no Teatro Sesc Casa Amarela, em Recife-PE; em 2005, no Festival Curtas Cenas de Recife, no Teatro Arraial, em Recife-PE; em 2016, no Baila na Crise, no Espaço Experimental, Recife-PE; em 2012, no *The Pulp Fiction Project*, no Teatro Milton Baccarelli, em Recife-PE; em 2008, na Semana de Cênicas da UFPE, no Teatro Milton Baccarelli, em Recife-PE; em 2003, no Hall do CAC-UFPE, em Recife-PE; em 2007, no Centro de Convenções da UFPE, em Recife-PE; em 2012, no Festival Breves Cenas, no Teatro Amazonas, em Manaus-AM; em 2012, no Festival Chapeleiro Maluco, na UNIRIO, no Rio de Janeiro-RJ; em 2016, na Mostra A Porta Aberta, na Escola Municipal de Artes João Pernambuco, em Recife-PE; em 2018, no Departamento de Arte da UFRN, em Natal-RN; em 2013, no *III Encuentro de Mimo y Pantomima* do Equador-*La Alegría del Silencio*, em Quito-Ecuador; em 2014, no Festival Nacional de Teatro de Sogamoso, em Sogamoso-Colombia; em 2014, no II Festival Internacional de Mimo e Teatro Gestual, no Teatro Ateneo de Maracay, em Maracay-Venezuela; em 2003, no *Is a Satellite-Açúcar Invertido*, em Nova Iorque-Estados Unidos; em 2005, no *Un Été Brésilien-Ano do Brasil* na França, na *Galerie Faux Mouvement*, em praças e ruas da cidade, em Metz-França; em 2005, no *Açúcar Invertido*, na *Galerie EOF*, em Paris-França; em 2022, no Encuentro Internacional Online *Etienne Decroux El Maestro*, em Cuba.

Para nós, é muito importante a presença da crítica e do público, em *Berceuse* e nos encontros do DIG, pois, assim, eles passam a fazer parte dessa e de outras obras que continuam em constante processo. Geralmente, dizemos que não damos espetáculos, mas que os fazemos em conjunto com todos que estão presentes. Cecilia Salles diz que a construção de uma obra conta com a comunicação que se instaura entre nós, artistas, com nós mesmos, com a obra em processo, com o futuro público e com a crítica (Salles, 2010). Então, a obra mantém-se aberta

e pode também ser observada por aspectos sociais, já que está em troca com a cultura em que está inserida (Salles, 2016).

Quero fazer um pedido a você: gostaria de levar *Berceuse* para a EBVC. O que acha? Seria uma honra estar nessa casa tão importante para mim, tendo como público você e suas pessoas alunas. Enquanto não vou com o DIG, pensei num jeito de estarmos aí, de uma outra forma: preparei um pequeno mapa de jogos que trazem a Metodologia DIG de Improvisação, utilizada na criação de *Berceuse* e de todos nossos espetáculos, para você experimentar e compartilhar com todas as pessoas alunas da escola. Os jogos não são competitivos e não têm vencedores, apenas nasceram do meu desejo de que as pessoas possam experimentar o processo criativo de *Berceuse* e de que eles possam servir de inspiração para outros processos de criação em dança. Por isso, chamam-se **desejogos**.

Uma pequena curiosidade: esse nome também é uma homenagem ao nosso querido Jonas, um dos integrantes do DIG, que se renomeou de *Desejonas*.

Tia Vildete, acho que seria bom dar mais uma paradinha e ir beber mais um copo de água. Afinal, Petrolina é sertão, e o sertão, nessa época, deve estar um forno.

Esta carta é um mapa de lugares, co-re-o-gra-fias, solidão, morte, amor e coisas que nunca te contei. Agora que voltou, vamos começar?

Desejogos

Os **desejogos** podem ser realizados em qualquer ordem e não precisam ser feitos todos de uma vez. Vá combinando-os, como desejar. Pode experimentá-los só ou em grupo. Você precisará de uma shimenawa – uma corda grande e colorida –, algumas cordas de variados tamanhos, elásticos finos – de cabelo ou ligas –, uma caixinha para temas, uma caixinha mágica – caixinha de madeira –, uma cadeira, um colar, uma pulseira, um batom, um par de sapatos de salto alto, papéis pequenos e canetas. A nossa shimenawa é confeccionada com estopa colorida, mas também pode ser feita com sapatos, corda comum, fita crepe, desenhada com giz ou da forma que achar melhor.

Esses jogos têm a intenção de ajudar a mostrar como fizemos o espetáculo de dança-teatro *Berceuse*, utilizando a Metodologia DIG de Improvisação,¹³⁴ e também de dar pistas para que você faça a sua *Berceuse* e tantos outros trabalhos. Antes de mostrá-los, preciso dizer que *Berceuse* foi criada a partir das minhas experiências e do meu corpo. No final de quase todos **desejogos**, apresento um exemplo de improvisação que corresponde ao que faço em cena. Essas

¹³⁴ Pequeno não-manual do DIG, na página 90.

improvisações são registros de um caminho: o meu. O mais importante está nas partes que antecedem a esses exemplos de improvisação, pois trazem estruturas que possibilitam o trabalho de experimentação e construção de novos caminhos, contemplando outras experiências e corpos.

Verá que, ao longo dos desejogos, aparecerão os fatores do movimento de Rudolf Laban, como, por exemplo, quando eu falo em direções, planos, velocidades, tempo, pausas, peso, força e qualidade de movimento. Eles podem ser encontrados no livro *Domínio do Movimento* (1978), de Laban.

Um lembrete importante: a seguir, apresento um *QR Code* com uma *playlist* contendo os áudios de todos os desejogos. O texto *Berceuse*, de Samuel Beckett, que será utilizado ao longo dos desejogos, está disponível em formato digital, em áudio e em libras.¹³⁵ Caso você precise, durante os desejogos, sugiro que utilize algum desses aplicativos gratuitamente disponíveis na *internet*, para tradução do português para libras: [Hand Talk](#) e [VLibras](#). Divirta-se!



Desejogos

Desejogo 1: leitura, escuta e/ou visualização do texto.

Objetivo: ler, ouvir e/ou ver o texto *Berceuse*, de Samuel Beckett.

Sugiro que leia o texto *Berceuse*, de Samuel Beckett, com tradução de Paulo Michelotto. Se estiver em grupo, faça uma rodada sobre tudo o que achar importante, atentando ao que foi mais marcante e às sensações que teve. **Dica:** escreva e desenhe num caderninho e/ou grave um áudio sobre suas sensações acerca da leitura, utilizando sons, palavras soltas, frases e imagens. **Regras:** tudo que foi dito é importante, mesmo que o outro já tenha dito algo semelhante. A ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes – o texto está disponível em formato

¹³⁵ Texto digital, em áudio e em libras disponível nas páginas 161 e 162.

digital, em áudio e em libras. **Lembrete:** um texto também pode ser uma imagem, uma notícia de jornal, uma música, uma coreografia e um tema com apenas uma palavra ou frase.

Desejogo 2: aquecimento.

Objetivo: aumentar a circulação do sangue pelo corpo, aquecendo-o e preparando-o para as experimentações. Pode ser qualquer aquecimento. Faça um que você goste. Caso queira experimentar outros, tenho três sugestões. **Sugestão 1:** rotações e infinitos: com o corpo, fazer rotações e desenhar infinitos. Primeiro, experimente isolar partes do corpo, ou seja, fazer apenas com um ombro, depois com um pé, depois com o quadril e assim por diante. Depois, tente conectar essas partes, fazendo-as se movimentarem ao mesmo tempo. Encontre os infinitos do seu corpo. **Sugestão 2:** investigar o movimento de articulações. Qual movimento cada articulação pode fazer? Ela consegue dobrar? Ela consegue esticar? Ela consegue girar? Ela consegue ir para o lado? Experimente uma por vez e, depois, todas ao mesmo tempo. Investigue as possibilidades de movimentos articulares de seu corpo. **Sugestão 3:** fios. Imagine que fios invisíveis estão saindo de partes de seu corpo. Quando você puxa o fio de uma parte, um movimento acontece. Divirta-se experimentando diversas possibilidades. Tente fazer mais rápido e mais devagar. Tente fazer mais forte e mais fraco. Tente dar pausas. Tente passar por planos espaciais diferentes, ou seja, tente ir ao chão, sentar, levantar, saltar. Tente imaginar que o fio é grande e, depois, pequeno. Tente deslocar-se em círculos, indo para frente e para trás, de um lado para o outro, em zigue-zague. Tente fazer tudo isso sendo mexida pelos fios que saem de você. **Dicas:** os três aquecimentos podem ser feitos com ou sem música, deitados, sentados ou em pé. **Regras:** a ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Não se preocupe com o erro.

Desejogo 3: expandir e encolher.

Objetivo: encontrar o seu jeito de expandir e encolher.

Experimentação do *Butoh*, que aprendi com Yael Karavan e Tadashi Endo. Ela consiste em associar a respiração ao ato de nascer e de morrer. Para ajudar, pense que o ar que entra lhe dá a vida e que o ar que sai tira-a. Pode ficar em qualquer posição e lugar da sala. Ao inspirar, faça o movimento de expandir corpo. Ao expirar, faça o movimento de encolher o corpo. Repita muitas vezes e encontre meios diferentes de fazer a mesma coisa. Depois, tente fazer a mesma experimentação em velocidades diferentes, ou seja, lenta, muito lenta, rápida, muito rápida e normal. Pode combiná-las gerando outras possibilidades, como, por exemplo, expandir lentamente e encolher rapidamente ou o inverso. Crie possibilidades. Continue experimentando e acrescentando pausas. Essas pausas podem ser no final de cada movimento de expansão ou de encolhimento, mas também podem vir dentro do movimento. **Um exemplo** disso é dividir a

expansão em três momentos, ou seja, expande um pouco e para; continua expandindo e para; e termina de expandir e para. Essas pausas podem ter tempos de duração diferentes. Vá experimentando. **Dicas:** brinque com as diversas possibilidades que podem nascer da combinação entre movimentos de expandir e encolher, variação de velocidades e número de pausas. Pode ser feito com ou sem música. Escreva num caderninho ou grave um áudio com suas sensações e descobertas. **Regras:** a ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Não compare seu jeito de fazer com o de outra pessoa.

Desejogo 4: perguntas.

Objetivo: responder às perguntas.

Coloque a shimenawa, aquela corda grande e colorida do DIG, no chão e faça um círculo com ela. Se estiver em grupo, decida com ele qual será a pergunta, que pode estar relacionada ou não com o trabalho a ser feito no dia. Por exemplo: alguém do grupo dá uma sugestão e, se todos concordarem, esta será a pergunta. Se aparecerem várias sugestões, pode-se juntá-las numa só, como, por exemplo: qual seu nome, signo e coisa que mais gosta de fazer? A pergunta não precisa ser escrita. Depois de ser escolhida pelo grupo, alguém a anuncia. Então, uma pessoa por vez entra no espaço para responder à pergunta escolhida. A resposta pode ser dada como cada um quiser, ou seja, por palavras ditas ou escritas, por imagens, por movimentos, por encenação, por música, entre outros. **Exemplos de perguntas:** qual seu nome e signo? O que você gosta em você? O que te deixa com raiva? Quando se sente só? Como chamar a atenção de uma pessoa que está do outro lado da parede? Como sair de um lugar apertado? O que te prende? **Dicas:** crie outras perguntas que tenham nascido da leitura do texto e de suas inquietações. Toda pergunta é importante. Toda resposta é importante. Escreva e desenhe num caderninho o que sentir vontade. Faça áudios, se preferir. **Regras:** a ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. O tempo de resposta de cada pessoa deve ser respeitado. Não há resposta errada.

Desejogo 5: participação do público.

Objetivo: convidar o público para participar de uma improvisação.

Escreva, juntamente com as pessoas presentes, temas diversos em pequenos pedaços de papel e coloque-os dentro da caixinha dos temas. Esses temas são livres, ou seja, cada pessoa escreve quantos e o que quiser neles. Coloque a shimenawa no chão, formando um círculo. Se estiver em grupo, divida-o em números iguais. Cada grupo pegará um tema de dentro da caixinha e terá até três minutos para pensar em alguma estratégia para ajudar a fazer a improvisação, que será sobre o tema tirado. Lembre-se: o tema é apenas um ponto de partida; divirta-se com ele. Neste desejogo, as improvisações poderão contar com a ajuda de dois

elementos do DIG: a **caixinha mágica** – de onde tudo pode sair, entrar e se transformar – e a **participação do público** – que pode entrar como objeto de cena (poste, cadeira, travesseiro, por exemplo), como sonoplasta (fazendo a trilha musical para a improvisação) ou como ele, juntamente com o grupo, preferir. **Dica:** escreva num caderninho e/ou grave em áudio as suas experiências e achados. **Regras:** é importante que o público seja tratado com calma, interesse, respeito, humildade e muita gentileza. Nunca force alguém a entrar em cena. A ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Divirta-se. Se errar, sorria.

Exemplo de improvisação em dupla: decida com sua dupla quem dançará e quem fará a música com o público. A pessoa que dançar, soltará um grito, ao final da cena. Convide-lhe a entrar na shimenawa. Apresente-se para o público, que está ao redor dela. Diga que haverá uma apresentação de dança e que precisará da ajuda do público, para fazer a música que a pessoa vai dançar. Não faça mistério sobre o que se trata, pois o público precisa saber em que está trabalhando. Diga que é uma dança sobre solidão e que vocês vão fazer uma canção para ninar os últimos momentos da vida da pessoa em cena. Primeiramente, convide o público para inspirar e expirar. Depois de umas três respirações, peça que, na expiração, ele solte um som semelhante a *Ommmmmm*. O som se assemelhará a um mantra. Diga que, se alguém preferir, pode cantar uma canção de ninar que conhece. Isso acontecerá por todo o espetáculo, até o momento em que você sinalizará, indicando que está perto do fim. Combine um gesto para que o público identifique este momento. Fique atenta ao momento em que a pessoa que vai dançar dará o grito, pois este será o momento de sinalizar para o público parar. Sugira fazer um breve ensaio. Aceite os sons que o público dá. O som de cada pessoa pode ser baixinho. O bonito é ver a união das vozes. Lembre ao público de inspirar e fazer o som somente quando estiver soltando o ar, para não forçar as cordas vocais. No caso de pessoas com deficiência auditiva, convide-as a produzir sons ritmados com as mãos e/ou pés, num tempo de sua escolha. Ou ainda, pode pedir que elas deslizem uma mão na outra, produzindo um som semelhante a uma ventania. Depois do breve ensaio, a pessoa que vai dançar entra na corda, e você e o público começam a fazer o som, seguindo o combinado.

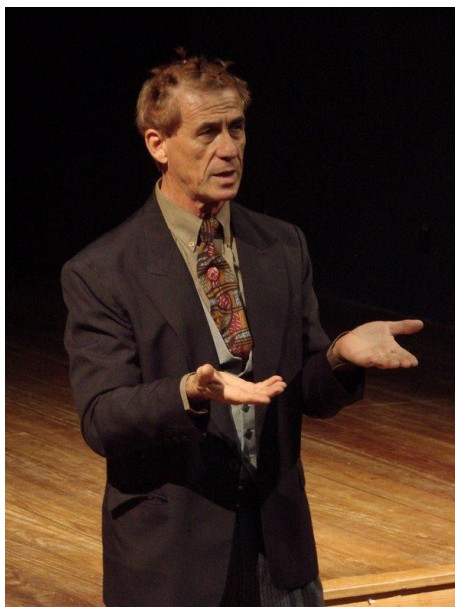


Figura 72 – Paulo Michelotto com o público. Fonte: Acervo do DIG (2012).

Desejogo 6: caminhada/locomoção.

Objetivo: encontrar um modo de locomover-se em direção à morte.

Fique em pé, com joelhos semiflexionados, braços ao lado do corpo e palmas das mãos voltadas para ele. A cabeça deve estar ereta, com olhar para frente e ao longe. Deixe que o movimento se origine no quadril, fazendo com que a passada seja consequência dessa força geradora. Os passos são curtos e a caminhada é lenta. Experimente caminhar muitas vezes por toda a sala. No caso de uma pessoa com deficiência, essa experiência deve ser feita a partir de sua forma de locomoção. É importante que cada um encontre seu ponto gerador de força, podendo ser qualquer parte do corpo, como peito ou cabeça, por exemplo. É importante permitir que o restante do corpo responda a esse movimento inicial, encontrando outras maneiras de deixar o corpo locomover-se, respeitando novas necessidades de direcionamento do olhar e das demais partes do corpo. Gosto de pensar que essa locomoção é o espaço entre a vida e a morte. Como você faria isso? Como você vai em direção à morte? **Lembrete:** lembre-se que o seu jeito de fazer é o mais importante. **Dicas:** escreva e desenhe num caderninho e/ou grave em áudios suas descobertas. **Regra:** a ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Quando tiver vontade de fazer algo que não esteja sugerido, faça! Escute seu **universo pessoal** – suas experiências e desejos – e não se censure. Não há erro.

Exemplo de improvisação individual: convido-lhe a entrar na shimenawa, que está colocada no chão formando um círculo. No fundo dela, coloque uma cadeira. Entre no espaço e fique do lado oposto da cadeira, de frente para o público. Sem pressa, vire apenas a cabeça e

olhe para a cadeira. Com calma, vire-se totalmente e caminhe ou se locomova em direção a ela, de forma determinada e lenta.



Figura 73 – Pollyanna Monteiro/Caminhada em *Berceuse*. Fonte: Acervo do DIG (2012).

Desejogo 7: máscaras e janelas.

Objetivo: tirar e quebrar máscaras, além de fechar janelas.

Coloque três shimenawas no espaço, formando três círculos. Ações diferentes acontecerão dentro e fora deles. Do lado de dentro, experimente tirar máscaras imaginárias, que estão coladas no seu rosto, e depois as quebre. Do lado de fora, experimente fechar janelas imaginárias. Na shimenawa 1, tudo acontece em velocidade rápida. Na shimenawa 2, tudo acontece em velocidade lenta. Na shimenawa 3, tudo acontece em velocidade muito lenta. Do lado de fora delas, tudo acontece em velocidade normal. O grupo se espalha pela sala e, ao mesmo tempo, começa a circular por dentro e por fora dos círculos aleatoriamente. As máscaras podem ser tiradas com várias partes do corpo e não só com as mãos. **Lembrete:** encontre seu jeito de criar, tirar e quebrar as máscaras. Encontre seu jeito de fechar as janelas. **Dicas:** encontre modos diferentes de tirar as máscaras e de quebrá-las. Lembre-se de dar pausas às suas ações. Escreva num caderninho ou grave áudios sobre as suas máscaras, janelas e experimentações. **Regras:** a ação precisa ser acessível a todas as pessoas presentes. Quando tiver vontade de fazer algo que não esteja sugerido, faça! Escute seu **universo pessoal** e não se censure. Não há erro.

Exemplo de improvisação individual: convido-lhe a entrar na shimenawa, que está em formato circular. Leve as mãos ao rosto, calmamente, e dê uma pausa curta. Tire a máscara, rapidamente, e dê outra pausa. Leve-a em direção ao chão, lentamente, e pare na altura da

cintura. Jogue a máscara no chão. Olhe para ela. Faça uma breve pausa. Depois, com rapidez e força, pise nela. Ajeite-se, como se nada tivesse acontecido.



Figura 74 – Pollyanna Monteiro/Máscara em *Berceuse*. Fonte: Acervo do DIG (2012).

Desejogo 8: quadrados.

Objetivo: desenhar quadrados.

O grupo espalha-se pelo espaço. Depois de cada pessoa escolher um lugar, todos, ao mesmo tempo, mas individualmente, desenham três quadrados no chão, com o corpo. Os quadrados devem ser de tamanhos grande, médio e pequeno. Eles também podem ser feitos com muletas, cadeiras de rodas ou como cada pessoa achar necessário. Após um tempo de experimentação, coloca-se a shimenawa no chão, formando um círculo. O grupo senta-se ao redor dela e, uma pessoa por vez, entra para mostrar seus quadrados. **Avaliação:** depois das apresentações, todos se sentam ao redor da shimenawa e conversam sobre as improvisações. O foco da conversa é o compartilhamento e a descoberta de diferentes maneiras de fazer quadrados. Não é interessante que haja julgamento de valores. Sempre que for se referir ao trabalho de outra pessoa, isto deve ser feito de forma gentil e positiva. **Dicas:** caso desenhe com o pé, deixe o movimento nascer lá no quadril. Caso vá desenhar com outra área, experimente fazer o movimento nascer mais longe. Se for com a mão, por exemplo, o movimento surge, primeiramente, no ombro e segue até chegar nela. Ou seja, o movimento nasce de uma parte proximal do tronco e vai para uma parte distal dele. **Dica:** num caderninho, escreva sobre seus experimentos ou, se preferir, grave áudios. **Regras:** a ação precisa ser acessível a todas as

pessoas presentes. Quando tiver vontade de fazer algo que não esteja sugerido, faça! Escute seu **universo pessoal** e não se censure. Não há erro.

Exemplo de improvisação individual: convido-lhe a entrar na shimenawa. Desenhe um quadrado grande com os pés, numa movimentação contínua e lenta. Com o pé direito, experimente fazer o primeiro lado do quadrado, com movimento de expansão do corpo. Quando estiver no fim do primeiro lado, faça a transferência de peso para o pé esquerdo e termine o desenho desse lado com movimento de encolhimento. Chegando ao canto, o movimento é forte e rápido, para fazer a mudança de direção. Faça uma breve pausa. Comece a desenhar o próximo lado da mesma forma. Assim, os movimentos de desenhar lado, mudar de direção e pausar se alternam, até que o quadrado fique completo. Lembrete: os braços estão livres e apenas seguem a movimentação do corpo. Repita fazendo um quadrado médio. Repita fazendo um quadrado pequeno.



Figura 75 – Pollyanna Monteiro, fazendo quadrados, em *Berceuse*. Fonte: Acervo do DIG (2012).

Desejogo 9: pessoa puxada para dentro do quadrado.

Objetivo: fazer com que uma parte do próprio corpo leve a pessoa para dentro do quadrado.

O grupo se espalha pela sala. Depois de cada pessoa escolher um lugar, todos, ao mesmo tempo, mas individualmente desenham um quadrado. Deixe-se ser puxada para o centro dele, por alguma parte de seu corpo, como, por exemplo, costas, ombro, cabeça, perna, bumbum, entre outros. Experimente fazer quadrados de tamanhos decrescentes e ser puxada para dentro dele. Quando chegar ao menor quadrado possível, a movimentação será dentro de uma cinesfera

muito pequena, parecendo que o movimento é quase somente interno. No final, deixe a movimentação ir esgotando-se aos poucos, até que acabe. Dê tempo para isso tudo acontecer.

Dicas: deixe que o movimento se inicie na parte escolhida e, só depois, o restante do corpo acompanha. Experimente fazer a movimentação de forma fraca e forte. Experimente colocar pausas. Experimente fazer uma movimentação bem rápida e bem devagar. **Regras:** a ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Quando tiver vontade de fazer algo que não esteja sugerido, faça! Escute seu **universo pessoal** e não se censure. Não há erro.

Exemplo de improvisação individual: convido-lhe a entrar na shimenawa. Faça um quadrado grande lentamente. Faça uma breve pausa. Puxe, rapidamente e com força, o bumbum para trás, até criar um desequilíbrio do corpo e, só então, desloque-se para o centro do quadrado. Ao chegar lá, organize rapidamente o corpo. Faça uma breve pausa. Faça um quadrado médio, em velocidade normal. Faça uma breve pausa. Puxe, rapidamente e com força, o bumbum para trás, até criar um desequilíbrio do corpo e, só então, desloque-se para o centro do quadrado. Faça uma breve pausa. Faça um quadrado pequeno, rapidamente. Faça breve pausa. Puxe, rapidamente e com força, o bumbum para trás, até criar um desequilíbrio do corpo e, só então, desloque-se para o centro do quadrado. Faça uma longa pausa.

Desejogo 10: caixinha mágica invisível.

Objetivo: criar uma caixinha mágica invisível.

Colocar a shimenawa no chão, formando um círculo, e espalhar-se ao redor dela. As improvisações serão feitas em duplas. Cada pessoa irá fazer uma caixinha mágica com as mãos ou com outra parte do corpo. Fiquem atentas uma à outra, pois suas ações serão contrariamente dependentes, ou seja, se uma fizer uma caixa grande, a outra fará uma caixa pequena. Se uma fizer a caixa rapidamente, a outra fará lentamente. Se uma fizer a caixa numa movimentação com fluidez resistida, a outra fará com fluidez contínua. Se uma fizer a caixa locomovendo-se para um lado, a outra fará para o outro. Se uma fizer a caixa no plano alto, a outra fará no plano baixo. Se uma fizer a caixa com movimentos fortes, a outra fará com movimentos fracos. Se uma fizer a caixa chorando, a outra fará sorrindo, e assim por diante. A caixinha também pode ser feita por descrição ou como achar necessário. **Dicas:** a caixinha não precisa ser realista, basta apenas trazer a imagem da caixa. Não se esqueça de fazer as ações para todas as pessoas do círculo. Desenhe num caderninho e/ou grave um áudio, registrando as observações sobre suas caixinhas mágicas e das outras pessoas. **Regras:** divirta-se! A ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Quando tiver vontade de fazer algo que não esteja sugerido, faça! Escute seu **universo pessoal** e não se censure. Não há erro.

Exemplo de improvisação individual: convido-lhe a entrar na shimenawa. Olhe para as pessoas, calmamente. Mostre suas mãos a elas. Abaixee-as rapidamente. Faça uma caixinha mágica invisível com as mãos. Com a mão esquerda, crie o lado esquerdo da caixinha. Em seguida, com a direita, faça a frente da caixinha. Terminado este último movimento, a mão direita desliza para a direita, formando a lateral direita. Rapidamente, conservando a posição anterior, vire as duas mãos para esquerda, ficando a mão esquerda em baixo e a mão direita em cima. A mão que está em cima vira a tampa da caixinha. Levante a mão direita como se estivesse abrindo a tampa da caixinha, olhe para dentro dela, veja algo, se assuste com o que viu e olhe para o público. Feche a caixinha rapidamente. Faça uma pausa. Repita tudo, fazendo uma caixinha média e depois uma pequena.



Figura 76 – Pollyanna Monteiro, fazendo a caixinha mágica invisível, em *Berceuse*. Fonte: Acervo do DIG (2012).

Desejogo 11: caixinha mágica II.

Objetivo: abrir a caixinha mágica e interagir com ela.

Coloque a shimenawa no chão. Caso esteja em grupo, sentem-se ao redor dela. Coloque a caixinha em qualquer lugar do espaço dentro da corda. Uma pessoa, por vez, entrará na roda e irá interagir com a caixinha mágica, que pode ser invisível, de madeira ou outro material. Divirta-se experimentando um meio de encontrar a caixinha. Ao abri-la, tire o que quiser de dentro dela. Sim, qualquer coisa! Um avião, um cavalo, um amor ou um sorriso, por exemplo. Se preferir, também pode colocar o que quiser dentro dela, como, por exemplo, lágrimas, palavras e pessoas. Ela ainda pode transformar o momento, como, por exemplo, fazer você dançar num dia triste, após abri-la. **Lembrete:** não se esqueça de fechar a caixinha, para que a

próxima pessoa, ao entrar na roda, encontre-a fechada. **Dicas:** faça a primeira coisa que vier à sua cabeça. Experimente tirar coisas enormes de caixinhas bem pequenas e coisas pequenas de caixinhas grandes. Experimente presentear alguém, que está ao redor da shimenawa, com algo tirado de dentro da caixinha mágica. **Regras:** a ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Quando tiver vontade de fazer algo que não esteja sugerido, faça! Escute seu **universo pessoal** e não se censure. Divirta-se! Não há erro.

Desejogo 12: manipulação.

Objetivo: manipular a si mesmo.

Pegue elásticos longos de cabelo, ligas ou elásticos finos comuns. Cada pessoa deve colocar um deles no punho ou em outra parte do corpo. Imagine que os elásticos estão conectados a um boneco pequeno, que está sobre a palma de sua mão. Este boneco é você. Tudo o que fizer com o boneco imaginário, manipulado pelas cordinhas elásticas, seu corpo responderá. A sensação é de que você é um fantoche manipulado por si mesmo. Caso esteja em grupo, espalhe-se com o grupo pela sala. Ao mesmo tempo, cada pessoa tentará achar caminhos para essa manipulação. Relacione a movimentação das cordas com a movimentação do seu corpo. Experimente mexer partes isoladas do corpo e, depois, ele todo. Tente combinar esses movimentos com variações de velocidade, com variações de força, com variações de peso, com variações de espaço e com acréscimos de pausas. Dê um bom tempo para esse momento. Posteriormente, a shimenawa é colocada no chão. Uma pessoa entra no círculo e começa a fazer sua manipulação, podendo retomar algo que fez no momento anterior. Pouco tempo depois e sem combinar, outra pessoa entra no círculo e faz sua manipulação. Aos poucos, as duas tentarão manter um diálogo, através de seus movimentos. E, juntas, encontrarão, o momento de deixar a shimenawa. A rodada vai seguindo, até que todas as pessoas do grupo participem. Caso outras pessoas queiram entrar nas improvisações das duplas, podem entrar e participar desse diálogo. **Dica:** pode ser feito com ou sem música. Mantenha uma constância fazendo **rodas de improvisação**, a partir de temas de seu interesse. **Regras:** a ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Quando tiver vontade de fazer algo que não esteja sugerido, faça! Escute seu **universo pessoal** e não se censure. Não há erro.

Exemplo de improvisação individual: convido-lhe a entrar na shimenawa. Com os elásticos no punho esquerdo, parecendo uma pulseira, entre na corda e se coloque onde desejar. Com os dedos da mão direita, pegue os elásticos e puxe-os para o alto, deixando a palma da mão esquerda para cima. Mexa no elástico e, ao mesmo tempo, abra os olhos rapidamente. Faça uma breve pausa. Mexa nos elásticos e, simultaneamente, comece a ver cada pessoa fora da

corda, movimentando o pescoço de maneira forte e fazendo uma breve pausa, após ver cada uma delas. Depois disso, mexa nos elásticos e se locomova pelo espaço, até sair da shimenawa.



Figura 77 – Pollyanna Monteiro/Manipulação em *Berceuse*. Fonte: Acervo do DIG (2012).

Desejogo 13: caixinhas mágicas invisíveis e manipulação.

Objetivo: criar relação entre as caixinhas mágicas invisíveis e a manipulação.

Espalhe-se com o grupo pela sala e experimente fazer caixinhas mágicas grandes com as mãos ou outras partes do corpo (cf. desejogo 10). Pegue os elásticos que estão no punho, como se estivesse tirando-os de dentro da caixinha. Então, comece a manipular a si mesma, como se fosse um fantoche (cf. desejogo 12). Tente criar movimentos com a cabeça, tronco, quadril, joelhos e pés. Comece, novamente, repetindo tudo da mesma maneira, mas, agora, fazendo uma caixa média. Pegue os elásticos, que estão no punho ou em outra parte, como se estivesse tirando-os de dentro da caixinha. Experimente fazer movimentos apenas com o rosto. Recomece e repita tudo, mas, agora, criando uma caixa bem pequena. Pegue os elásticos, que estão no punho ou em outra parte do corpo, como se estivesse tirando-os de dentro da caixinha. Experimente se deslocar nesse espaço apertado. **Dicas:** a imagem criada é a de que você é o boneco e, ao mesmo tempo, o manipulador dele. Faça uma coisa por vez. Faça calmamente cada ação, ou seja, uma começa depois que a outra termina. Mantenha uma constância fazendo **rodas de improvisação**, partindo de temas de seu interesse. **Regras:** a ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Quando tiver vontade de fazer algo que não esteja sugerido, faça! Escute seu **universo pessoal** e não se censure. Confie nas suas criações. Não há erro.

Exemplo de primeira manipulação: convido-lhe a entrar na shimenawa. Pegue as cordinhas elásticas, que estão no punho esquerdo, com a mão direita. Enquanto faz isso, faça pequenos movimentos com seu corpo, como se as cordinhas estivessem conectadas a ele.

Experimente isso, por um tempo. Faça uma pausa. Simultaneamente, mexa nas cordinhas e abra o olho, rapidamente. Faça uma pausa. Movimente a cordinha para esquerda e, ao mesmo tempo, vá virando a cabeça para esquerda, lentamente. Faça uma breve pausa. Movimente a cordinha para a direita e, ao mesmo tempo, vire a cabeça para direita, lentamente. Faça uma breve pausa. Volte, rapidamente, a cabeça para o centro. Movimente as cordinhas e, ao mesmo tempo, faça movimentos bem pequenos e bem rápidos com o pescoço em várias direções e sentidos, como se estivesse procurando por alguém. Faça uma breve pausa. Movimente os dedos e, ao mesmo tempo, abra a boca, mas sem abri-la ao extremo. Faça uma breve pausa. Movimente as cordinhas e feche a boca. Movimente as cordinhas e dobre um pouco os joelhos e, então, comece a mexer o quadril para frente e para trás, lentamente. Continue fazendo esses movimentos e vá aumentando sua velocidade, gradativamente, até chegar à velocidade mais rápida que puder. Quando chegar na velocidade máxima, faça uma pausa brusca. Aos poucos e por meio de pequenos movimentos, vá esticando os joelhos e voltando à posição normal do quadril. Movimente as cordinhas para a direita e, com as duas pernas, desloque-se também para direita, até chegar à extremidade do quadrado. Faça essa mesma movimentação para a esquerda. Repita esses deslocamentos várias vezes, diminuindo, gradativamente, as distâncias entre as extremidades, até que a movimentação fique quase só no centro delas. Deixe essa movimentação se acabar aos poucos. Quando terminar, puxe as cordinhas para cima e, simultaneamente, vá se esticando também para cima, até ficar nas pontas dos pés, parecendo um *relevé*.¹³⁶ Faça uma pausa nesta posição. Solte, abruptamente, as cordinhas e, ao mesmo tempo, caia no chão.



Figura 78 – Pollyanna Monteiro, fazendo a primeira manipulação, em *Berceuse*. Fonte: Acervo do DIG (2012).

¹³⁶ Termo usado no *ballet* clássico que significa subir na ponta ou meia-ponta com joelhos esticados. Ele é sempre antecedido por um *plié*, ou seja, pela ação de dobrar os joelhos. Diferentemente do *élevé*, onde a subida, na ponta ou meia-ponta, não parte do *plié*.

Exemplo de segunda manipulação: convido-lhe a entrar na shimenawa. Pegue as cordinhas elásticas, que estão no seu punho esquerdo, com os dedos da mão direita. Vire a palma da mão esquerda para cima e imagine que está segurando um boneco imaginário bem pequeno, que corresponde a você. Enquanto mexe as cordinhas, faça pequenos movimentos com o seu rosto, como se elas estivessem conectadas a cada pedacinho dele. Movimente as cordinhas e comece a mover os lábios, rapidamente, como se estivesse falando, mas sem sair som algum. Fique assim por um tempo. Pare, bruscamente, de mexer os dedos e, bruscamente também, pare de mexer a boca. Volte a movimentar as cordinhas, como se estivesse fazendo uma torção nelas e, simultaneamente, comece a esboçar um sorriso. Faça isto lentamente. A cada torção das cordinhas, o sorriso aumenta um pouco. Comece o sorriso com a boca fechada, para que ele tenha espaço para crescer. Continue a torção das cordinhas, até que o sorriso não tenha mais como crescer. Segure esse sorriso numa pausa. Solte as cordinhas e, ao mesmo tempo, desfaça o sorriso. Deixe a mão esquerda com a palma virada para cima, ainda segurando o “você imaginário”. A mão que segurava as cordinhas vai para o lado do corpo, na altura da cintura, em fluidez resistida, e para, quando se afasta um pouco do corpo. Desça lentamente a mão, indo em direção à mão que segura o “você imaginário”. Na metade desse caminho, acelere, rapidamente, a mão direita e bata com força embaixo da mão que está parada. Como resposta, você é lançado para cima num salto e, ao voltar, cai no chão.



Figura 79 – Pollyanna Monteiro, fazendo a segunda manipulação, em *Berceuse*. Fonte: Acervo do DIG (2017).

Exemplo de terceira manipulação: convido-lhe a entrar na shimenawa. Desta vez, a manipulação será feita sem o uso das cordinhas elásticas. Faça uma caixinha mágica imaginária

bem pequena, em tempo normal. Imagine que você é um pequeno boneco que está dentro da caixinha. Faça uma breve pausa. Eleve a caixinha à altura da boca, lentamente. Prepare-se para dar um sopro preciso, rápido e forte, nas costas do “você imaginário”, que está sobre sua mão. Sopre e sinta, simultaneamente, a força do sopro em suas costas, gerando uma extensão da coluna, que é feita muito lentamente. Em chicote, o tronco volta para frente, e os braços batem contra as paredes apertadas, como se fossem asas amassadas. Faça uma pausa.



Figura 80 – Pollyanna Monteiro, fazendo a terceira manipulação, em *Berceuse*. Fonte: Acervo do DIG (2012).

Desejo 14: movimentação dentro do quadrado grande.

Objetivo: experimentar movimentar-se e tentar sair de dentro de um quadrado grande.

Se estiver em grupo, espalhe-se com ele pela sala. Cada pessoa imaginará que está dentro de um quadrado grande. O tamanho desse quadrado é aquele em que a movimentação pode ser feita com braços, pernas, tronco, quadril e cabeça bem alongados, ou melhor, dentro de uma cinesfera grande. Explore esse quadrado e experimente movimentar-se dentro dele, principalmente, a partir da relação da descoberta do quadrado, do desejo de encontrar-se com alguém, da vontade de sair de dentro dele e da determinação em derrubar suas paredes. Nas suas experimentações, tente passar por planos diferentes, ou seja, comece no chão e termine em pé ou ao contrário, por exemplo. Faça pausas de durações diferentes. Depois desse primeiro momento, a shimenawa é colocada no chão, com o grupo ao seu redor para começar a **roda de improvisação**. Individualmente ou em grupo, improvise o tema “única janela dando para outras janelas”. Pode utilizar os seguintes elementos do DIG na improvisação: **cordas** e **espelho**. O espelho é quando a improvisação se baseia em outra, feita na roda de improvisação. Essa cena

pode ser repetida, mantendo-se tudo igual ou alterando alguns detalhes, como, por exemplo, fazer toda a improvisação num tempo diferente ou acrescentando um elemento novo. **Avaliação:** ao final da rodada, ainda em círculo, fale sobre os trabalhos dos grupos, apontando a utilização dos elementos sugeridos. O trabalho do outro deve ser sempre lido com generosidade e gentileza. **Dicas:** o importante é mapear esse quadrado com o corpo, tentar se comunicar com alguém fora dele e arrumar meios de deixá-lo. Divirta-se experimentando. A experimentação pode ser feita com ou sem música. Escreva e desenhe num caderninho ou grave um áudio dos seus achados e do que achar importante. Mantenha uma constância fazendo rodas de improvisação, partindo de temas de seu interesse. **Regras:** a ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Quando tiver vontade de fazer algo que não esteja sugerido, faça! Escute seu **universo pessoal** e não se censure. Não há erro.

Exemplo de improvisação individual: convido-lhe a entrar na shimenawa. Caída no chão, você percebe que está presa. Num sobressalto, tem uma ideia de como sair do quadrado. Então, muito animada e em tempo normal, faz um *grand plié*.¹³⁷ Ao voltar do *grand plié*, você para na metade do caminho. Deste lugar, mergulhe, rapidamente e com força, para a diagonal esquerda do quadrado, indo para o plano baixo e levando para frente o tronco, a cabeça, os braços e a perna esquerda, dobrada próxima ao corpo, enquanto a perna direita se estica para trás. Nesta posição, faça uma breve pausa. Depois, solte o corpo e deixe-o cair no chão, desfazendo a posição anterior. Faça uma breve pausa. Aos poucos, traga as extremidades do seu corpo para o centro. Ao terminar, sente-se lentamente. Quando estiver sentada, encolha-se ao máximo. Não se esqueça da musculatura do rosto. Faça uma pausa. Em explosão, a mão direita bate no lado esquerdo do quadrado, fazendo uma flexão lateral do tronco, e o pé direito bate no lado direito do quadrado. A perna esquerda fica dobrada, à frente e próxima ao corpo, e a mão esquerda fica apoiada no chão. Faça uma breve pausa. Rapidamente, encolha-se, trazendo as extremidades do seu corpo para o centro. Em explosão, a perna direita bate na parede direita, a perna esquerda bate na parede esquerda, o tronco gira para direita, a mão esquerda bate na parede de trás e a mão direita serve de apoio no chão. Faça uma breve pausa e, depois, deixe seu corpo cair no chão. Mantendo a posição da queda, lentamente, comece a girar todo corpo sobre seu eixo. Gire até ficar de frente para a parede esquerda. Ao chegar, faça uma pausa. Leve sua orelha esquerda para ouvir algo no chão. Faça uma breve pausa. Bata com a mão no chão, algumas vezes, procurando por alguém. Indo para plano médio, em explosão, bata o pé direito no teto do quadrado, enquanto o pé esquerdo serve de apoio no chão, ambos

¹³⁷ Termo francês usado no *ballet* clássico que significa grande flexão dos joelhos.

com joelhos esticados, enquanto o tronco inclina-se para baixo e as duas mãos se apoiam no chão, ambas com cotovelos esticados. A cabeça acompanha a coluna. Faça uma breve pausa. O mais lentamente possível, volte desta posição até ficar em pé, olhando para frente e com os braços ao longo do corpo. Calmamente, venha em direção à parede da frente. Ao chegar nela, pare e apoie suas mãos. Tente ouvir se tem alguém além da parede. Volte o rosto para frente, sem pressa. Desencoste, rapidamente, as mãos da parede e faça uma pausa. Vire, rapidamente, as palmas das mãos para você. Aproxime os braços, lentamente, até que se encontrem no meio do corpo, fazendo com que as mãos fiquem na frente do rosto. Aproxime as mãos ao rosto e, nesta posição, faça uma pausa.

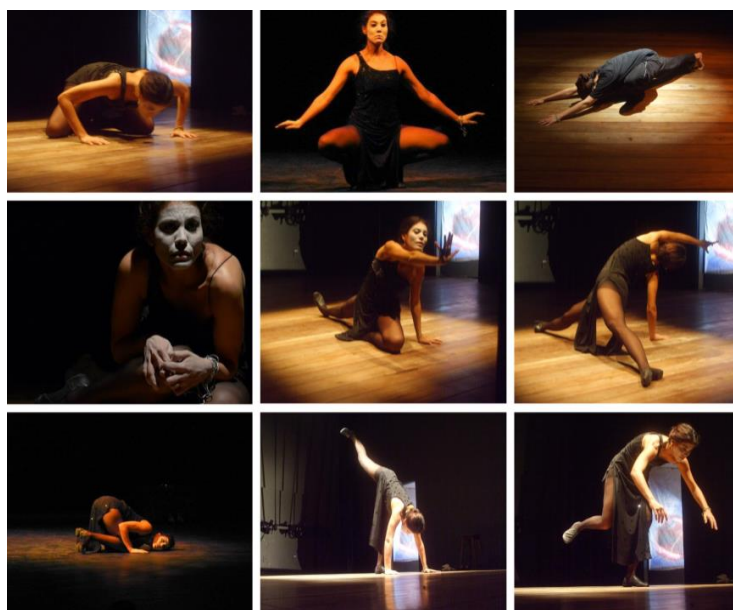


Figura 81 – Pollyanna Monteiro no quadrado grande, em *Berceuse*. Fonte: Acervo do DIG (2012).

Desejogo 15: movimentação dentro do quadrado médio.

Objetivo: experimentar movimentar-se e sair de dentro do quadrado médio.

Se estiver em grupo, espalhe-se com ele pela sala. Cada pessoa imaginará que está dentro de um quadrado médio. Explore esse quadrado e experimente movimentar-se dentro dele, principalmente, a partir da relação da descoberta do quadrado, do desejo de encontrar-se com alguém além dele, da vontade de sair de dentro dele e da determinação em derrubar suas paredes. Tente fazer movimentos com alterações de tempo, ou seja, de jeito rápido, normal, lento, muito rápido, muito lento e com o uso de pausas. Depois deste primeiro momento, a shimenawa é colocada no chão, com todas as pessoas sentadas ao seu redor, para fazer uma **roda de improvisação**. Individualmente ou em grupo, improvise o tema “toda atenta em todos os lugares, em cima e em baixo, à procura de um outro”. Pode-se utilizar os seguintes elementos

do DIG na improvisação: **objeto fora da função** – uma sandália como um celular, por exemplo – e **cordas** – para criar espaços, figurinos, seres, objetos etc. **Avaliação:** ao final da rodada, ainda em círculo, compartilhe suas descobertas sobre o trabalho do dia. É importante que todas as pessoas falem. Não interessa o julgamento, mas, sim, a celebração das criações. Sempre que se referir ao trabalho de outra pessoa, seja gentil e faça isto de forma positiva. **Dicas:** o tamanho desse quadrado é aquele em que os joelhos e os cotovelos ficam um pouco dobrados quando você tenta alcançar os seus lados. Escreva e desenhe num caderno suas experimentações ou grave-as num áudio ou vídeo. Mantenha uma constância fazendo rodas de improvisação, partindo de temas de seu interesse. **Regras:** a ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Quando tiver vontade de fazer algo que não esteja sugerido, faça! Escute seu **universo pessoal** e não se censure. Não há erro.

Exemplo de improvisação individual: convido-lhe a entrar na shimenawa. Caída no chão, perceba que está dentro de um quadrado médio. Lentamente, sente-se. Faça uma pausa. Mostre que teve uma ideia. De sobressalto, passe para um agachamento, com braços à frente do tronco, preparados para começar uma luta. Comece a gingar e vire-se de frente para o lado esquerdo do quadrado. Com a perna direita, dê um golpe bênção¹³⁸ na parede esquerda, com rapidez e força, deixando o joelho dobrado, porque o espaço é apertado, e os braços continuam em posição de golpe. Faça uma breve pausa. Partindo da posição anterior, rapidamente e com força, leve a perna que está na frente para trás, para bater na parede direita. Ao mesmo tempo, a mão direita bate na parede à frente do corpo, e a mão esquerda bate na parede de cima, com cotovelos dobrados, por causa do tamanho do quadrado. Nesta posição de pernas e braços, faça uma breve pausa. Lentamente, gire o tronco e o quadril para a parede da frente, deixando a perna direita apoiada na parede direita, com as mãos apoiadas nas paredes laterais. A perna direita desce lentamente, até ficar na frente da outra perna, no chão. Enquanto a perna desce, os braços vão se deslocando para frente, até conseguirem segurar na parede da frente. Quando a perna direita estiver no chão, com as mãos apoiando na parede da frente, comece a fazer uma rotação do tronco, com as pernas paradas e em rotação externa da coxa. Partindo da parede da frente, siga para a parede direita e segure-a com as mãos. Siga para a parede de trás e segure-a com as mãos. Siga para a parede esquerda e segure-a com as mãos. Complete o giro, voltando com o tronco para frente, segurando a parede da frente com as mãos. Aponte lentamente os pés para frente e deixe o tronco ereto, enquanto as mãos continuam apoiadas nessa parede. Dê uma pausa. Deslize a mão direita pela parede, até achar um buraco pequeno. Ao encontrá-lo, enfie o

¹³⁸ Golpe utilizado na capoeira, em que se dá um chute frontal para atingir e empurrar o adversário com a sola do pé.

dedo nele. Olhe através do buraco, achatando seu rosto contra a parede. Faça uma pausa. Afaste a cabeça lentamente da parede, deixando as mãos ainda apoiadas nela. Só depois que voltar com a cabeça, desencoste rapidamente as duas mãos da parede e pare. Vire rapidamente as palmas das mãos para você mesma. Faça com que seus braços se aproximem, lentamente, até chegarem ao centro do tronco, e fique com as mãos na frente do rosto. Leve as mãos ao rosto e faça uma pausa.



Figura 82 – Pollyanna Monteiro no quadrado médio, em *Berceuse*. Fonte: Acervo do DIG (2012).

Desejogo 16: movimentação no quadrado pequeno.

Objetivo: experimentar movimentar-se e sair de dentro do quadrado pequeno.

Se estiver em grupo, espalhe-se com ele pela sala. Cada pessoa imaginará que está dentro de um quadrado pequeno. Explore esse quadrado e experimente movimentar-se dentro dele, principalmente, a partir da relação da descoberta do quadrado, do desejo de encontrar-se com alguém além dele, da vontade de sair de dentro dele e da determinação em derrubar suas paredes. Improvise, pensando na seguinte pergunta: como sair de dentro desse espaço apertado? Responda como você quiser. Tente construir imagens com o seu corpo se expandindo e se encolhendo. Não se esqueça de dar pausas. Depois desse primeiro momento, a shimenawa é colocada no chão, com todas as pessoas sentadas ao seu redor, para fazer uma **roda de improvisação**. Individualmente ou em duplas, improvise o tema “À busca de um outro”. Para ajudar na improvisação, você pode utilizar os elementos do DIG: **cordas** e **caixinha mágica**. **Avaliação:** Ao final da rodada, ainda em círculo, compartilhe, juntamente com o grupo, suas descobertas sobre o trabalho do dia. Use como critério de avaliação a utilização dos elementos

sugeridos para ajudar nas improvisações. Sempre que se referir ao trabalho de outra pessoa seja gentil e faça isto de forma positiva. **Dicas:** traga suas experimentações do momento inicial para a roda de improvisação. Escreva e desenhe num caderno ou grave em áudio suas experimentações e sensações. Mantenha uma constância fazendo rodas de improvisação, partindo de temas de seu interesse. **Regras:** a ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Quando tiver vontade de fazer algo que não esteja sugerido, faça. Não há erro, mas, se achar que errou, não dê peso a isso, apenas continue improvisando.

Exemplo de improvisação individual: convido-lhe a entrar na shimenawa. Imagine estar dentro de um quadrado bem pequeno. Em pé, com joelhos dobrados, pernas abertas na largura do quadril, pés apontando para frente, tronco inclinado para frente, cabeça reta, olhar para frente, braços um pouco atrás do tronco com cotovelos dobrados, e mãos apontando para baixo. Faça três batidas, em tempo normal, com antebraços e dorso das mãos nas paredes. Faça uma pausa. Agora, com rapidez e com força, dê mais três batidas. Faça uma pausa. Volte os braços para os lados do corpo e, lentamente, gire seu corpo para ver as quatro paredes, até chegar de volta à posição de onde saiu. Enquanto faz esse giro, vá se encolhendo, de forma que, quando terminá-lo, você estará menor do que quando começou. Como se o tempo tivesse passado, e você tivesse envelhecido. Faça uma pausa. Sempre olhando para o público. Mostre ao público que teve uma ideia. Você se anima e seu corpo desencolhe. Ao estalar os dedos, aparecem dois halteres pesados imaginários nas duas mãos. Faça três flexões de braço e três flexões de joelhos. Ao estalar os dedos, os halteres somem. Você, então, se sente forte e comemora.

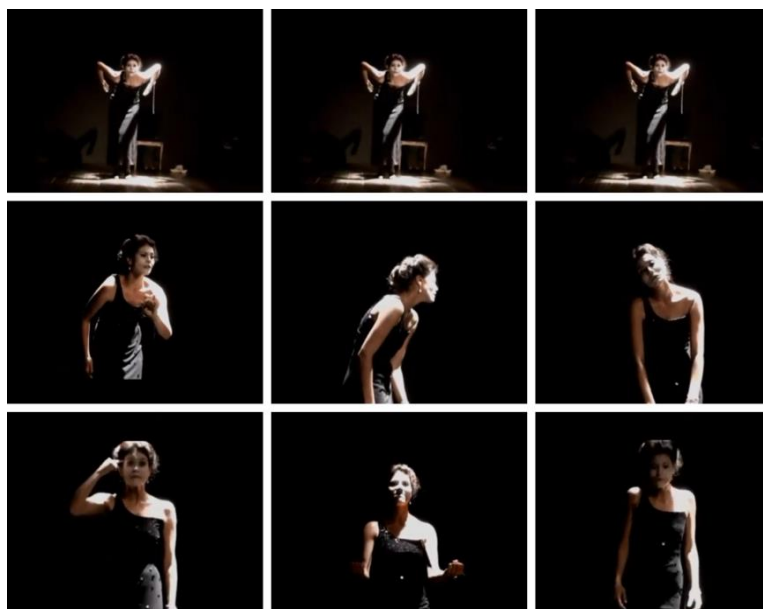


Figura 83 – Pollyanna Monteiro no quadrado pequeno, em *Berceuse*. Fonte: Acervo do DIG (2012).

Desejogo 17: grito.**Objetivo:** preparar e dar o grito.

Se estiver em grupo, espalhe-se com ele pela sala. Cada pessoa imaginará que está dentro de um quadrado pequeno e experimentará dar um grito, que derrube suas paredes. Deixe que o grito venha de outras partes do seu corpo, até que chegue à sua boca. Experimente dar gritos sem som. Cada grito acontece numa crescente e, quando chega ao máximo, é sustentado por um tempo. Depois desse primeiro momento, a shimenawa é colocada no chão, com todas as pessoas sentadas ao seu redor, para fazer uma **roda de improvisação**. Individualmente, cada uma irá improvisar o tema “É tempo de parar”. Para ajudar nas improvisações, você pode utilizar o elemento do DIG: **espelho**. **Avaliação:** ao final da rodada, ainda em círculo, compartilhe suas descobertas sobre o trabalho do dia. Fale sobre como o elemento espelho apareceu nas improvisações. Sempre que se referir ao trabalho de outra pessoa, seja gentil e faça isto de forma positiva. É importante que todas as pessoas do grupo falem, mesmo que muito já tenha sido dito. **Dicas:** traga suas experimentações do momento inicial para a roda de improvisação. Dê tempo para que o grito se forme e aconteça. Desenhe e faça anotações num caderninho ou grave áudios sobre este experimento. Mantenha uma constância fazendo rodas de improvisação, partindo de temas de seu interesse. **Regras:** Não se machuque. A ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Quando tiver vontade de fazer algo que não esteja sugerido, faça! Escute seu **universo pessoal** e não se censure. Não há erro.

Exemplo de improvisação individual: convido-lhe a entrar na shimenawa. Imagine que está presa dentro de um quadrado pequeno. Faça uma preparação para ficar forte. Divirta-se com isso. Ao conseguir ficar forte, comemore. Depois da comemoração, olhe para o público. Sinta uma força que vem dos pés, passa pelos joelhos, sobe pelo quadril, pela cintura, pelo tronco, pelo pescoço e chega até à boca. A força vai subindo por essas partes do corpo, em espiral, e, por onde ela passar, ocorre uma rotação. Quando chegar à boca, faça um último giro com os lábios fechados. Abra a boca, lentamente, começando pelo canto direito dela, até que esteja completamente aberta, como se tivesse deixado o grito escapar. Abra a boca ao seu extremo. Os joelhos ficam semiflexionados, os braços retomam a posição de asas, o tronco inclina-se um pouco para frente e a cabeça fica ereta. Deixe seu corpo responder ao grito, como se ele todo estivesse gritando. Dê um tempo longo a este momento. Sinta que o grito quebrou as paredes à sua volta. Os braços começam a se estender e subir lentamente pelos lados, enquanto a cabeça vira para trás. Volte a cabeça e os braços, ainda lentamente. Ao chegar, olhe para frente e faça uma pausa.



Figura 84 – Pollyanna Monteiro. O grito, em *Berceuse*. Fonte: Alterego Fotografia (2012).

Desejogo 18: cadeira de balanço.

Objetivo: sentar-se na cadeira de balanço e se preparar para morrer.

A shimenawa é colocada no chão, com todas as pessoas sentadas ao seu redor, para fazer uma **roda de improvisação**. Os grupos, com o mesmo número de pessoas, farão improvisações a partir do tema “Assentou-se na velha cadeira de balanço e se balançou se balançou, dizendo para si mesma: não isso nunca mais”. Para ajudar na improvisação, experimentar utilizar os seguintes elementos do DIG: **caixinha mágica** – para tirar algo de dentro dela, como um colar, por exemplo – e **cordas** – para criar cenários, acessórios ou o que mais desejar. **Avaliação:** compartilhe suas descobertas, juntamente com o grupo, falando sobre a diversidade de possibilidades que um mesmo tema pode gerar, bem como sobre o uso dos elementos caixinha mágica e cordas. Sempre que se referir ao trabalho de outra pessoa, faça isto de forma gentil e positiva. **Dicas:** faça tudo com calma. Deixe uma ação terminar, para poder começar a outra. Escreva e desenhe num caderninho ou grave áudios sobre suas experiências e as de outros grupos. Mantenha uma constância fazendo rodas de improvisação, partindo de temas de seu interesse. **Regras:** a ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Quando tiver vontade de fazer algo que não esteja sugerido, faça! Escute seu **universo pessoal** e não se censure. Não há erro.

Exemplo de improvisação individual: convido-lhe a entrar na shimenawa. Coloque uma cadeira (ou um banco) dentro da corda, no fundo dela. Coloque, sobre a cadeira, um colar, uma pulseira e um batom. No chão, um pouco à frente dela, coloque um par de sapatos de salto alto. Entre no círculo. Se coloque de frente para o público e de costas para a cadeira. Devagar,

olhe para a cadeira, girando um pouco o tronco. Depois, vire-se totalmente, até ficar de costas para o público. Experimente ir, calmamente, em direção à cadeira. Pegue os acessórios que estão sobre ela e segure-os. Sente-se. Coloque o colar, a pulseira e os sapatos. Passe o batom. Coloque um braço, por vez, sobre os apoios imaginários da cadeira. Incline um pouco o tronco para trás, como se estivesse apoiada nela. Cante “Se essa rua fosse minha”. Pare um pouco, antes de terminar a música. Morra. Deixa a cabeça pender levemente para trás. Dê um tempo longo. **Dicas:** o colar e a pulseira podem ser feitos com cordas menores, enquanto o batom e os sapatos podem ser feitos com cordas com arames dentro delas. Você também pode usar uma corda para definir o lugar da cadeira de balanço.



Figura 85 – Pollyanna Monteiro na cadeira de balanço, em *Berceuse*. Fonte: Acervo do DIG (2012).

Desejogo 19: roda de improvisação com texto dramatúrgico.

Objetivo: fazer uma roda de improvisação, cujo tema é um texto dramatúrgico.

Ler, escutar e/ou ver o texto *Berceuse*, de Samuel Beckett (cf. desejogo 1). Depois, fazer um aquecimento (cf. desejogo 2). Em seguida, experimentar expandir e encolher (cf. desejogo 3). Colocar a shimenawa no chão, formando um círculo, com todas as pessoas ao seu redor. Juntas, criar e responder às perguntas feitas a partir do texto *Berceuse* (cf. desejogo 4). Escrever temas em pequenos pedaços de papel, enrolá-los e colocá-los dentro de uma caixinha. **Sugestões de temas:** “*Berceuse*”, “É tempo de parar”, “Sentada à sua janela”, “Queria ver, ser vista”, “Sentou na sua cadeira de balanço e se balançou”, “Se fechando”, “Fim de longa jornada”, “Uma janela dando para outra janela”, entre outros temas que tenham relação com o texto *Berceuse*, como, por exemplo, “Solidão”. Fazer grupos, tirar temas da caixinha e

improvisá-los, utilizando os seguintes elementos do DIG: **caixa mágica, cordas, OC, objeto fora da função, espelho, participação do público e dramaturgia**, marcada por repetição de imagens e diminuição sucessiva de espaço cênico. A roda começa com grupos grandes, que diminuem, gradativamente, até chegar numa só pessoa. Ou seja, grupos de cinco pessoas, na primeira rodada; grupos de quatro pessoas, na segunda; grupos de três pessoas, na terceira; duplas, na quarta; e apenas uma pessoa, na última, o que chamamos de improvisação individual. **Avaliação:** compartilhe suas descobertas, juntamente com as outras pessoas. Falem sobre o uso dos elementos caixa mágica, cordas, OC, objeto fora da função, espelho, participação do público e dramaturgia. Se tiver vontade de sugerir algo ao trabalho de alguém, entre na roda, dizendo que vai fazer um espelho e, nesse espelho, você faz sua sugestão. Sempre que se referir ao trabalho de outra pessoa, faça isto de forma gentil e positiva. É muito importante que todas as pessoas falem. **Cozinha:** cada pessoa leva um lanchinho para ser compartilhado no final do encontro, enquanto conversam sobre o que quiserem. **Dicas:** a improvisação deve ser feita para todas as pessoas do círculo. Experimente fazer uma rodada com o mesmo tema, para que apareçam diferentes versões dele. Traga as experimentações feitas no início do encontro para a roda de improvisação. Faça sempre do seu jeito. Escreva num caderninho ou grave áudios sobre o que aconteceu, nesse dia de trabalho. Mantenha uma constância fazendo rodas de improvisação, partindo de temas de seu interesse. **Regras:** a ação precisa ser acessível para todas as pessoas presentes. Quando tiver vontade de fazer algo que não esteja sugerido, faça! Escute seu **universo pessoal** e não se censure. Divirta-se. Não há erro.

Exemplo de improvisação: Convido-lhes a entrar na shimenawa. Esta improvisação será feita em duplas. Uma pessoa será responsável por fazer a trilha sonora da improvisação, juntamente com o público. Esta pessoa entra na shimenawa, se apresenta e convida o público para participar da improvisação (cf. exemplo de improvisação do desejo 5). Depois, a outra pessoa entra na shimenawa e começa a dançar. Ela começa com uma caminhada/deslocamento (cf. exemplo de improvisação do desejo 6), indo em direção ao centro do círculo. Tira a primeira máscara (cf. exemplo de improvisação do desejo 7). Desenha um quadrado grande (cf. exemplo de improvisação do desejo 8). É puxada para dentro do quadrado grande (cf. exemplo de improvisação do desejo 9). Faz uma caixinha mágica grande (cf. exemplo de improvisação do desejo 10). Faz a primeira manipulação (cf. exemplo de primeira manipulação do desejo 13). Faz a movimentação dentro do quadrado grande (cf. exemplo de improvisação do desejo 14). Tira a segunda máscara (cf. exemplo de improvisação do desejo 7). Desenha o quadrado médio (cf. exemplo de improvisação do desejo 8). É puxada para dentro do quadrado médio (cf. exemplo de improvisação do desejo 9). Faz a caixinha

mágica média (cf. exemplo de improvisação do desejo 10). Faz a segunda manipulação (cf. exemplo de segunda manipulação do desejo 13). Faz a movimentação dentro do quadrado médio (cf. exemplo de improvisação do desejo 15). Tira a terceira máscara (cf. exemplo de improvisação do desejo 7). Desenha o quadrado pequeno (cf. exemplo de improvisação do desejo 8). É puxada para dentro do quadrado pequeno (cf. exemplo de improvisação do desejo 9). Faz a caixinha mágica pequena (cf. exemplo de improvisação do desejo 10). Faz a terceira manipulação (cf. exemplo de terceira manipulação do desejo 13). Faz a movimentação dentro do quadrado pequeno (cf. exemplo de improvisação do desejo 16). Dá o grito (cf. exemplo de improvisação do desejo 17). Senta-se na cadeira de balanço (cf. exemplo de improvisação do desejo 18).

Desejo 20: criando desejos.

Objetivo: criar desejos.

Crie um desejo, a partir do seu **universo pessoal**. **Dicas:** pode criar quantos quiser. Se desejar, utilize os seguintes elementos do DIG: **aquecimento, perguntas, caixinha mágica, cordas, objeto fora da função, objeto de cena, participação do público, dramaturgia, roda de improvisação, universo pessoal, avaliação e cozinha**. Registre num caderninho ou grave áudios das suas criações e de tudo o que achar importante. **Regras:** as criações precisam ser acessíveis e trazer segurança para todas as pessoas que as experimentem. Divirta-se criando. Ah, não se esqueça de que não há erro.

Tia Vildete, com este mapinha de desejos, você poderá dançar a nossa *Berceuse*. Além disso, poderá criar e dançar a sua própria *Berceuse* e outros trabalhos que desejar. Para dançar a nossa *Berceuse*, experimente o exemplo de improvisação do desejo 19. Para criar e dançar a sua *Berceuse* e outros trabalhos, experimente os desejos à sua maneira. Enquanto se diverte experimentando-os, mantenha-se atenta ao seu universo particular, à estrutura do texto, às perguntas e suas respostas, aos temas dados, às possibilidades da caixinha mágica, à poética das cordas, ao uso do objeto fora da função, à escolha do objeto de cena, à necessária participação do público, à construção da dramaturgia – neste caso, caracterizada pela diminuição gradativa do espaço, pela repetição de imagens e por movimentação, tecida pela combinação dos fatores de movimento –, à riqueza das rodas de improvisação, às avaliações generosas e à diversão na cozinha. A essa maneira de fazer, chamamos de *Metodologia DIG de Improvisação*, a qual vem sendo desenvolvida, por nós do DIG, há quase trinta anos. Sinto-me honrada em poder compartilhar tudo com você, minha querida professora; mulher e artista que tanto admiro.

Tia Vildete, quero convidá-la para vir conhecer os demais integrantes da Cia. e para assistir a alguns de nossos trabalhos. Ficaremos todos muito felizes em ter você conosco. Quando puder, venha nos visitar em Candeias, Jaboatão dos Guararapes-PE, e participar de, pelo menos, de um encontro do DIG, que acontece sempre aos sábados, das 16h às 21h. Assim, poderá experimentar, de perto, a rotina de nossos processos de criação. Sabe aqueles desenhos que te mostrei? São partes de registros desses momentos. Depois de tudo, vamos para a cozinha e ficamos lá por, pelo menos, mais uma hora, comendo e conversando. Vai ver como são artistas e pessoas incríveis.

Esta carta é um mapa de lugares, co-re-o-gra-fias, solidão, morte, amor e coisas que nunca te contei.

Naquele primeiro dia, subi a escadaria e encontrei você, a dança e o rio. Desde então, danço. Seja num dia triste. Seja num dia alegre. Seja no corredor, na sala, no sofá, na cama, no chão, no palco, na cozinha, na praça, na rua, nos braços de alguém ou dentro de mim.

A mulher de quarenta e seis anos, que coreografou e dançou a solidão humana saúda aquela menina de onze anos, que coreografou e dançou a solidão que uma criança conseguia entender. Carrego as duas em mim e até consigo ouvi-las, falando uma para a outra, de mãos dadas: “continuamos dançando lindo do jeito que nós sabemos.” Eu me orgulho das duas. E me lembro, mais uma vez, de você, das suas mãos nas minhas e da sua voz, me encorajando. Assim, me lembro que aprendi com você que gentileza, doçura, ensino, técnica, coragem, arte e amor andam juntos. Tenho amor por essa menina, por essa mulher e por você.

Também tenho amor por aquele dia em que ouvi o texto *Berceuse*, de Beckett, pela primeira vez, ao som da voz de Paulo. Não sei se foi o texto que me fez amar Paulo ou se foi Paulo que me fez amar o texto, pois é da beleza de um mestre conseguir despertar amor por onde passa. Com o passar do tempo, também amei o improviso, a liberdade, o DIG e as pessoas que fazem o DIG. E, assim, ergui o meu lar.

M não teve um lar. Teve apenas as paredes e uma escada, que a levou para uma dança da morte, sobre aquela cadeira de balanço. A solidão dessa mulher nos afetou e virou tema dentro da shimenawa, esse espaço em que tudo se transforma em poesia, enquanto gira nossa roda de improvisação. Rodou, rodou e cada um improvisou solidão do seu jeito. Isto é importante para nós, sabe?

Seguimos fuçando o mesmo tema e, em outras rodas, tiramos mais solidão das caixinhas mágicas, das cordas, das máscaras, dos objetos de cena, de outros improvisos e do canto do público. Para não perder nada, fui colocando tudo o que criávamos num caderninho, escrito a lápis. Esse caderninho fica perto dos outros, pois são muitos os processos do DIG, ao longo

desses trinta e cinco anos. Se perguntar à shimenawa, ela pode contar os segredos de cada um desses processos, pois foi nela onde nasceram. Essa cordinha abarca todos aqueles que já passaram por ela, e a Metodologia DIG de Improvisação carrega um pouco (ou muito) de cada um.

Poder criar com alegria, liberdade e amor, nos fez experimentar a nossa força e nos deu coragem. E, coisa assim, a gente não esconde. Compartilho o processo de criação de *Berceuse*, no desejo de colaborar com os processos criativos de outras pessoas. E, por falar em desejo, aí estão os desejos para ajudar nessa jornada criativa.

Ligando os lugares por onde passei às coisas importantes da minha vida, às oportunidades que tive, às minhas inquietações, às minhas experiências, aos meus desejos, aos meus mestres e mestras, ao meu amado DIG, você terá o mapa do processo de criação de *Berceuse*. Para mim, esse mapa é o próprio tesouro. Então, oferto-o a você.

Este mapa não é como uma árvore genealógica com uma única origem, mas, sim, como um grande rizoma com conexões por todos os lados. Aprendi isto com Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), a quem sou grata por poder fazer pesquisa deste jeito, através da *Cartografia*. Esta metodologia me possibilitou traçar esse grande mapa, que agora entrego em suas mãos. Com a ajuda de Deleuze e Guattari, aproveito para deixar um lembrete sobre ele: “o mapa é aberto, é conectável em todas as dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 21). Assim como ele, eu e o DIG também seguimos nos modificando, pois estamos em constante troca com pessoas, seres e o mundo.

Esta carta é um mapa de lugares, co-re-o-gra-fias, solidão, morte, amor e coisas que nunca te contei.

Preciso dizer que este mapa ficou parado por um tempo.

Há poucos dias, perdi minha irmã num acidente. Sim, Camila. Lembra-se que ela desmanchava o coque e tirava o meião, antes de entrar na sua aula? Ela dizia que eles a incomodavam. Isto fazia parte de seu universo pessoal.

No luto, fui obrigada a parar. Não porque as coisas pararam, mas porque meu corpo não aguentou. Não aguentou sair para trabalhar. Não aguentou ficar de conversa na internet. Não aguentou estudar. Não aguentou dormir direito. Não aguentou escrever. Meu corpo não se aguentou, enquanto a vida de todo mundo seguia em frente.

A dor é solitária, tia Vildete.

Tenho sentido tristeza e um pouco de raiva de mim e do mestrado, por não ter ido à praia com minha irmã. “Não posso ir, tenho um texto para terminar”, disse a ela. Este teria sido nosso

último encontro... Então, lembrei que a gente também constrói paredes invisíveis. Nada pode ser mais importante do que ir à praia com alguém que a gente ama.

Ela se foi numa manhã de domingo, num acidente bobo, que aconteceu próximo à sua casa, sem vestido longo de festa, sem colar, sem pulseira e sem salto alto. Ficou lá, caída no chão, esperando por socorro, sem bichinho de pelúcia ao lado, tampouco uma musiquinha que a ninasse. A vida real é assombrosamente simples.

Soube da triste coincidência de você ter perdido seu irmão, no dia do sepultamento da minha irmã. É muita dor para um dia só. De um coração sofrido para outro, só consigo dizer que precisamos ouvir o desejo de nossos corpos. Descansemos, quando for preciso. Choremos, quando tivermos vontade. Abramos sorrisos, quando forem genuínos. Dancemos, quando for inevitável.

Para você, que primeiro me ensinou a amar a dança, termino esta carta dançando e te convidando para dançar comigo. Para isso, também seguro as suas mãos com carinho e digo: dance do jeito que você quiser.



[Para dançar *Berceuse* comigo](#)

Muitos beijos e um abraço apertado, com muita gratidão e amor.

Sua sempre aluna,

Pôllyanna.



Figura 86 – Novo caderno de desenhos e anotações. Fonte: Acervo pessoal da autora (2024).

Tema tirado da caixinha:
O QUE VEM DEPOIS DO INFINITO?

Modalidade: **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Tempo: a partir de agora

Número de jogadores: quem quiser

Em todos os lugares, 12 de maio de 2024.

Queridas pessoas do público,

Seguindo os conselhos de minha amiga Gloria, resolvi escrever todos os dias, como exercício e necessidade fisiológica.

Minha bisavó se chamava Josefa. Morreu aos 107 anos. Sim, as mulheres da minha família vivem muito. Nos últimos anos de sua vida, já não se lembrava das vezes que pariu, nem do marido que teve e nem do próprio nome. “Nunca tive negócio com homem!”, dizia ela, para confirmar que não tinha tido filhos.

Eu era pequena, nesse tempo, e me divertia tentando ensiná-la seu nome.

JO-SE-FA.

Ela só conseguia chegar no JO.

Me repetindo, parecendo o papagaio de mainha, que já morreu faz tempo.

A gente caía na gargalhada. Eu, ela e o papagaio, lá do céu, brincávamos de repetir nomes como pretexto para sorrir. Éramos capazes de ficar muito tempo assim.

Ela tem fama de ter sido muito braba, e eu fico tentando imaginar tanta brabeza dentro daquela mulher pequenininha. Dela, lembro muito de sua mão na minha, no passeio pelo quintal da casa dela, em Carnaubeira da Penha, quando ia visitá-la. “Mãe, vou levar a bisa para passear”, eu dizia, e a gente ficava caminhando no quintal, que tinha formato de infinito, igual ao corredor da minha primeira casa. Eu gosto dessa lembrança.

Minha bisa era casada com meu biso, um Atikum-Umã, e só descobri isto muito tempo depois que ela morreu. Queria ter sabido antes para ter pedido: “bisa, canta uma canção de Atikum pra mim?”, porque ela adorava cantar, assim como eu.

Uma vez, fui visitá-la, quando ela já não caminhava e não lembrava mais de ninguém. À noite, quando todos estavam deitados para dormir, começamos a ouvir uma voz bem forte e bem alta. Perguntei: “quem tá cantando?”. “É a bisa”, me responderam. Era uma voz noturnamente linda, que cantava:

Perdão, meu Jesus

Perdão, Deus de amor

Perdão, Deus clemente

Perdoai, Senhor

Ela se casou muito nova, com meu biso Joaquim, e teve seu primeiro filho com treze anos. Ele não viveu por muito tempo. Depois, ela engravidou mais nove vezes. Dez bebês seu corpinho de criança não conseguiu fazer vingar. Como se diz no interior, *vingar* significa viver.

Ela teve que fazer uma promessa para o Padre Cícero, para poder ter um filho que vingasse. Por força do padre ou do corpo, que passou a ser de mulher, conseguiu ter uma filha que sobreviveu: minha vó, vovó Lia. Depois dela, mais três filhas. Todas vivas. Diferentemente de meu biso, que morreu cedo. Então, a minha bisá teve que criar, sozinha, essas quatro filhas, que teimaram em viver.

Vovó Lia também casou cedo e teve sua primeira filha aos dezesseis anos. Estudou muito pouco, sabe ler só um pouquinho e escreve menos ainda. Teve onze filhos com vovô Luiz, um homem adorável e, assim como ela, era Atikum-Umã e de muito pouco estudo. Ele era comerciante e parava pouco em casa, porque vivia viajando a trabalho e se engraçando com outras mulheres, por onde passava. Vovó ficava em casa, cuidando dessas onze crianças. Vovô tinha fama de ser gente boa e vovó de ser uma mulher muito braba. Estou começando a achar que brabeza, na minha família, é solidão e que só dá nas mulheres.

Vovó é afilhada de Padre Cícero, porque essa foi a promessa da minha bisá: “o primeiro filho que vingar vou levar a Juazeiro do Norte, para ser batizado e apadrinhado por Padre Cícero”. Minha bisá Josefa prometeu e cumpriu.

A promessa foi boa mesmo, porque vovó está viva até hoje, com noventa e quatro anos, e lúcida do que consegue se lembrar. Um dia desses, passou a não lembrar mais do nome de vovô Luiz, com quem ficou casada até sua morte. “mulher não se separava naquele tempo”, disse minha mãe.

Vovó sempre falou pouco e dizem que gostava de dançar, mas que algum desgosto a fez parar. Sempre fez de tudo para que todos os seus filhos estudassem. Ela conseguiu, em sua maioria. Tem engenheiro, arquiteto, artista, professoras e comerciantes. Minha mãe é professora. No dia de sua formatura, vovó fez uma festa grande. Estava feliz e felicidade não era coisa que ela mostrava fácil não. Entretanto, não era isso que minha mãe queria. Ela queria mesmo era ser advogada, mas vovô não deixou, porque não era profissão de mulher e porque teria que ir estudar em Salvador, longe de Petrolina, e isso não era coisa que uma moça direita fizesse, naquela época. Eu vou confessar: apesar de minha ser uma mulher incrível e ter o sorriso mais bonito que conheço, diagnostiquei um pouquinho de brabeza nela também.

Eu gostava de ir para casa de vovó Lia. A gente se deitava no chão friozinho, depois do almoço, e ela ficava fazendo cafuné na minha cabeça. Na hora do lanche, a gente ia comer uma “tora” de bolo com doce de goiaba e café quentinho. Ela ficava com uma feição de paz, com um olhar de quem tinha feito uma coisa importante. E tinha.

Prometi que vou ler minha dissertação de mestrado para ela e tenho certeza de que ela vai morrer de rir com a minha conversa com Hércules e Hermione. Vai se divertir, ao relacionar

improvisação com caos, com cognição, com formação, com processo de criação, com espetáculo sendo feito na hora, com texto, sem texto, com história, sem história, com emoção, sem emoção, com técnicas, com metodologias, com combinação, sem combinação, com música, sem música, com tema, sem tema, com outras pessoas, com o ambiente e consigo mesmo. Vai ficar muito impressionada com a quantidade de gente que vem pesquisando improvisação, desde o século XX. Vamos ficar falando os nomes desse povo todo, em voz alta, para celebrar que somos muitos. “Eita, cheirosa, e eu que achava que improvisar era fazer tudo às pressas e de qualquer jeito!”. Ela, com essa mania de chamar todo mundo de *cheirosa* e *cheiroso*, vai dizer como se estivesse fazendo uma conclusão.

Vovó vai ficar balançando a cabeça, sem acreditar, quando descobrir que tem gente que dança a partir de textos. “Oxe, cheirosa, e texto se dança?”. Vai rir muito, quando vir a foto de Samuel Beckett, pois eu lhe disse que os olhos dele se parecem com os do gatinho que ela teve. Vai se admirar que muita gente, em diversas partes do mundo, se inspirou nas obras dele para criar trabalhos de dança, em especial, o povo da dança-teatro, assim como nós, do DIG.

Ela vai ficar toda babona, quando escutar a carta que fiz para Paulo, pois gosta demais dele. Vai perceber que amor é coisa feita por todos envolvidos e que é possível ter uma vida livre, alegre, criativa e sem tanta brabeza. Vai ficar com o olhinho brilhando com meu bate-papo com ele sobre o DIG, e acho que vai ficar com vontade de improvisar conosco, depois daquela conversa não-linear, mas detalhada, sobre nossa Metodologia DIG de Improvisação. Acho até que vou levar de presente uma shimenawa, uma caixinha mágica e uma cordinha pequena, para ela usar nos dias que tiver vontade.

Vai ficar atenta, quando descobrir que essa metodologia pode ser usada para criar espetáculos de dança e de teatro, assim como os do DIG. Estou achando que, qualquer dia, chegarei na casa dela e a verei fazendo um desejo. Então, direi, feliz: “a senhora entendeu tudo, vó!”, e vou pegar em suas mãos e a convidarei para dançar comigo, assim como fiz com tia Vildete.

Vai se emocionar, ao perceber que, ao fazer uma carta para minha primeira professora de dança, também escrevi para todos meus mestres e mestras, ao longo dessa vida, como forma de agradecimento. Eu sou as oportunidades que tive, as aulas que fiz, os lugares que habitei, as pessoas com quem troquei, os textos que li, os erros que aceitei, a culpa que abandonei, os bichos que amei, as obras que senti, os incentivos que recebi, os textos que escrevi, os rabiscos que desenhei, as gentilezas que ganhei, a liberdade que conquistei, as criações que vivi, os lanches que comi, os amores que tive, os chãos que deitei, os amigos-cachoeiras que me banhei,

as estrelas que contei e as perdas que chegaram num dia simples de domingo. Sou tudo isso no verbo presente também.

Vai se impressionar com o tanto de gente que se sentou, ao redor da mesa, para falar de dança, improvisação, dança-teatro, teatro, texto, dramaturgia moderna, metodologia, educação, filosofia, teatro pós-dramático, coletividade, processos de criação e outras coisinhas mais. Mas o que ela vai gostar mesmo será da dedicatória do Pequeno não-manual do DIG. “Cheirosa, como se pode dedicar um livro para um verme?”. E, depois, vai ficar falando, como se fosse um trava-línguas, o sobrenome dos que ficaram mais tempo na mesa: “Andrade (2002), Bachelard (1978), Barthes (2007, 1992, 1980), Beckett (1991, 1986), Clavier (2020), Deleuze (1995), Fernandes (2017, 2002, 2000), Genetti (2015), Gravel (1993), Grebler (2010, 2005), Greiner (2000), Gouvêa (2012), Guattari (1995), Guimarães (2012), hooks (2021), Krenak (2022, 2020), Jonhstone (1979), Joyce (1977), Laban (1978), Lehmann (2007), Michelotto (2024), Moura (2019, 2015), Rettore (2010), Ribeiro (2020), Ryngaert (2009), Salles (2016, 2011, 2010), Santinho (2013), Spolin (2012), Siqueira (2013)”. Você aí, inspire e tente falar tudo de uma vez. Afe é bom demais!

Vovó vai ficar com o olhinho brilhando, quando perceber que tudo isso que falei está interligado e forma um grande mapa, que se modifica a todo instante, parecendo raiz de planta ou constelação de estrelas. Para onde a gente olha, tem conexão. Tudo o que a gente faz é tentar não ficar só, como **M**. Aí, ela vai entender sobre o que é esta minha dissertação.

Aproveito e faço uma promessa a vocês: vou trazer vovó e mainha a um encontro do DIG, para que, enfim, conheçam todo o grupo e sintam, na pele, a força da coletividade e do amor. Vão se apaixonar por todos, assim como eu. Mas, já vou logo dizendo, a parte que vovó vai gostar mais é da cozinha, pois aquela veinha adora comer.

Enquanto prepararei o café, na cozinha, vou cantar um toré feliz, para viajar através do infinito, até chegar à minha bisa para ela parar de pedir perdão. Vou colocar o bolo na mesa e tirar vovó para dançar esse toré, pisoteando o que ficou para trás. Vou pegar o doce de goiaba, colocar em cima do bolo, fazer um cafuné em mainha e dizer, baixinho, em seu ouvido: “você pode ser o que quiser”. Assim, num dia de encontro do DIG, enquanto comemos e rimos, depois de improvisarmos, a maldição da brabeza da família será quebrada.

Se vocês conseguiram chegar até aqui, gostaria de convidar-lhes para fazer parte da minha futura tese de doutorado. É isso mesmo, por que essas caras de surpresa? Toda a metodologia do DIG carrega, como uma das marcas, as suas participações. Então, estou lhes convidando, desde já, para me ajudar a escrevê-la, mas, sobretudo, para que suas vozes sejam ouvidas. Para nós do DIG, elas são essenciais. Sim, vou continuar falando do DIG, pois ainda

tem muito o que ser dito e feito. Será uma alegria fazer isso junto com vocês. Desde já, muito obrigada!

Por favor, respondam como preferirem:

O que vem depois do infinito?

Vou ficar honrada e grata em receber sua resposta pelo meu *e-mail*: liacota@gmail.com.

Com amor,

Polly

Tema tirado da caixinha:
TODOS OS NOMES

Modalidade: **REFERÊNCIAS**

Tempo: 2 anos

Número de jogadores: 88

ANDRADE, Fábio de Souza. Apresentação: matando o tempo: o impasse e a espera. *In*: BECKETT, Samuel. **Fim de partida**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett**: o silêncio possível. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ANTOLOGIA da rã. **CAQUI**: Revista Brasileira de Haicai, 01 mai. 2019. Fórum. Disponível em: <https://www.kakinet.com/caqui/furuike.shtml>. Acesso em: 16 out. 2023.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARROS, Annais Almeida de. O elemento ápeiron: princípio e tempo anaximândrino. **Revista Filogênese**, v. 17, n. 1, p.35-100, 2022.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Ed. Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

BECKETT, Samuel. **Cap au pire**. Paris: Minuit, 1991.

BECKETT, Samuel. **Malone morre**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BEN-ZVI, Linda. **Women in Beckett**: performance and critical perspectives. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992.

BERNOLD, André. **L'amitié de Beckett 1979-1989**. Hermann Éditeurs, 2016.

CAOS. **Oxford Languages**. Disponível em:

<https://www.google.com/search?q=caos+sig&oq=caos+sig&aqs=chrome..69i57j69i59j0i10i512j0i512i3j0i10i512j0i512i3.31705j1j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 1 set. 2023.

CLAVIER, Évelyne; CZAJKOWSKA, Joanna. Entrevista com Joanna Czajkowska. **Pesquisa em dança**, Entrevistas, p. 1-9, 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/danse/2967>. Acesso em: 23 de ago. de 2023.

COPEAU, Jacques. **Apelos**: Jacques Copeau. *In*: DASTÉ, Marie-Hélène; SAINT-DENIS, Suzanne Maistre (Orgs.). São Paulo: Perspectiva. 2013.

DALTRO, Emyle Pompeu de Barros. Temporal: encontros de improvisação e composição em tempo real. **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança - UFBA, v. 7, n. 1, p.91-95, jul./dez., 2022.

DAMASCENO, Letícia. **Subjetividade e dança**: constituição e manifestação da memória do corpo. Rio de Janeiro: Unirio, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 34. ed. Rio de Janeiro, 1995.

DUNN, Charles J.; TORIGOE, B. **The Actors' Analects (Yakusha Rongo)**. New York: Columbia University Press, 1969.

ELIAS, Marina. **Coleções Improvisação como possibilidade de reinvenção da dança e do dançarino**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p.173-182, 2015.

FARIAS Júnior, Manoel Moacir Rocha. Notas sobre a dramaturgia de um corpo que não aguenta mais. **Sala Preta**, v. 8, p. 281-285, 2009.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES, Ciane; MORAES, Líria de Araújo; SCIALOM, Melina; VIEIRA, Alba Pedreira. Imersão cristal: princípios, recorrências e reverberações. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 48-65, jan./jun., 2017.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GAY, Marie-Christine. Généalogie et réception du théâtre français « de l'absurde » en France et en Allemagne. **Implications Philosophiques**, 21 juillet 2015. Disponível em: <https://www.implications-philosophiques.org/dune-reductio-ad-absurdum-a-la-catharsis-dramatique/>. Acesso em: 27 mai. 2024.

GENETTI, Stefano. Projections chorégraphiques beckettiennes: pour un corpus en danse. **Recherches en danse**, Focus, 15 décembre 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/danse/1211>. Acesso em: 22 out. 2023.

GEORG Cantor. German mathematician. **Britannica**, 26 set. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Georg-Ferdinand-Ludwig-Philipp-Cantor>. Acesso em: 8 out. 2023.

GOUVÊA, Raquel Valente. **A improvisação da dança na (trans) formação do artista-aprendiz**: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação. 160 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2012.

GRAVEL, Robert; LAVERGNE, Jean-Marc. **Impro-Réflexion et analyses**. Leméac, 1993.

GREBLER, Maria Albertina Silva. **Bausch e Brecht**: a dança-teatro e o drama épico. II Seminário e Mostra Nacional de Dança-Teatro, Viçosa, 2010.

GREBLER, Maria Albertina Silva. **Pina Bausch e Maguy Marin**: a teatralidade como fundamento de uma dança contemporânea. 305 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

GREINER, Christine. **O teatro Nô e o Ocidente**. São Paulo: Annablume, 2000.

GUEDES, Ludmila Patriota. **Persistir sucumbindo**: estética e política nas peças curtas tardias de Samuel Beckett e releituras do Coletivo Irmãos Guimarães. 119 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

GUIMARÃES, Daniela Bemfica. **Dramaturgia em tempo presente**: *timeline* da improvisação cênica da Companhia Ormeo. 223 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2012.

HESÍODO. **Teogonia, a origem dos Deuses**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2021.

IMPROVISAR. **Oxford Languages**. Disponível em:

<https://www.google.com/search?q=improvisar&oq=improvisar&aqs=chrome..69i57j69i59l2.1825178j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em 01 set. 2023.

JOHNSTONE, Keith. **Impro**: improvisation and the theatre. New York: Routledge/Theatre Arts Books, 1979.

JOYCE, James. **Ulysses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

JULIET, Charles. **Rencontres avec Samuel Beckett**. França: P.O.L. Éditeur, 1999.

KASTRUP. V.; PASSOS. E. Cartografar é traçar um plano comum. **Fractal**: Rev. Psicol., v. 25, n. 2, p. 263-280, mai./ago., 2013.

KIFFER, Ana; PAVLOVA, Adriana. A dança expandida de Lia Rodrigues: uma experiência artística e política na favela Maré. **Repertório**, Salvador, ano 23, n. 35, p. 185-207, 2020.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Brasil: Companhia das Letras, 2020.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify. 2007.

LIGUE NATIONALE D'IMPROVISATION. **Théâtre de la LNI**, 2024. Disponível em: <https://lni.ca/>. Acesso em: 22 abr. 2024.

MAGALHÃES, Carolina de Pinho Barroso. **Takao Kusuno**: poeta do efêmero: dança-teatro e Butoh no Brasil: poéticas e processos criativos. 369 f. Tese (Doutorado em) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2022.

MALUFE, Annita Costa. Corpo caligráfico, voz: as escritas em performance de Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Medeiros. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 59, p. 1-11, 2020.

MONTEIRO, Zélia. **O movimento como fundamento da comunicação**: experimentos de improvisação em dança. 124f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

MOURA, Gilsamara. Cunningham, vetor de eventos singulares. *In*: CACCIATORE, Mauro (Org.). **Merce Cunningham centennial**: lo elemental, lo impredecible, lo inesperado. Buenos Aires: María José Rubin, 2019.

MOURA, Gilsamara. Texturas afetivas na dança de Cunningham e de Paxton. *In*: **Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo**. 1. ed. São Paulo: Intermeios, p. 285-297, 2015.

MUNIZ, Zilá. Improvisação: descobrir por camada. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, Uberlândia, v. 1, n. 2, p. 93-112, 2014.

NOY, Bia Isabel; SILVA, Maria Luiza Berwanger da. **O balanço em Berceuse, de Samuel Beckett**. 2012. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppglettras/wp-content/uploads/2020/06/NOYBiaIsabel.pdf>. Acesso em: 4 de jul. 2022.

OLHAR BUDISTA. Palavras e conceitos nipônicos relacionados (ou não) com o Budismo Zen. **Olhar Budista**, 2022. Zen/Chan. Disponível em: <https://olharbudista.com/2022/05/24/palavras-e-conceitos-niponicos-relacionados-com-o-budismo-zen/>. Acesso em: 07 out. 2023.

OLIVEIRA JÚNIOR, Celso de Araújo. Samuel Beckett: o retrato do artista enquanto crítico. **Diálogos Possíveis**, jul./dez., 2006. Disponível em: www.fsba.edu.br/dialogospossiveis. Acesso em: 10 abr. 2023.

PAULA, Marcos Ferreira de. **Alegria e felicidade**: a experiência do processo liberador em Espinosa. 329 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PAULINHO DA VIOLA. **Sinal Fechado**. 1970.

PASSOS, Eduardo; KATRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.) **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2020. 207 p.

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

PEROZZO, Reiner Vinicius. Intersecções entre Ciência e Linguística: do reducionismo analítico à complexidade. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 64, p. 130-154, jul./dez., 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/36440/20987>. Acesso em: 12 abr. 2024.

RAMOS, Manuel. Teoria clássica e medieval da composição epistolar: entre epistolografia e retórica. **Cultura, Espaço & Memória**, n. 8, p. 25-42, 2018. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/16272.pdf>. Acesso em: 20 set. 2023.

RETTORE, Paola. **A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudu Herrmann**. 166 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

REWALD, Rubens. **Caos**: dramaturgia. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. A dança que nos escapa: o instante da presença. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, n. 38, p. 69-80, 2020.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação**: construção da obra de arte. São Paulo. Horizonte, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Horizonte, 2010.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador. **Improvisação em dança**. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

SANTOS, Laura Carla Franchi dos. **Dias felizes**: imagens do corpo feminino em Samuel Beckett. 92 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SANTOS, Thiago Antunes de Oliveira. A influência do palhaço na obra de Samuel Beckett como pista para uma poética do ator. **Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ato**, São Paulo, mai./out, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pesquisador/article/download/36121/38842/42529>. Acesso em: 27 mai. 2024.

SAUSSURE, Ferdinand. **Cours de Linguistique Générale**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SERRANO, Carlos. Entenda a teoria do caos e o efeito borboleta, que ajudam a explicar o Universo. **BBC News**, 13 dez. 2021. BBC News Mundo. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-59617541>. Acesso em: 13 set. 2023.

SILVA, Bárbara. Cozinha e improvisação: reverberações do Movimento Autêntico na criação em dança. **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança - UFBA, v. 7, n. 1, p. 37-47, jul./dez., 2022.

SOARES, Isabella Amaral. Reinvenções da memória em Samuel Beckett: repetição como procedimento a caminho da velhice. **Cadernos Letra e Ato**, ano 7, n. 7, p. 106-114, 2017.

SOUZA, Giordani Gorki Queiroz de. **Improvisar-se dançando**: cognição e investigação da experiência. 140 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SOUZA, Paulo Henrique Alves de. Dança Contemporânea: percepção, contradição e aproximação. **Pensar a Prática**, Goiânia, v. 16, n. 4, p. 956-1270, out./dez., 2013.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais**: o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. As peças didáticas de Brecht: tensões produtivas entre texto e cena. **Repertório**, Salvador, n. 23, p. 46-57, 2014.

THE NIKOLAIS / LOUIS FOUNDATION FOR DANCE. **The Nikolais / Louis Foundation for Dance**, 2024. Disponível em: <https://www.nikolaislouis.org/>. Acesso em: 05 de mai. 2024.

VANEAU, Célia Regina Gouvêa. Memória e ancestralidade: lastros que ecoam e escoam na contemporaneidade. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 1, p. 82-91, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/111053>. Acesso em: 2 mai. 2024.

VARANDA, Paula. Satisfazer com a dança a urgência de agir no mundo. *In*: Teatro Municipal do Porto (Org.). **História(s) da Dança**: Maguy Marin, p. 1-13, 2021.

VELARDI, Marília. Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre a investigação artística radicalmente qualitativa. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 43-54, jan./jun., 2018.

XAVIER, Jussara. Quando a história entra em ação ou por uma dança mais criativa. **O Mosaico**, [S.l.], v. 10, n. 1, p. 1-240, 2018. Disponível em: <HTTPS://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/2374>. Acesso em: 2 mai. 2024.

Tema tirado da caixinha:
SOBREMESA

Modalidade: **ANEXOS**

Tempo: degustar com calma

Número de jogadores: 4

ANEXO 1

Entrevista por *e-mail* com Paulo Michelotto

Professor titular do Departamento de Teoria da Arte e Expressões Artísticas da UFPE.

Fundador da Cia. de Teatro e Dança Pós-Contemporânea d'Improvizzo Gang (DIG).

Data de nascimento: 31/03/1944.

1. Como começou sua experiência com a improvisação?

Antes da experiência veio o conhecimento. Fui professor de História do Teatro por vários anos. E quando se conta história sobre o Improviso, a notícia mais antiga que se tem em teatro vem das Fábulas Atelanas, de uma cidade perto de Nápoles. Conhecemos sua modalidade de improviso na criação de texto já desde a Idade Média. Ela será aplicada por séculos, até nossas atuais novelas de TV. A história é contada a partir do personagem, e este age a partir de características ou físicas exageradas, como a gordura, a glotoneria, a burrice, a safadeza ou a partir de características decorrentes de uma profissão. Professores e médicos eram os que mais se prestavam a zombarias, portanto, histórias fáceis. Molière os usou à vontade em suas comédias. Mas, você já está de orelha em pé, me dizendo que eles foram os pais da piada homofóbica, xenofóbica e tudo que veio de ruim depois. Foram. E pais da moderna novela que nos veio de Cuba. As novelas criaram novos tipos-padrão de narrativa e melhoraram o esquema os colocando em duplas: o industrial rico junto com a garota ingênua pobretona, mas linda. Enfim, me poupe de te lembrar todo o lixo armazenado em nossos canais de TV, que encantaram multidões que deixaram de ir ao teatro, pensando que agora estavam finalmente na modernidade por ter uma TV. Estavam apenas voltando para a Idade Média, como amantes de histórias.

O próximo conhecimento de improviso nos vem da música. Não sei quando começou, mas já Chopin tem música com esse título: *Impromptu*. E falando em música, estaremos falando no local onde estruturalmente se deu a maior evolução do improviso. Não, não foi no teatro. Foi no *Jazz*. E herdamos no improviso muito de sua estrutura. Lá, de composição musical; aqui, de composição da narrativa. O *jazz* tem uma introdução, dando o tom da peça, segue a exposição, que é a melodia principal; o desenvolvimento, onde se abrem em possibilidades os elementos da composição, recapitula-se tudo *da capo al fine*; e a coda marca o fim, como, por exemplo, uma rápida retomada do tema. Com boa equivalência, como o que fazemos no DIG, ao improvisarmos a partir de textos dramáticos de Samuel, por exemplo. Improvisa-se a partir

de conhecer bem a harmonia. A construção do texto base, no nosso caso. No *jazz*, uso de escalas e arpejo. Variações do tema, no nosso caso. E, finalmente, escuta atenta dos outros músicos e prática constante, exatamente como nós numa roda.

Quando vim morar no Nordeste, para todo lado, havia apresentações de improvisadores, dessa vez, numa disputa em versos, acompanhados por uma toada de violão. Aqui se desenvolveu maravilhosamente uma técnica de improviso, junto com um tipo de disputa com versos. Mas, isso fui ver na volta já do Canadá, onde conheci a LNI. Mas, foi marcante para mim imaginar que eu estaria iniciando uma nova modalidade de improviso nas terras brasileiras do Improviso. Em 1978, voltei ao Brasil, do exílio, e fui trabalhar no Departamento de Artes da UFPB. Em 1980, já estava solicitando bolsa do CNPQ para fazer Doutorado em Sociologia na Université Laval, Quebec, Canadá. Na verdade, eu estava indo embora. Oito anos fora nos transformam em um zumbi, numa ilha, por muito tempo. Não conseguia entender nada do que discutiam aqui, nem do que queriam nem do que gostavam. Gostavam de novela, por exemplo, e eu, depois da *Commedia dell'arte*, não. Então, com a mesma vontade que eu quis minha volta do exílio, eu quis minha saída de novo para um exílio mais edulcorado. Desculpe, CAPES, mas nunca tive intenção séria de fazer esse doutorado, apenas aqui estava tudo muito estranho para mim.

Lá, conheci a Sylvie Gagnon – a quem presto aqui minha saudosa homenagem —, que me levou para a Liga. Ela integrava uma das equipes e me chamou para vê-la “jogar improviso”. Eu queria muito saber o que era aquilo. Só para registro, Sylvie foi quem saiu do Quebec para Paris, criou lá a Liga de Improviso, depois foi criar na Argentina, onde se casou e foi morar na Martinica, uma ilha vulcânica de possessão francesa, onde comprou um ringue de luta de galos e fez de lá seu campo de jogo de improviso. Figuraça! Foi por causa de Sylvie que assisti, a partir dali, a todos os jogos. É um campeonato como o de futebol. E, após os espetáculos, saíamos com a equipe dela para bebermos cerveja, conversarmos à toa e falar das técnicas a se usar no próximo jogo. Mas, o jogo era um vício, então não sei se por vício ou para se mostrarem, eles não paravam de improvisar a noite toda, fazendo *harakiri* com *hashi*, por exemplo. A LNI foi minha escola.

2. Poderia descrever uma noite de improvisação na LNI?

Eles são canadenses, e os quebequenses são ou eram muito alegres e divertidos. Também acho que a natureza lá ajudava muito. Se o espaço nos pensa, a neve condensa nossos pensamentos. Para ter ideia, o verão lá caía às três horas da tarde de um dia qualquer, em que

todos tiravam suas pelouses do porão e faziam nascer, milagrosamente, um jardim gramado. Verão. Os jogos da Liga, na arena seca de patinação da Universidade Laval, eram uma animação. Mas, o que vou contar perdeu-se um pouco no tempo, pois, com os anos, foram feitas algumas mudanças. O que conto é o que aconteceu nas origens. Eu estava lá. Entrava-se recebendo caneta e papel, para se colocar numa cartola o tema sobre o qual queríamos que improvisassem. No papelzinho, escrever um tema, dizer quantos jogadores para realizá-lo (de um a seis, um time) e em quanto tempo (máximo três minutos). Alguém lá dentro tocava um órgão eletrônico, e todo mundo cantava, até as equipes se postarem. Um juiz tirava um tema da cartola. Jogava a pelota de *rugby* para cima para sortear qual equipe começaria. Marcada a equipe, ela tinha 3 segundos para organizar seu jogo. Apito e início de partida. Ao final do tempo e da jogada, o juiz pede ao público para dar os pontos. Simples, na entrada, você recebe um pompom vermelho e outro azul. Vermelho é ponto a favor, azul, ponto contra. Estão lembrados de eu ter visto isso há quarenta anos atrás? Então, talvez eu troque um pouco as cores. E, assim, vão somando pra lá e prá cá os pontos de cada equipe, e a que levou mais pontos positivos ganha o jogo. Vai disputar com outra, até uma delas sair campeã. Como no futebol.

Quando penso a *posteriori* o que me encantou, vejo que tem menos a ver com o jogo – na próxima pergunta, detalharei —, do qual não curto muitos aspectos, como o juiz, as faltas, a disputa, do que com o calor dos times e das torcidas. Era muito bom estar ali, e voltávamos carregados de novidades sobre como resolver uma determinada situação. Acho que o improviso serve para nos ensinar a resolver problemas na vida mais do que para qualquer outra coisa. E serve para manter unida uma equipe também e para aprender a trabalhar juntos rapidamente. E isso é mesmo muito bom! Meu coração ficou no Quebec, por muitos anos.

3. Quais adaptações da LNI para se criar o DIG no Brasil?

O improviso, na LNI, é um jogo com equipe, competitivo, arbitrado e com torcida. O improviso, do DIG, não tem característica de jogo. Troca-se a competição pelo trabalho em conjunto, não se admite juízes ou qualquer forma de arbitragem, mesmo às escondidas, sob a modalidade de instrutores, como em Viola. A roda de improviso do DIG tem posições políticas claras, pelo fato de a criação do grupo se fazer circulando conhecimentos, como numa escola. Pelo fato de não querer ser um simulacro do nosso sistema econômico, na roda, bane-se toda competição. Conseqüentemente, bane-se toda arbitragem externa ao grupo, já que se tem segurança e confiança no que cada participante faz. Direção e instrução são simplesmente desnecessárias. E, finalmente, marcando o que nos é próprio, numa roda de improviso, é regra

política incluímos o público. Como a shimenawa tem como função gerar espaços incluídos. Assim, nela, não damos espetáculos: fazemos espetáculos juntos.

4. Como essa experiência em improvisação entrou nas suas atividades de pesquisa, sala de aula e extensão universitária?

Vivi 40 anos de minha vida dentro de universidades, então serei “breve, mas prolixo”. A universidade, ao contrário de sua função social, é, muitas vezes, avessa a mudanças ou novidades. Breve, ao espírito científico, que, em seu coração, é exatamente curioso. O professor universitário, no Brasil, tem uma tripla função, descrita na sua pergunta: dá aulas, pesquisa e faz atividades para/com a comunidade. Eu também. Acontece que elas não estão conectadas entre si. A sala de aula não é o ponto de convergência da pesquisa e da extensão, como deveria ser. Acresce que, como professores de um departamento, somos humanos também e isso acarreta uma série de complicações na vida universitária. Por exemplo, eu cheguei do Canadá mergulhado no entusiasmo pelo Improviso, certo de que ele tinha um lugar privilegiado num Curso de Teatro ou num Curso de Educação Artística. Nessa época, eu estava na Federal da Paraíba, a UFPB, e ainda tentava descobrir onde poderia iniciar um grupo de improvisadores ligado à LNI.

O problema, no Brasil, sempre foi, inicialmente, o mesmo: o local. Com a imagem do campo de *rugby* na cabeça, só me serviria achar algum campo de basquete, futebol de salão ou vôlei. Nosso esporte principal era feito em um campo enorme, de arquibancadas longe. Futebol de salão era pouco desenvolvido, vôlei e basquete tinham locais extremamente fechados, só servindo para eles mesmos ou para alguma cerimônia em festa cívica. O resto não entrava. Para se ter ideia, demoraram-se vários anos para conseguir colocar uma *Paixão de Cristo*, por exemplo, dentro de um campo de futebol, em Recife. Agora, imagine um espetáculo de improviso num campo de basquete. Nem pensar. Porque havia o Geraldão, em Recife, para isso, mas lá não havia como entrar. Então, nos restava a UFPB, onde eu dava aulas, pesquisava ainda os textos modernos brasileiros e, bem, onde não havia extensão universitária real, só no papel. Foi assim que criei o LAC, Laboratório de Artes Cênicas, e, depois, o Salão do Teatro Experimental Universitário, o TEU. Apesar de trabalhar o improviso da LNI sem a ajuda de outros professores, o LAC se especializou, na Paraíba, em trabalhar improviso a partir de Viola Spolin. Foram 14 anos dessa experiência, mas, cada vez mais, sentíamos necessidade de algum método que servisse para se improvisar teatro, sem cairmos sempre nos retornos do sistema, onde se integravam perfeitamente aquelas fichas e aquelas orientações de Viola.

Você verá que, ao falar do LAC, insisto em ficar falando em Samuel, em Kantor e nesse salão. Não tem outro jeito, você consegue lembrar do que se passou com você, quando leu seu primeiro livro? Sabe por que as pessoas respondem “eu estava sentada na sala de casa” ou “na grama”, antes de dizerem qual e de que se tratava? É exatamente isso que me causa, ao falar do LAC ou do DIG: meu corpo tem aquela sensação inicial, que não tem nome. Talvez *êxtase*, se, um dia, pudermos saber o que se passava com Sta. Teresa – dizia ela – ao ver um crucifixo. Não dá para descrever, pois, quando descrevo, sei que minha memória acrescenta, inventa, reescreve tudo.

Primeiro, lembre-se que tivemos duas salas para o LAC, ambas para guardar material inservível – breve, lixo —, até se desfazerem dele. Nossa primeira sala era tão cheia que passamos, depois, a usar uma sala enorme na reitoria, destinada à Biblioteca Central. O Reitor Sobrinho, após assistir Beckett/Kantor 7, naquela apertada – realmente apertada: abrimos corredores entre latas, mesas e tudo mais para trabalharmos – nos cedeu o Salão da Reitoria. O que vou descrever é o que ficou definitivo como o Salão do Teatro Experimental Universitário. Claro, a primeira montagem tinha a vantagem de estarmos mergulhados, literalmente, no material inservível, onde acrescentamos um público especial: bonecos vestidos e costurados em nossas roupas, tamanho real, portanto, espalhados um pouco para todo lado. E quem não estava em cena cuidava deles, movimentado-os, durante as encenações, como se eles as assistissem. Nossa homenagem a Kantor e nossa maior certeza do caminho estar certo, foi que, um certo dia, entrou no teatro do LAC, à semelhança de outras pessoas que passavam ali para conhecer, um senhor velhinho, professor de arquitetura, que pesquisava um tempo no Brasil e na UFPB. Ficou parado, em *êxtase*, na porta, repetindo: “É Kantor! É Kantor!”. E, depois, nos disse que foi amigo de infância de Tadeusz. A segunda montagem já foi no Salãozão e demorou uns dois meses para a retomarmos, pela simples razão de que Makarios e eu ficávamos sentado no meio dele, olhando abestalhados para os 4 andares vazios acima de nós e os não sei quantos metros quadrados de cobogós ao redor, nos perguntando, puta merda, como iríamos encher aquele espaço. Resolvemos com luz vindo do teto ou com Makarios colocando, Deus sabe como, sacos transparentes de água, dependurados a quatro andares acima, e eu resolvi com mini- palcos, a dois metros de altura, em desequilíbrio. O que quero te dizer se passou na segunda montagem. Então, sinta. Imagine-se, então, na universidade e na Paraíba dos anos 80, que descrevi, e no meio de toda aquela aridez e desgarramento intelectual, estertor final de uma ditadura, poste-se diante de duas gigantescas portas de metal ondulado de garagem, de um prédio parecendo prisão de filme americano, entre numa sala gigantesca, iluminada aqui e ali, dando presença a gigantescos sacos plásticos, iluminados como pingos de água, por cima de uma torre de

cadeiras, coroada por um vaso sanitário. Todo o bloco se sustentando amarrado com fios e mais fios elétricos, alimentando a cadeira-vaso-elétrico, enquanto, lá longe, sobre um estrado, iluminados por um spot, em cima, e, de lado, por um braço de cadeira de dentista, um contrabaixo, um violino e uma flauta improvisam o tema da peça. Depois, ouça Makarios Maia, lá no fundo, casaco de general, iniciando: “Início. Estou só...”. Continue ouvindo, enquanto descobre lá em cima, dois metros de torre em desequilíbrio, Ben, Bin e Bom – em paralelo ao Executor Secreto, no WC, de *A Classe Morta*, de Tadeusz – irão se revezar sentados, respondendo ao interrogatório de Bam. Agora, deixe aquela voz ir lhe cobrindo na escuridão, e você não precisará passar pelas salas da polícia de Belo Horizonte, como eu, para aprender na pele o que é ódio e como a tortura é apenas um exercício de crueldade, sem o menor objetivo de conseguir obter informação. E isso é *Koá-Û*. E isso é Beckett. Mas, não vá filosofar, pois não terá tempo, saia desse bloco de cadeira desconfortável de cinema dos anos 50, já ocupado por bonecos, continue na meia escuridão e sente-se novamente nos anos 50, novamente entre bonecos, em outro palco, quando ouvir *Adiós Noniño*, de Piazzolla, e dance na imaginação com essa M, mulher só, que estará dançado, sozinha, com seu desejo de companhia, um tango. Não se levante ao acabar, pois, ao fundo, no palco que os músicos liberaram, um personagem é lançado da direita para dentro do palco, caindo como você em algum lugar indefinido, sem ter a menor ideia de que somos todos um pouco ratos de Pavlov, ao entrarmos em *Ato Sem Palavra I*, e ratos de Deus, ao seguirmos vivendo em sacos, roendo cenouras ou buscando um lugar qualquer de um velho mapa para onde viajar, em *Ato sem Palavras II*. E, quando você sabe onde foi, você será incluído entre três apagadas mulheres, que, num ritual de cruzar as mãos, se tornam incansáveis repetidoras de um passado supostamente feliz, que vai e vem e *Vai e Vem*, microscopicamente iluminadas apenas as mãos – como Beckett pedia —, através de lanternas acopladas a um sem número de lentes extraídas de microscópios inservíveis, e, finalmente, quando você filosofa que estão falando do mundo e de suas experiências perversas, você descobre que tudo isso, que todo um sistema opressivo se reproduz e se repete dentro de nossa arte, dentro de nossas encenações, dentro de nossas salas. E isso é *Katastrophè*. Quando as luzes se acendem, após seis peças de Samuel dadas num só fôlego, você tem a visão de estar numa sala de quatro andares vazados, ociosos, sem nada lá em cima, além dos pingos gigantescos de água, nos dessedentando um pouco a imaginação. A poucos metros, uma pirâmide de três metros de altura feita de máquinas de escrever inservíveis, pois as modernas elétricas as despacharam para esse depósito – poucos anos após, será a vez das elétricas, como símbolo de nossa pressa em escrever, que irão ser substituídas por teclados de computador. E poderá ver, à sua esquerda, dois quadrados enormes de metal, cheios de botões, tiranossauros-rex de

computadores, agora ali também abandonados, ventre aberto, de onde inventores malévolos tiraram suas entranhas, fios, chips, que serviram como bilhete de entrada, discos chamados de *winchester*, luzinhas e tudo que ainda era servível para compor a iluminação e o cenário dos espetáculos – e você irá respirar e expirar profundamente –, e você agora estará dentro de *Sopro*, a menor peça do mundo, constituída apenas de uma respiração, o *ruah* de Jahvé, pairando por sobre os escombros de um universo caótico de seres perdidos e isolados do essencial. Consegue sentir, agora, comigo, qual a sensação de se assistir pela primeira vez uma peça de teatro no LAC? Na mesa improvisada ao lado, desenhos e mais desenhos de cenas, com um detalhamento acadêmico quase maníaco daquilo que nos pareceu sair do nada e ir se avolumando em cena e que acabáramos de ver. Páginas e páginas soltas, porque consultadas, de livro sobre Samuel e sobre Kantor. Enfim, a academia, o ensino, a universidade que queríamos. O LAC era isso: a universidade que queríamos. Bem, agora, fica ruim falar que trabalhamos dentro de uma universidade “sem a ajuda de outros professores”, mas aqui cabe uma observação importante sobre o panorama das artes cênicas na Paraíba da época: primeiro, a Paraíba podia se resumir à capital. É um lugarzinho muito, muito isolado, por vontade própria de seus habitantes artistas. Para ter uma ideia, em 1986, meio fora do espaço, estávamos iniciando Beckett, na Paraíba, e, em 1985, em São Paulo, Gerald Thomas já havia criado a Companhia Opera Seca, revitalizando nosso teatro no Sul. Colonialismo cultural, meu? Está na hora de pararmos de acreditar, como os fabricantes dessa novidade, que o Nordeste é algo diferente e isolado do Brasil. Isso só serve para mentiras históricas. Nossos artistas viajavam pelo Brasil, iam se informar sobre o que se passava lá por baixo, mas não diziam, apenas isso. Eu sempre viajei em livros e ainda deixava páginas deles soltas, por sobre a mesa do Salão do TEU, para compartilhá-las com as pessoas. Além do mais, nunca ouvi falar que ciência ou conhecimento tivessem região – mas isso é uma variante perversa de outra invenção maléfica, resto da Segunda Guerra Mundial, chamada *nacionalismo*.

Para você ter um modelo concreto de isolamento forçado: só em 1987, haverá, em Campina Grande, uma montagem de *As Velhas*, de Lourdes Ramalho. E isso foi um espanto para críticos e uma glória para o diretor: o palco se abriu, com um filó bem em frente à cena, desnaturalizando-a – se dizia. Novidade que Gerald Thomas já usou em *Electra com Creta*, em 1985. Mas, nunca ouvi ninguém chamar aquela montagem de cópia, dependência cultural, rabo preso no Sul, maravilha ou coisas assim. Não tenho o menor complexo por ter meu rabo preso em Samuel, em Kantor e na universidade. É que ouviram o belo texto, mas esqueceram de onde vinha a montagem. Ora, quando o texto é de Lourdes, dá-se isso mesmo, pois ela é uma raridade, ela escreve “em cordel”. Essa sua beleza formal, porém, não nos impede de acrescentar que ela

vai bem, em matéria de como escrever. Mas, em matéria de o quê escrever, não consegue se livrar dos males de nosso regionalismo. Nele, reina nosso conservadorismo, patriarcalismo, passadismo e visão retrógrada do mundo – quase precursores do terraplanismo. Essa casca grossa pode se vestir de regionalismo, para defender nossos – bota aspas, pois claramente “seus” – valores. Nosso presente ou futuro, mera saudade do passado. Nossas dramaturgias sempre pareciam nos dizer que o negócio do Nordeste é andar para trás, pois há um tipo de regionalismo, é bom nós entendermos sobre isso, que afirma, com Aristóteles, que o espaço onde vivemos nos pensa; e há um que é inimigo da região. Louvar um passado glorioso é uma coisa, só insistir nisso, como se valesse a pena voltar para trás, esse é o erro das correntes literárias, de texto ou de cultura que vieram de cima para baixo. É difícil ser escritor fora ou acima de seu tempo. Lourdes carrega também esse peso. Sou o maior fã das coisas da nossa terra. Devo ilustrar isso dizendo que mantive, por anos, páginas na internet com textos de cantorias, todas roubadas das páginas de um irmão de Makários, provavelmente um dos maiores conhecedores e amantes do assunto. Então, vou repetir, para não me confundirem com um outro Paulo da minha época, o Francis, inimigo de tudo o que aqui se produzia: a cultura popular na literatura de cordel, as brincadeiras de disputas dos improvisadores em cantoria e nossos escritores de cordel são uma legítima força de expressão artística. Mas, não posso deixar de afirmar que essa cultura nunca precisou do filtro regionalista, normalmente imposto por uma fração de classe culta- leitora ou copiadora, muitas vezes acadêmica – da qual fará parte também o Francis – que irá, devagarzinho, desviando esse patrimônio para um espaço sufocante do conservadorismo folclorista, matando sua própria originalidade e valor como escritura. Uma escritura popular amorosa dos versos – presente ainda em Lourdes – e não uma escritura que se faz mais como bastião político passadista, se passando por popular. Insistindo nisso que falei, em quase todo período que precedeu o LAC, o teatro na Paraíba era fortemente influenciado pelo regionalismo e, em cena, abertamente pelo que nomeamos “teatrão”, aquela coisa chata declamatória, um pouco disfarçada, aqui e ali, por figurinos, cenários e alguns truques de espetáculo. Ano após ano, lá vinha *O Milagre do Pão*, algo fabulosamente quase medieval, porque os pais desse regionalismo em teatro haviam acertado, com orgulho, entre si que regional significava Idade Média, e Nordeste, seu último bastião. Vocês irão conhecer *A Donzela Joana*, *Auto da Compadecida*, *Os Coiteiros* e algumas encenações de textos de Lourdes como variações em torno do mesmo eixo: aqui somos medievos. Não tirando o maior mérito de algumas dessas peças, o de terem sido baseadas, escondidas ou abertamente, em cópias de autores populares de cordel. O mais importante baluarte folclorista era nosso incansável colega de departamento: Altimar Pimentel, que encenava, ano após anos, peças

populares para mantê-las vivas e que também manteve a cultura popular viva em seus livros, onde, definitivamente, não é o lugar dela se manter viva. Como bom folclorista, um conservador em matéria de cultura. E esse era o espírito da época, e, dentro deste espírito, havia sido criado o Departamento de Artes da UFPB. Só com a companhia nascida da união entre Solha e Fernando Teixeira, algo irá começar a mudar de rumo, agora com os textos de Solha. É um autor que, certamente, merecerá maior atenção da parte das futuras pesquisas acadêmicas, pois é um excelente dramaturgo. Mas, a distância entre o teatro em palco italiano e o que o LAC começou a produzir, no Salão do Teatro Experimental da UFPB, era enorme. Pela primeira vez, produzia-se, na terra, um teatro moderno no texto, moderno na encenação e político.

Nunca tivemos dúvida de que fazer uma ação em benefício da educação – como era a proposta fundamental do nosso Curso de Educação Artística – ou em benefício dos mais deserdados não transforma, necessariamente, essa ação em uma ação inovadora, do ponto de vista do sistema. O sistema capitalista é camaleônico e possui todas as cores. Politicamente, o LAC estava apenas tentando avermelhar um pouco mais a cor ufano-auriverde, pendão da Paraíba e de seu regionalismo insano, antecipado já no Nego de sua bandeira. Do mesmo modo, temos que dizer que não se pode minimizar o método de Viola, sua importância e, na época, necessidade. Mas, supor que dali poderia sair mudanças estruturais na sociedade é exigir demais do destino. Mas, atacar tudo isso sempre foi vital para nosso radicalismo. O teatro ou é político, ou não é teatro, ou se insere numa sociedade dada para transformá-la em melhor, ou vai desaparecer sem deixar rastro. A forma de fazê-lo tem que ser revolucionária, isto é, a favor dos membros de uma sociedade qualquer.

Não precisamos insistir que o teatro de palco italiano, como o herdamos do século XIX – e como se fazia na Paraíba, esses anos todos – entrou em vias de extinção, por não falar mais por ninguém, ou melhor, por falar sempre verticalmente. Sua mudança e revolução política se iniciou exatamente quando ou passou a duvidar abertamente de sua fala, ou passou a partilhá-la. Está claro porque nossa opção por Viola foi importante também? Por adotarmos o improviso como técnica, como forma de criação de uma nova dramaturgia e cena. Então, o que foi nos afastando desses métodos de improviso, inclusive mais tarde, do de Johnstone? O fato de promoverem uma mudança interessante no conjunto das estruturas cênicas de teatro, melhorarem “sua produção”, melhorarem “a performance” ou visualmente “a cena”, mas se preocuparem, quase que incidentalmente, com o terceiro elemento constitutivo de todo teatro: o público.

Esses métodos de improviso todos continuaram guardando preciosamente, em seu bojo, o jogo como disputa, os chefes e donos como instrutores, o riso como falso castigo romano dos

costumes, reservando, ainda e sempre, para o seu público, a função sempre desconfortável de inúteis batedores de palma ou fracos financiadores. O único legado dos espetáculos – de improvisado ou não —, para o público e para a sociedade, ainda é o mesmo, ainda muito fraco para se sustentar teoricamente. Se dermos uma olhada no que vinha acontecendo com o teatro, veremos que os pioneiros do século XX fizeram de tudo para desmontar os esquemas do século anterior. O improvisado foi uma das formas importantes de mudança na dramaturgia, por exemplo. Por se acreditar, antes, por vezes, que o importante no teatro é o texto literário, que toda sua força vinha daí, daí vindo sua capacidade de “fazer as cabeças”, sob propostas educativas ou não, mas todas com efeito “moral”, os métodos se focaram na modalidade de contar histórias e na preparação dos atores para contar histórias bem divertidas ou bem moralistas.

Mas, a força de um espetáculo, talvez, não venha só daí, não é mesmo? A menos que se o considere apenas como teatro o teatro em um palco italiano, esquecendo-se que o próprio palco tem força devastadora, o espaço onde se dá o espetáculo rege de tal forma a forma em que ele se dá, que Brecht irá se dedicar a isolá-lo, a impedir a mistura público/cena, impedir que o público suba ao palco e se prenda lá em cima, mesmo que só na imaginação. Brecht irá, a golpes de marreta, construir uma cena fechada entre as quatro paredes. Claro, é perdoável, estava na Alemanha, numa época ruim. Outros, como Samuel Beckett, irão ser também corrosivos, ao desmontar a narrativa clássica, o modo de fala dos personagens, fazendo uso constante da concisão metafórica – o que nos valeram peças de alguns minutos e descobrimos felizes que nem por isso peças “menores”, apesar de, com seu humor ácido e irlandês, ele as nomear de “dramalhõezinhos”, dramaticules. Sua diferença será marcada por seu abandono de todo “interesse temático” e, conseqüentemente, “moral” da história. Pois, essa morava no centro de todo teatro ocidental de palco italiano e curiosamente no centro de todo “teatro educativo”, onde irão se encaixar as melhores intenções de nossa amiga Viola. E, por isso, tínhamos que mudar nosso rumo, não só quanto à dramaturgia, quanto à criação do texto literário, mas quanto à criação de uma outra noção de texto, agora de Barthes, o definindo como renda de *valenciennes*, trama feita por inúmeros fios, e esticando o conceito de texto à iluminação, figurino, cenário, cada elemento técnico se constituindo em um texto à parte. E, finalmente, você acabou introduzindo a dança- teatro no DIG. Se nos mantivéssemos dentro dos conceitos clássicos da dramaturgia teatral, iríamos acabar dançando *Giselle*, *O Quebra Nozes* – coisas até um pouquinho difíceis de se produzir fora de um palco italiano e, sobretudo, fora de nossas características. Eu me lembro de você falando de um tal de Merce e da possibilidade de se deixar de lado o contexto e a narratividade dramática, dançar o acontecer, que ele chamava de

evento. Creio que não chegamos a buscar um tal grau de pureza na dança, mas lembro que isso nos ajudou infinitamente, juntamente com os experimentos de Laban, Pina Bausch e outras pessoas, na criação de nossa dança-teatro. Pois, agora, textos eram tecidos, tramados como numa linguagem, e não pedaços de narrativas em espetáculos, remendados por um diretor, prática corrente quase até à modernidade. A liga do espetáculo agora podia ser o improvisado, a própria ação dramática ou a própria ação de dançar, em vez do diretor. O improvisado passava a ser textualmente total.

Improvisar não é só criar em cena uma dramaturgia, mas criar, a partir das técnicas de improvisado, corpos iluminados, corpos localizados, corpos transformados, corpos falantes, enfim, realizar o sonho de Artaud e, talvez um pouco, o de Merce. Com eles, mas politicamente mais atuais, criar, sobretudo, corpos ouvintes, pois o improvisado só pode se dar na escuta do outro em cena, seja esse outro ator, seja esse outro o público. Ó, tirada a criação de texto literário, o teatro tradicional fazia o mesmo! Sim, mas protegido e isolado pela quarta parede. E, aí, nasceu a shimenawa, como espaço aberto. Porque, quando se entra na shimenawa, tudo é possível. Pode-se ver que o problema do foco em Viola ganha uma nova luz: o foco nada mais é que a própria ação dramática, é o estar ali e agora em cena. Jamais desmunidos, pois nosso corpo é nossa bagagem social e é ele e só ele que atua. Corpos juntos – essa é outra modalidade, agora também política. É necessária, se não quisermos fazer um teatro apenas de reprodução das estruturas de um dado sistema social, no nosso caso, o capitalista. Ou há ainda alguém na sala que acredita que um diretor de teatro não seja uma reprodução, na micro instância de nosso poder teatral, de nossos “empresários”, “líderes”, “orientadores”, “salvadores carismáticos” e toda uma fauna nascida para manter a verticalidade das relações no sistema onde proliferam? Se ainda acredita, por que não ler, mais uma vez, *Katastrophè*, de Samuel Beckett? Foi escrita para saudar Vaclav Havel, enquanto ainda era prisioneiro. A ironia é que essa defesa o levou um dia à presidência da Checoslováquia, e, aí, a história sempre se repete, uma vez como tragédia e outra vez como tragédia, com uma pequena improvisação nossa ao texto de Marx.

Entre 80 e 90, fazíamos teatro dentro da universidade, num Curso de Arte- Educação, no todo, íntima e desesperadamente, ligados à educação. A pergunta de sempre é: “educar para quê e como?”. Abrir os olhos para as possibilidades de novos caminhos e melhores? Só não foi mais, por não termos descido do palco e saído para as ruas. Posição que, depois, se modificou, porque o importante era participação do público, numa construção coletiva e junta do espetáculo, e isto, descobrimos, podia se dar também em cima de um palco. Fosse onde fosse que o colocássemos. Pois, o espaço nos pensa.

E não me lembro de onde isso vem, em Aristóteles, mas para você não ficar órfã de citação, relembro a última página de *Os Sertões*, onde Euclides faz questão de terminar toda aquela história macabra de genocídio – pois não passou disso – com um parágrafo inteiro de conclusão elogiosa a Spencer. Vou lhe lembrar, mais uma vez, que ele está no pique de uma corrente antropológica, que estuda o *meio como fator determinante nas ações dos homens*. Troque-se “meio” por um conceito mais exato: “espaço”, e poderemos continuar calmamente nossa conversa, sem precisarmos de uma nota de rodapé. É mais fácil se achar, infelizmente, Euclides ou Spencer do que Aristóteles. Voltemos, pois, às estruturas componentes de uma cena e à possivelmente mais importante delas: o espaço. Só com muita boa vontade conosco mesmos é que admitiremos que, em cima de um palco, fazendo um Shakespeare ou quem quer que seja, estaremos ajudando nosso público a crescer, deixando-o batendo palmas. Um pouquinho, sim. Mas, o que se exige de nós, educadores ou simples cidadãos, é um pouquinho mais. O período da Paraíba foi nosso “pouquinho mais”, no cômputo geral. Trabalhamos o improviso num espaço entusiasticamente original: um lixão do sistema universitário. Talvez essa seja a nossa metáfora daqueles dias, agarrados ainda à Viola: no nosso Teatrão do LAC, lançamos as sementes do que viria a ser nossa experiência definitiva de um teatro de improviso de bases o mais possível livres. E isso seria, um dia, o DIG, na UFPE. Nosso improviso, lá, se deu do mesmo modo que iria se dar daí para frente: líamos bons textos – isto é, textos que nos falavam da vida dos homens tal como não se era comum falar, seja por censura, seja por ignorância, seja por preconceitos – e improvisávamos a cena, a partir de nossa leitura e nosso universo, no caso, a universidade, a Paraíba e o Brasil dos anos 80/90. São dessa época, no Laboratório de Artes Cênicas da UFPB, nossas improvisações de sete peças: de Beckett, *Atos sem Palavras I e II*, *Berceuse*, *Katastrophè*, *Quoi Où*, *Vai e Vem* e *O Improviso de Ohio*; e *O Homem e o Cavalo e A Morta*, de Oswald de Andrade. Depois de *Molière* e *O Improviso de Versalhes*, Samuel nos dava novas indicações com *O Improviso de Ohio* – desta vez, montado por outro criador do LAC: Makarios Maia –, em que com a participação das pessoas, inclusive crianças, num festival em uma cidadezinha do interior, Santa Rita, tivemos novas chaves para outra relação com o público. O Beckett considerado pós-dramático, teatro do absurdo, impenetrável, difícilíssimo, incompreensível e outras parlendas acadêmicas e pomposas, conferências no sábio Sul do país, em relação à ignorância fundamental de nosso público brasileiro, fazia uma multidão tomar conta do palco, numa cidade do interior da Paraíba, e participar daquele movimento mecânico de personagens solitários, escandindo a solidão, ao bater, ritmadamente, em molas sobre uma mesa, e contando uma antiga história de amor inacabado. Para mim, foi uma iluminação, como é narrada por Tomás de Aquino e mereceu em *Iluminacja*, um filme polonês admirável.

Fizemos bem mais do que encenar, mas isso precisará de outra entrevista. Mas, não podemos deixar de mostrar o lugar que nos movimentava, nosso “espaço”. Na época dos improvisos, no LAC, conseguimos, do então Reitor Sobrinho, liberdade para ocuparmos o prédio de quatro andares vazados, colado à Reitoria, onde deveria ter sido a Biblioteca Central. Fizeram em outro lugar e lá ficou aquele monstro que, por falta de finalidade, foram enchendo de *material inservível da universidade*, nome curioso para lixo. Cadeiras, mesas, cortinas, janelas, portas, quadros retratando benfeitores esquecidos, máquinas de escrever, tornadas obsoletas pelos computadores nascentes, computadores gigantes – naquela época, um disco se chamava *Winchester* e ocupava, mais ou menos, o tamanho de um assento de cadeira –, quilos de lentes de microscópios, enfim, tente imaginar o que se quebra numa universidade e verá onde nos instalamos com Viola Spolin, Oswald de Andrade, Samuel Beckett e Kantor. Porque aquele espaço exigia e estava cheio das coisas mortas de Kantor, entende? E, lá, eram nossos ensaios, onde trafegávamos de uma peça a outra, dando palpites e propondo correções, uma vez que sentíamos que tudo era de todos, uma ação coletiva, onde não cabia uma direção clássica. Coisa que já havíamos aprendido com *Katastrophè*, de Samuel, e que virou uma de nossas marcas. Como podem ver, nosso início teve algo de catastrófico nas intenções maiores. Fizemos, talvez, mais política de inclusão do que teatro. Claro, fizemos um excelente teatro também, como não seria possível, se apoiados por dois monstros, como Samuel e Kantor? Difícil dizer e descrever, hoje, tudo isso. Mas, poderíamos ter começado a fazer o que fizemos dez anos depois, na Federal de Pernambuco: aprofundar um método de improviso que pudesse ser, também, guia, método, caminho para uma cena libertadora. Não, não que estivéssemos seguindo Paulo Freire. Paulo, como nós, apenas seguia. A palavra *liberdade* foi a mais falada, usada, abusada e destroçada nos anos 60 e 70, de nossa formação. E viciamos nela, graças a Deus. Nesses anos, um Boal já andava por aí, fazendo improviso num teatro invisível. Mas, invisível como, se nossa função de arte é uma outra invisibilidade: a que a linguagem poética mostra, se fazendo em metáforas e metonímias que produzem significação, carregando textos sobre textos? Não se eliminava a visibilidade da cena, mas a visibilidade dos autores, dos atores e, verticalmente, por sobre eles, dos diretores e orientadores. Breve, se escondia do público quem os estava controlando, pois a função maior de certo teatro político foi, sempre, a manipulação do público. Como ser corretamente político, se invisivelmente orientado? A origem desse teatro de Boal foi o de Gatti, das barricadas estudantis, na França dos anos 60, onde criou o teatro fórum, depois atribuído, erroneamente, a Boal. E, isso, conhecíamos de perto, por ter conhecido Gatti de perto, quando, de nosso exílio por lá, nos anos 70, onde herdamos de Ângela, sua amiga venezuelana, um de seus livros, com dois gatinhos desenhados como assinatura: Gatti.

Verdade também que a LNI, como estrutura de texto de improviso – texto agora barthesiano –, sempre nos esperava, em algum canto, tentadoramente. E foi assim que, 14 anos depois, agora trabalhando na Federal de Pernambuco, decidimos que – se quiséssemos sobreviver – teríamos que desenvolver uma metodologia nossa para o DIG, a partir das experiências e de nosso contato pessoal com o método da LNI. Basicamente, politizá-lo um pouco mais. Ou bem muito mais. Mas, estamos ainda e sempre no ambiente de uma universidade, para onde vim, nos anos 90, “para criar laboratórios de arte na UFPE”, onde efetivamente criei o LAP (Laboratório de Artes Plásticas) e o LAC, de Cênicas. Essa foi a justificativa que constou na solicitação do Reitor para minha transferência de João Pessoa para Recife, pois, comigo, vinham duas estruturas de laboratórios, desconhecidas aqui. Essa foi a razão que constou oficialmente nos documentos na Reitoria. Extra oficialmente, minha vinda para Recife foi resultado de muitas conversas com os então responsáveis pelo Departamento de Teoria da Arte e Expressões Artísticas: Milton Baccarelli e Helena Pedra – respectivamente, Chefe do Departamento e Coordenadora de Curso. E extraoficialmente, também, eu estava muito a fim da mudança, já que minha transferência me permitiria trabalhar numa universidade e cidade com uma maior e mais importante tradição teatral. Mas, tem sempre um *mas*. Ao sair da UFPB, participei de reuniões de discussões acirradas sobre que professor iria ocupar a coordenação do LAC, que eu lá deixava.

Ao chegar à UFPE, arreventaram o camarim duplo do teatro para estudantes – sob meu protesto – e abriram uma sala que lá está, hoje, como depósito de figurinos velhos para serem usados, de segunda mão – o que parece até ser um destino de todo LAC. E lá ele ficou sediado. Isto se deu em 1995. Durou exatamente cinco anos para eu perder a paciência e decidir partir para uma nova estrutura, agora o DIG, agora seguindo a LNI, como eu sempre desejei, no hall do CAC, como nosso palco, e com os alunos e com quem se interessasse, sem me importar de que departamento fosse. O DIG seria do Centro. Por que tanta mudança? Simples, se, na UFPB, disputaram furiosamente meu lugar para trabalhar quando saí; na UFPE, ignoraram solenemente toda e qualquer possibilidade de trabalho em conjunto – exatamente uma das forças dos laboratórios. O projeto era meu, eu que me virasse com quem eu conseguisse. Assim, as conversas preliminares com meus colegas do Departamento de Teoria da Arte & Expressões Artísticas estavam terminando sempre num mesmo ponto crucial: “improviso... E na rua? Mas, isso não dá dinheiro!”. Não julguem apressadamente meus colegas da UFPE. Essa noção está ligada diretamente ao fato do curso ser “profissionalizante” e, ainda por cima, não se ter ainda nenhuma experiência em improvisos na universidade ou na cidade. E nós temos que pensar “dentro do sistema”, entende? Então, por não verem o que o improviso poderia dar e nem verem

o dinheiro no fim do túnel, se desinteressaram. Sem dúvida, cheios de razão. Tive que passar da conversa à demonstração, e o local perfeito para isso era criar modalidades de grupos de improviso dentro da Extensão Universitária. Ficou bem correto, até porque a Extensão compreende tanto a comunidade dos alunos quanto a comunidade do local, onde o *campus* é sediado.

A Várzea é uma comunidade extremamente interessante em sua composição e, ao mesmo tempo, lindamente abandonada pela UFPE. Na época, em meu desespero, eu criei uma nova interpretação para a sigla, devido a esse total incrustamento fora da comunidade, como se lá não estivesse: *U-nidentified F-Lying Pe-ople*. A UFPE era um *UFO*, baixado na Várzea. E era. Imediatamente, reorientei meus campos de pesquisa (Textos Contemporâneos Brasileiros) para pesquisa em Improviso, o que me dava mais um terço de horas de trabalho para dedicar ao DIG. E, para dar visibilidade ao meu trabalho de professor, defini o hall do CAC como local do DIG. E, muitos e muitos anos depois, depois de infinitos bate-bocas no Departamento, consegui que improviso entrasse no currículo como disciplina do, agora, Curso de Teatro. A razão foi que a essas alturas já havia vários grupos trabalhando nas ruas, uma improvisação à sua maneira, vários grupos surgiram em teatros e na TV, ganhando muitas e muitas vezes mais que qualquer espetáculo teatral de palco italiano. Enfim, o dinheiro apareceu no horizonte, curvando nosso curso para a novidade, a essa altura já vovó em quase todo o mundo. Muitos anos depois de minha chegada, trazendo a LNI na mala.

Por ironia do destino, antes do hall do CAC, eu havia conseguido, após novos bate-bocas, que o Centro de Convenções, com uma admirável sala de teatro, de gigantescas temporadas vazias e basicamente orientada para produções do Sul “que trouxessem dinheiro”, fosse não só o local de minhas aulas, como o local de nosso agora grupo de Pesquisa e Extensão em Improviso: o DIG. Dá para entender que o DIG precisava de amplos espaços e não de salinhas burocraticamente fechadas e escondidas? Então, reorientamos nosso grupo de improvisação para as ruas e locais não-convencionais, apesar de ter tido um longo início de vida na mais importante sala de teatro convencional da UFPE. Ganhamos uma sala imensa para exercícios e aulas, e o palco para treinarmos outras atividades de improviso, que não fossem as de rua. Enfim, um teatro de improviso com diferenças com o que já se fazia nos palcos tradicionais por inúmeros grupos, seguidores do método Johnstone, como nossos amigos *Barbixas*. Na verdade, o improviso já estava dando dinheiro e bem mais que a cena tradicional. E, no final, voltamos à opção pelo hall, porque nossas salas no Centro de Convenções começaram a ser tomadas também por outros professores e departamentos, mais fortes que o nosso em matéria de ocupação de espaços. Não podemos deixar de agradecer imensamente a

Johnstone e Viola Spolin, por terem aberto os olhos universitários para o improviso como renda familiar e lucro. Foi o que nos permitiu instalar, também nas dependências “formais” de uma universidade, uma forma de pesquisa e trabalho artístico, voltada para o trabalho e não apenas seu resultado e muito menos o lucro. Sobretudo, voltada para cumprir, na comunidade estudantil, da Várzea ou de Recife, a maravilhosa, tão cantada em prosa e verso, mas tão esquecida “função social da universidade”: espalhar seu conhecimento para todos ao seu redor. Essa função era só entendida no macro. Isto é, é claro que formar médicos, artistas, engenheiros, pesquisadores de todas as formas, em última análise, colabora para a melhoria da sociedade macro: a brasileira. Essa que descobrimos tão lá longe de nós, quando olhamos para perto, para a micro-sociedade: nosso bairro, nossa cidade. Não há como melhorar o Brasil, se não melhorar minha rua – esse foi o nosso início de posição política, depois de anos de penoso exílio. Essa foi a nossa opção de criar um grupo de extensão para espalhar o conhecimento sobre o improviso ao redor de nós, por perto, nas ruas, praças, metrô, ônibus ou quaisquer lugares, onde o homem perambulava, no fundo, um pouco sem saber aonde ia. Obrigação de toda universidade que queira honrar o nome *universitas*, não é mesmo? Essa visão, para nós que trabalhávamos em Teatro, tinha um nome. E isso foi, desde 80, é e será o DIG: filho bastardo, com muita honra, da universidade brasileira.

5. Inicialmente, a improvisação era mais teatral no DIG. Como a dança começou a também fazer parte dos processos de preparação, de criação e de cena?

O DIG tem, como todos, muitas vidas. A primeira fase, de improvisos nas ruas e lugares não convencionais (metrô, ônibus...), foi essencialmente de criar pequenas histórias rápidas, pequenas cenas – que, para nós, serão sempre consideradas uma peça inteira de teatro –, iniciadas por nós, envolvendo as pessoas ao redor. A regra de improviso era de que seriam histórias a partir apenas do que estávamos vendo no momento. O metrô foi um local de aprendizado especializado para nós, porque entre uma estação e outra havia um tempo, e esse tempo delimitava nosso tempo de improviso e a realização aristotélica de seu início, seu meio e seu fim. E isso nos treinava a não ser prolixos, a irmos ao essencial. E isso nos levou a criar uma das primeiras regras de composição: *se pode ser belo, falar às pessoas de maneira simples, para que complicar?*

Entramos numa estação e, em nosso vagão, uma mãe, não tinha 15 anos, tinha o filho no colo, a chorar desesperadamente, sem parar. Foi o suficiente olharmos uns para os outros para começarmos a cantar uma canção de ninar. Inicialmente, o DIG, depois, fomos incluindo

passageiros e, ao final, todo um vagão cantava, a nosso pedido, bem baixinho, para a criança dormir. Claro que, enquanto os outros continuavam cantando, nós saímos chorando na outra estação, pois a aflição da pequena mãe passou e, com ela, a da criança. Tínhamos a certeza absoluta de que o improviso poderia servir para alguma coisa de bem e maior que ser uma arte da diversão, o que já era muito bom também. Mas, isso fomos aprendendo ali, fazendo. Não por entrarmos no vagão cheios de teorias sociopolíticas, acrescidas de um punhado de pequenos conhecimentos técnicos de improvisação teatral. Aconteceu porque estar com os outros é mágico. E toda técnica essencial de improviso é apenas a de se deixar estar com os outros. Só isso. E, assim, naquele dia de metrô, nasceu também nosso objetivo maior e nosso lema: *PRAGENTESEJUNTAR*.

Tivemos depois, ao conseguir nosso espaço de trabalho no Centro de Convenções da UFPE, uma vida de muitos e muitos treinos de iniciar uma roda de improviso, colocar a shimenawa, incluir o público, desenvolver uma história, uma imagem, transformá-la em mais simples e, sobretudo, muitos e muitos exercícios de preparação corporal, uma vez que nós falamos com nossos corpos, nós falamos em cena com caminhos a percorrer, com movimentos, com corpos pois. E, aí, vai ser fácil entender por que todo nosso início de criação de improviso teatral irá ganhar uma nova perspectiva, um novo caminho artístico passível de improvisação: a dança. Mas, claro, para isso, precisávamos incorporar os conhecimentos de bailarinos também, além de nossa descoberta da necessidade de formalizarmos bem, de maneira simples e clara, nossos movimentos em cena. Lembrem que, no metrô, tínhamos aumentado o medo da mãe e da criança, ao tentar acalmá-las com um coro enorme de vozes desorganizadas e em volume 10. Então, o canto já era um treino nosso, e isso nos permitiu transformar o vagão num coro de ninar. Não há como falar em improviso nem tentar fazê-lo sem se passar pela música. Assim, também a dança foi só uma extensão natural de nosso fazer. E, assim, também naturalmente se iniciou a atual fase do DIG, agora também o DIG Dança.

Em 2000, tive a alegria e sorte de ter, entre minhas alunas, uma que optou por fazer minha disciplina, em substituição às assustadoras disciplinas, tipo vôlei e basquete, obrigatórias para quem quisesse concluir qualquer curso universitário – quase uma exigência do período militar. Algo como *mens sana in corpore sano*. O único problema é que só havia vaga em futebol de salão masculino. Então, para concluir o curso de Fisioterapia, Pollyanna teria que se ajustar a um time de homens e jogar futebol de salão por um semestre. Foi o que lhe foi oferecido. Por sorte, os anos se passaram, e esse *in corpore sano* universitário dos anos de chumbo foram abrandando e permitindo trocar o esporte por qualquer outra disciplina de cursos universitários, avacalhando o sonho militar de que poderíamos nos tornar uma Esparta

tupiniquim. Então, em vez de jogar futebol de salão, Pollyanna Monteiro foi “jogar improviso” na minha extensão universitária, depois de se inscrever em *Fundamentos da Expressão e da Comunicação*. Se eu disser que essa disciplina não era oferecida para outros alunos, que não os de nosso curso, mas que a secretária decidiu inscrever Pollyanna assim mesmo, acho que estaremos diante de um dos elementos do teatro grego tradicional, que é o destino... “*Sic volvere Parcas*”, não? Bailarina com anos de experiência, formada no Método Vaganova, atenta a todas as formas modernas de dança, dançando capoeira, com mestre Xocó, e, depois, exercitada em *Butoh-Ma*, com mestre Tadashi Endo, e tantos e tantos cursos que não para de fazer, além de ser uma extraordinária organizadora, foi ela quem deu essa cara bem mais larga e bem mais alegre que hoje temos. E quando ela pega as músicas mais estranhas para dançar, eu só me lembro das conversas dela sobre o Merce. Tu é danada, visse?

2001 foi um ano especial. Fui acordado por meu filho, me mandando olhar na TV e dizendo: “começou, pai, vá ver!”. E, como se fosse a descrição de Nelson dos Anjos, escorrendo pelas paredes em *Valsa #6*, lá estavam, escorrendo por sobre elas mesmas, num mar de fumaça e ruídos, as Torres Gêmeas, de Nova York, símbolo maior do sistema deles, já que abrigava a fina flor dos que, um dia, governariam o mundo, seja pelas finanças, seja pela política, seja pelas armas. Foi um choque. A matança foi estúpida e cênica demais, para não chocar até os que eram contra a política americana. E os americanos, digo os artistas, porque são o fiel da balança, em matéria de sensibilidade política, descobriram finalmente que estavam sozinhos no mundo e isolados. A América era uma ilha chata e perigosa. Então, uma associação insuspeita por ser *right wing*, a *America's Society*, reuniu 12 ONGs de artistas de Nova York e fez uma convocação ao mundo para “se juntar novamente”. E o interessante é que, do Brasil, eles nos escolheram, com uma carta de apresentação para lá de honrosa, nos incluindo entre uma das coisas mais interessantes dos últimos anos, no Brasil. E nem sabíamos que já estavam de olho na gente, por fazermos nosso trabalho nas ruas. Mas, como uma de nossas apresentações já era de dança, se chamava *Taliban* – isso mesmo, Polly dançava *Taliban*, com Thais – e iríamos nos apresentar, no Brooklyn, em janeiro de 2003, se não fosse pela consulesa que nos achou perigosos, terroristas ou sei lá o que se passa na cabecinha de cónsules, e marcou a data de 24 de dezembro para nos receber e, quem sabe, conceder o visa. Claro que passou Natal, passou Carnaval, passou boi, passou boiada, começaram a duvidar se aquele ataque não foi tramado pela CIA e pelo próprio governo dos EUA, então para que nos dar um visa? Apenas Thais foi, por ter solicitado antes, sem dizer para que ia. Dançou *Taliban*, pelo DIG, ao vivo, com Polly num telão, no Brooklyn, e, assim, fomos responsáveis, sem querer, por uma videodança, com raiva por termos querido dançar ao vivo. Para viajarmos, havia a obrigação de registrarmos

nosso nome na Junta Comercial de Recife, o que fizemos um mês antes de irmos ao consulado e onde aprendemos que não podíamos ter um registro com nome de *Gang* e, assim, ficamos sendo apenas a sigla *DIG*. Ainda bem! Assim, no ano da graça de 2003, conseguimos registrar oficialmente o nome enorme da Companhia de Teatro e Dança Pós-Contemporânea d'Improvizzo Gang como simplesmente *DIG*. Afinal, a simplicidade não era a regra da navalha de Ockham?

6. O nome da Companhia é Cia. de Teatro e Dança Pós-Contemporânea d'Improvizzo Gang. Poderia explicar esse termo “pós-contemporânea” que criou?

Como somos uma companhia nascida dentro de uma universidade e com toda uma justificativa meio acadêmica, fomos convidados para inúmeros festivais. E como vocês sabem, esses festivais têm a incrível capacidade de mostrar obras e depois querer explicá-las para o público. Já viram telas de pintores com títulos embaixo? É por aí. Como pinguins em cima de geladeiras. Desconfiança total de se elas realmente valem a pena, realmente dizem o que queriam dizer, claro. Em geral, nesses debates, a gente consegue ver uma nova obra que nada tem a ver com a que vimos em cena, tão justificada e enfeitada que passa a ser. Quando ainda não acrescentam um corpo de jurados e, aí, o absurdo justificativo artístico pseudo-acadêmico se eleva ao cubo. Impressionante como um corpo de jurados é capaz de não ver de jeito nenhum o que acabaram de ver e exigirem dos artistas que recontem suas obras. Dessa vez, bem mais belas e impactantes, claro, pois, para isso, é que existem jurados.

A prática de debates, após espetáculos, veio dos anos 60, onde se arranjava pretexto à toa para um bom bate-boca e uma enorme desconfiança de que o público em geral é uma entidade burra. E isso parecia finalmente ser uma atividade intelectual e não só artística. No fundo, o fazer artístico sempre foi menor em debates. Então, atraídos por nossa armadilha, a primeira pergunta que sempre nos faziam, com a baba escorrendo de felicidade de quem pega um ratinho na ratoeira, era essa: “*mas o que vocês querem mesmo dizer com dança pós-contemporânea?*”. E acabavam de cair eles na ratoeira, pois a resposta inevitável era “nada”, não significa nada. Colocamos aí para evitarmos de ter que explicar o que fazemos. Significa apenas que dançamos o que queremos, quando queremos, onde queremos, sem nos importar com gênero, tipo ou classificação. Curioso como sendo uma estratégia de nos livrarmos de explicações, sempre acabava por azedar o debate. A verdade é que, com ou sem a “pós-contemporaneidade”, em geral falavam muito por alto de nosso trabalho, por nele aparecer, muitas vezes, o nome que já assustava, por poder receber de cara a designação de *teatro do*

absurdo – ah, infeliz do Esslin, que cunhou essa joia rara! –, parecendo, às vezes, que não estavam entendendo bem o que estávamos fazendo ali, nos apresentando entre trabalhos que eles achavam que entendiam, apesar de ficarem fazendo perguntas e mais perguntas sobre esses também, como se tivessem dormido durante a apresentação, provavelmente.

7. Como a Metodologia DIG de Improvisação se desenvolveu?

O ponto de partida foi bem simples: tínhamos algumas linhas que gostaríamos que fossem seguidas, às vezes, chamadas de *regras*, como uma orientação geral de nossa ação. A primeira era a preparação corporal. Nosso corpo é que falava. Nenhuma novidade, até aí, se você se lembrar que Artaud também colocava o corpo, junto com a respiração e o grito, como lugar primordial do ato teatral. Normalmente, empregamos uma hora de exercícios físicos, a partir dos estudos de corpo de Polly. A segunda era o esquema básico para se contar uma história qualquer. Quem conhece Viola Spolin lembra que ela citava o que, como e por quê. Esse trio não foi inventado por ela, mas é parte de uma série mnemônica dos latinos, sobre como dar uma informação exata. Precisavam disso para governar um império: *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando*. Esse era nosso esquema de orientação para uma boa história e, sobretudo, como começá-la. E, como tínhamos uma shimenawa, um local, e tínhamos um Aristóteles, que nos afirmava que “o lugar nos pensa”, definimos que começaríamos sempre toda cena definindo o local onde se passaria. E, aí, facilmente você vai entender Aristóteles, apesar de tê-lo achado meio pedante, não? Se você escolhe que o lugar da história é um hospital, automaticamente nascem os personagens (*quis*). E, se você se perguntar o que fazem lá (*cur*), você já terá meia história contada. Para não ficar tão longe o exemplo, vou te lembrar da ficha número 70, do fichário de Viola Spolin: você está na Lua. Conte, a partir daí. A diferença entre ela e nós, aí, é que, dado Aristóteles, afinal, foi quem escreveu a *Poética* e a *Retórica*, o DIG parte sempre de definir o lugar, o *ubi* da narrativa. Ao contrário de uma tradição americana, que insiste em começar pela caracterização dos personagens, do local nascem as histórias. O resto da narrativa nasce do *como*. Afinal, narrativa é *como* contar uma história. Então, com um esquema de precisão na informação e um lugar onde ela aconteceria, pudemos iniciar a contar nossas histórias. Para que estávamos contando? (*Cur*). Com que meios técnicos (*quibus auxiliis*) estávamos contando? Com auxílio de metonímias e metáforas. Figuras que regem todo discurso poético, todo discurso do inconsciente, todo discurso Outro – já que a arte é sempre um discurso outro ou do outro. Então, é só deixá-lo falar. Entrar na shimenawa significava ouvir o outro, tanto colega em cena quanto público ao nosso redor. Foram, assim, nossas primeiras

descobertas. Improvisar ou trabalhar, a partir do discurso do outro. O resto de nossa metodologia ou de nossa maneira de fazer improviso nasceu dos outros que andaram criando técnicas por nossas rodas, cada um criando elementos novos, maneiras diferentes de atuar, de contar, como o uso da caixa mágica, a técnica de pedir espelho etc., que serão melhor explicitadas em outra pergunta.

8. Como é a dramaturgia das improvisações?

A dramaturgia teatral é sempre uma história que será contada poeticamente em cena. E *poiesis*, segundo Aristóteles, também é apenas um fazer, um *poien*. O que o faz arte é o *como* ele se faz, como ele pode produzir significações na diferença entre as do senso comum ou do falar de cada dia, ou da pequena história de cada um de nós. Como falar algo maior que nós para podermos alcançar os outros? Então, uso Aristóteles como filósofo e não como crítico da tragédia grega, com 100 anos de atraso. Portanto, primeira regra: a dramaturgia tem que ser poética. Preciso citar Copeau dizendo o mesmo? Partimos, depois, também de Aristóteles, que nos ensinava boba, mas profundamente, que um bom texto é o que tem princípio, meio e fim, com palavras gregas mais sonoras do que as que falei aqui: *Το σύνολο είναι αυτό που έχει αρχή, μέση και τέλος*. Profundamente, quem dirá é o Lehmann, e não eu, pois, segundo ele, essa pequena proposição é a que servirá como fundo e orientação da linearidade clássica dramaturgical. Breve: quer ser clássico ou dramaturgical, feche bem a historinha. Mas, usamos isso não por razões de querer fechar a dramaturgia ou por devoção a um filósofo já um tanto caduco, mas por finalidade didática. Isso tem-se demonstrado útil, *agathos*, disseram os gregos, para ajudar o iniciante na roda de improviso.

Como pode o performer criar rapidamente uma historinha que sirva de roteiro à improvisação? Sobre isso, podemos escavar todos os textos sobre improviso, de Viola a Johnstone, que ninguém ensina. Ensinam, curiosamente, a desenvolver sugestões, instruções, jogos, que já são dados prontos, e isso não leva ninguém a criar textos abertos. Em verdade, também porque, depois do advento do pós-dramático, o interesse num tipo de narrativa fechada desapareceu. Como usamos isso? Simplesmente assim: o princípio é arrumar o local, criá-lo, descrevê-lo, montá-lo. O fim é sair de cena, sair do local, a partir das características que criamos no meio. O meio é o *quid*, o que é que queremos contar, qual a proposta de nossa história, como ela se organiza pelos personagens atuando sobre o meio: o cenário, o local. O meio é o espaço de abertura de toda dramaturgia, também pós-dramática, porque, na roda de improviso, a narrativa, o meio, depende, exclusivamente, da interação com os outros performers e com os

outros possíveis performers, também antigamente chamados de *público*, sobretudo relação com o ambiente, com o espaço. Pois, o espaço nos pensa. Não haveria Shakespeare sem o Globe, nem Molière sem Versailles, nem Eurípedes sem o Dionísio, nem Gatti³⁴ sem as barricadas de Paris, nem Brecht sem o Berliner, nem Antunes sem o Sesc-Pompeia, nem Boal sem a rua, nem o DIG sem a Shimi. Quando falamos em dramaturgia, no DIG, é no mais amplo e, por vezes, para alguns, desconexo sentido. Sério. Para quem está preocupado em ser dramático, clássico, antigo ou pós-dramático e moderno, temos que dizer que o DIG é, ao mesmo tempo, dramático e pós-dramático.

Quando você, ou Sofia, ou Garden entram na Shimi e, a partir da pura relação e movimento interno de vocês com a shimi, começam a dançar, provavelmente estão mais perto de produzirem um evento à la Merce Cunningham – no extremo, portanto, do conceito de pós-modernidade ou de um *happening* à la anos 60 e, lá, mais próximos do Bread and Puppet e sua Cantata de 1999. Descrevemos longamente nossas maneiras de contar histórias – nossa dramaturgia –, mas isso sempre nos joga no meio da guerra dramática e pós e até parece que só fazemos teatro. Mas, sempre é bom lembrar que nosso improviso se pauta por total liberdade, uma vez entrado na shimi, onde podemos criar ações ou movimentações perfeitamente abstratas, como um quadro em branco sobre branco, de Malevich, ou uma total pausa musical, pois nada nos impede. Por isso, usamos também o esquema dos romanos: *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando*, para nos orientar a construí-la. Não precisamos, pois, de um instrutor que nos ensine a andar, entende? Ele talvez queira liberar a narrativa e fazê-la aberta, mas o faz cerceando a criatividade do performer. No DIG, estamos em contato com esquemas, modelos, padrões que podem e devem ser alterados. Um instrutor, um diretor não são da ordem do modelo a seguir ou da ordem do padrão. Fazem parte de um jogo de poder, falsamente livre, mas claramente opressivo. Deles, é uma contradição dizer que possam produzir textos pós-dramáticos, textos abertos. Sua estrutura de poder é fechada. É ela que interessa, a pedagogia leva à sua direção e não à historinha que se conta.

Mas, voltemos a falar em historinhas. Nosso texto pós-dramático foi a rua que nos ensinou. Na verdade, preferimos nos reportar a um James Joyce, como exemplo de narrativa aberta. No Ulisses, não há início, meio nem fim como linha narrativa. Como na rua, como em nossos espetáculos, as histórias teimam em não acabar, uma se mesclando às outras. Por causa de Joyce e das ruas, temos, por exemplo, uma modalidade de roda de improviso que passa o tempo todo apenas com um tema, para sabermos que qualquer história pode se desenrolar ao infinito, em fluxo. O que nos garante também a noção de que uma história é apenas uma história possível, local onde todas são possíveis. Não esquecer que, com a shimi, estamos dentro de um

espaço de possibilidades, como Gatti definia o espaço aberto. Daí a facilidade do DIG em desenrolar qualquer narrativa com rapidez, sem se precisar pensar muito na nossa ação, uma vez que toda e qualquer ação feita dentro da shimenawa pode ter significação e participar como um elo de uma corrente narrativa. O padrão, o esquema, o modelo a seguir, o *canevas*, *canovaccio*, da *Commedia dell'Arte*, ou, modernamente falando, ***a estrutura que mantém a narrativa em pé***, é a simples regra da informação do Império Romano. Usada, em parte, por Viola e tantos outros, sem a devida nota de rodapé, informando os autores, já que não eram acadêmicos.

Dizemos que o DIG é moderno – provavelmente pós-dramático, como diria o Lehmann – e não temos problema em usar o velhinho Aristóteles para nosso trabalho. Nossa modernidade seria muito frágil, se pudesse ser ameaçada pelo uso de princípio, meio e fim na construção de fábulas, quando nos exercitamos em improvisar. Mas, em vez de usar o Estagirita, poderíamos dizer, citando Ryngaert, que usamos uma modalidade próxima do improviso por roteiro, sendo o nosso uma micro-roteirização de ações. E nossos treinos com micro-roteiro nos conduzem a narrativas abertas, até porque só temos três minutos para isso, até porque a rua acontece, não pede licença aos nossos medos, não se interessa se estamos preparados para algo. Então, cremos que mais vale se levar o iniciante a tentar uma narrativa fechada, para se começar a aprender a errar, do que sugerir-lhe uma narrativa aberta, que não estaria pensada em parâmetros de aprendizado. Insisto: *nosso centro de interesse são as pessoas*. E pessoas são, por definição, imprevisíveis, exigindo, portanto, abertura ao abordá-las. *Pragentesejuntar*, lembra?

Tenho que repetir que, quando digo que usamos esse pedacinho antigo de Aristóteles para o DIG, ele está ligado contextualmente apenas aos treinos, aos exercícios internos de Improviso. Já disse várias vezes que o improviso na shimi é moderno, chegando a nos aproximar de James Joyce – ó, ousadia! –, em seu fragmentado *Ulisses*, quando estamos na roda de improviso, em situação de rua ou em espetáculos com o público. Com isso, estamos afirmando, como sempre fizemos, que a roda de improviso, em espetáculos ou em situação de rua, permite textos abertos, a partir de algum roteiro mínimo pré-estruturado. Aliás, sobre isso, Ryngaert nos faz uma bela narrativa, contando a experiência de Françoise Pillert, no *Théâtre de Pomme Vert*. Então, isso já nos parece bem estabelecido pela autoridade de um reconhecido pesquisador. Portanto, voltemos: como Saussure já nos ensinou, o mesmo se passa numa língua. Estruturas rígidas em oposição, como fonemas e morfemas, podem produzir um nível de liberdade, quando associados numa frase, e de total liberdade, quando levados a constituir um discurso. Então, não há estranheza nem equívoco algum nessa parte da metodologia.

Como sou criador do DIG e filho deste tempo, conheci formas diferentes com seus problemas específicos. Delas, escolhi o que era mais simples. Do engajamento da cena, nos anos 50, passando pelas formas de coletivo – e a posição especial dos atores de seu corpo de final dos 60 – à emergência do público e necessidade de um teatro perto das pessoas, numa cena de cotidianos, depois revalorizando esse cotidiano pela sua integração na História, chegando aos anos 80, onde o narrativo finalmente se perdeu. Afinal, dizer o quê, não é mesmo? Não há como reviver nenhum desses territórios. Cada uma dessas vertentes da cena teve seus problemas específicos. O teatro do cotidiano é, talvez, o que levanta mais questões. Afinal, o que é o cotidiano de grupos tão diferentes quanto artistas e artesãos, ou operários ou ricos. Bons tempos em que meu amigo Gatti botava essas coisas no devido lugar, razão pela qual a cena foi se modificando.

Então, hoje, quando falamos que, na cena, no DIG, nos apoiamos, para iniciar, numa linearidade narrativa, ela está sob a forma de um micro-roteiro – inventado dentro dos três minutos de preparação. Depois, nos revestimos, aqui e ali, de conceitos, como o do erro possível, no Zen, do espaço sagrado, da shimi, para abrir nosso universo, do uso de um conceito quase tradicional de *ex-machina*, como a caixinha mágica. E, finalmente, nos munimos dos conceitos forjados por nós, como, por exemplo, o de *dança pós-contemporânea*, onde todas as convenções, definições, estilos e conversas sobre são abduzidos por nós, numa variação que vai da capoeira à clássica Vaganova, porque esse é nosso atual conhecimento de dança. Talvez com a dança – por ela ter se estruturado melhor na modernidade –, eu possa responder melhor à questão de linearidades tortas, ou de como abrir textos fechados, ou de como fragmentar discursos e narrativas, ou mesmo de apenas dançarmos qualquer coisa, porque estamos felizes. É que não somos nós que damos sentido à dança – daí ela nem ser mais ou menos narrativa, mais ou menos abstrata, mais ou menos experimental, nem mais nem menos categoria alguma. Dançar é que nos dá sentido. Breve: ela, a dança, para nós é um prazer de texto – nos ensinou Barthes a gozar.

9. O que é a shimenawa?

Uma cordinha de material simples com um nó, fazendo um laço. Só isso. Os zen budistas a colocam em todos os lugares, para transformá-los em mágicos, abençoados ou milagrosos. Quando percebemos que essa era a definição tradicional de *palco*, em teatro, a ponto de um Brecht querer dar um nó nele com uma parede, descobrimos o NOSSO palco. Pode ser levado a qualquer lugar, é flexível, muda de forma. E, basicamente, não é um delimitador de

fora/dentro, como as coisas das tradições ocidentais. Nós colocamos laços para prender, apertar e restringir. Essencialmente diverso de laços para abençoar, espalhar, criar o impossível. Na shimenawa, cabe tudo, então não limita o espaço, mas o amplia, porque é poética, é metafórica: o espaço da shimenawa está ali só para nos alargar o olhar – mágica, benção – para a shimenawa maior que nos rodeia, chamada *planeta Terra*, que, por sua vez, se expande para uma shimenawa enorme, chamada *Via Láctea e Universo*, e tudo o que a vista metaforicamente pode agora abarcar. É um signo metaforicamente tão forte que você está já acostumado a vê-la no Ocidente, além do DIG: aquele lacinho que conviemos colocar em nossas roupas para indicar esperança e olhar além, em ocasiões ou eventos de saúde, por exemplo, pois foi iniciado na epidemia de HIV, aquilo é uma shimenawa.

10. O que são as outras cordas, com ou sem suporte de arame?

Há uma razão curiosa para trabalharmos com cordas. Sou um professor, um pesquisador. Sempre pretendi que o que eu fizesse tivesse uma base científica qualquer. Às vezes, pareço muito com você, em sua mania de estudar tudo o que lhe aparece sobre corpo e dança. Isso me vem como água desabando em cascata. De curiosidade sobre tudo e qualquer coisa e, às vezes, de inveja sobre algumas pessoas consideradas gênios. Nunca consegui entender por que, no século XX, ainda se aplicavam a pessoas características nascidas no Romantismo. *Gênio* é apenas uma delas. Então, gênios me atraíam como beija-flores a Oberon, pois sempre quis demonstrar que eles apenas eram como eu, destituído de um século XIX. Não posso garantir que isso seja uma virtude ou um vício meu. Apenas é assim. Houve um período em que queria saber que álgebra era aquela de que tanto li sobre Einstein. Comecei com a álgebra, deslizei para a matemática e pousei na física. Aí, pela imensa utilidade que descobri para a criação de histórias numa shimenawa, fiquei. Lembre-se também que já usávamos, de nosso conhecimento do Zen Budismo, alguns princípios de sabedoria dentro da shimenawa.

O Zen me veio por um aluno e, depois, meu monitor, por vários anos, numa Oficina de Dramaturgia, Vavá Paulino, a quem homenageio aqui. Mas, não force muito a barra comigo, perguntando como, naquela época, nós descobriríamos que a filosofia Zen ajudaria meus alunos a desenvolver dramaturgias ou mesmo simplesmente textos. Antes do Zen, veio a Teoria dos Conjuntos. Tudo com a mesma finalidade: desenvolver rapidamente uma narrativa qualquer dentro da shimenawa. Essa é a pergunta em que posso te informar um pouquinho mais de como fomos buscar técnicas nas beiras do Universo acadêmico que os ajudassem a entrar numa roda e narrar algo que valesse a pena. Já falei da esperta Viola Spolin, já filosofei bastante Zen aqui,

já me cerquei de cordas e as retorci em objetos, como nos princípios de criação de determinada teoria física, e estou demorando, mas você verá como a matemática da Teoria dos Conjuntos é simples. A teoria tem palavras que são fundamentais para nós... E as resolve desenhando! Se você olhar bem para uma shimenawa, verá que ela desenha no chão um enorme conjunto, uma coleção de elementos. Esses elementos podem se relacionar – e contar história nada mais é que saber relacionar seus elementos. Palavras mágicas de Cantor – iniciamos na Paraíba com K e evoluímos para C –, conceitos, como, por exemplo, “Infinito”, eram explorados na entrada individual, na shimenawa, onde se informava o nome, coisas de que se gostava – facinho, não? –, seguidos da questão “o que vem depois do infinito?”. Cantor abria nossa imaginação ao infinito! Uma lista parcial das relações que se podem produzir, a partir da gente se olhar dentro da shimenawa como um conjunto, são, por exemplo, *relações de união, intersecção, diferença de conjuntos, diferença simétrica*. Que maravilha de presentes de Cantor para o DIG! Sem falarmos numa teoria mais desenvolvida, onde axioma das escolhas significa que o produto de uma coleção vazia de conjuntos é um conjunto não vazio. Parece difícil de se aplicar, quando ouvimos, de um lado, respeitosamente, um nome pomposo, que alguns acreditam genial, como o de Cantor – apesar de gênios não existirem, a não ser dentro da lâmpada de azeite de um belo conto árabe –, e, de outro lado, um nome de sonoridade zen, que é capaz de nos fazer dormir embalados só de o pronunciarmos: shi-me-na-wa.

Como relacionar essas duas pompas? Já pensou bem que só pelo fato de você achar, diferente do DIG, que um nome nada tem a ver com o outro, você já estaria tentando demonstrar uma das inteligentíssimas relações entre conjuntos, que é a da exclusão? Pois é. Mas, vamos a um exemplinho bem mais fácil, de um social bem mais digestivo: pegue uma shimenawa pequena; coloque dentro dela três outras pequenas shimenawas, uma ao lado da outra; coloque uma pessoa numa, outra noutra e uma terceira na terceira shimi. Isso lhes permitirá uma enormidade de ações, a partir das relações possíveis entre esses três subconjuntos. Indiquemos com um gesto, um som qualquer, que isso é uma família composta de pais e um filho (a), repare que não disse casal de homem e mulher. Nossas frases também reproduzem sistemas e seus preconceitos. E com um nada, nos aproveitamos de Cantor para fazer os outros, público e/ou atores participantes da narrativa criarem visualmente milhares de contos sobre esse trio e suas complicadas relações humanas. Ora, por que nosso Cantor nasceu também foi da shimenawa? Porque, um dia, numa de nossas rodas de improviso, alguém decidiu pegar nossa enorme shimi e dobrá-la ao meio, desenhando, assim, a notação matemática para infinito. Nasceu a Teoria dos Conjuntos, como instrumento técnico de contação de histórias. Daí para aparecerem as pequenas shimi, feitas das cordas que seguravam o Universo em nossa física já ultrapassada, e,

com elas, começava-se a visualizar também uma metodologia: a nossa, agora, Metodologia DIG de Improvisação.

Parece difícil, por exemplo, de se aplicar esse axioma das escolhas numa narrativa visual, mas, se entendermos por outro viés, agora dos pré-socráticos, eles também influenciadores de Cantor, que a shimenawa nada mais é que o *apeiron* ou um conjunto vazio cheio de coisas possíveis – você terá exatamente noção da experiência de quem entra pela primeira ou milésima vez. E, talvez, com esse *apeiron* se possa ter também a experiência, por exemplo, de uma dança que se pautе pelas direções dos deslocamentos e pelos tempos das paradas e que possa ser, apenas e enormemente, um *evento*. Entra num conjunto vazio *apeiron* e logo descobre que você pode enchê-lo de relações – sem precisar falar muito, sem precisar “pensar” demais, usando apenas uma linguagem visual ou corporal de movimento. No *apeiron* de uma shimi, você poderá incluir outras pequenas shimenawas, ora inteiras, ora divididas ao meio. E ficará maravilhado com a grandeza de sua atuação, ao perceber que, com poucos movimentos nestes círculos, você cria um Universo – que é o nome exato *indicado* por esse grande círculo. Para nos entender, guarde, por favor, que eu falei *indicado* e não, *delimitado*. A shimenawa não delimita espaços, os indica, os cria. Visualmente, ela é um conjunto vazio cantoriano.

Voltemos às cordas. Houve um tempo em que eu não parava de ler teorias da física sobre o Universo, e um professor da UFPB me encantou demonstrando como todo o Universo se sustentava dependurado em **cordas**. Ou algo assim. Então, como eu queria construir um universo para o teatro, as cordas vieram a calhar. Depois, soube que essa teoria já não vale mais, inventaram outras e mais outras. O que é algo maravilhoso da Física moderna, que nos aproxima muito do teatro. Ela é cênica. As cordas são elementos ótimos para se criar objetos de cena, com a vantagem de serem fáceis de manipular e fáceis de carregar. O DIG é o paraíso do improviso com cordas: elas viram tudo, até subconjuntos cantorianos. E isso, de alguma maneira, é um modo de visualização simples do que é improvisar, por se usar textos como se fossem cordas. Ou como queria Barthes, fios para tecer significações... O arame dentro de algumas veio por invenção de alguém do grupo, que quis que a danada da cobra ficasse em posição de bote. Tinha que ter algo por dentro da corda para sustentá-la, assim como nosso improviso tinha por dentro uma estrutura que garantia em pé sua significação e sua continuidade.

11. O que é a caixa mágica?

Como o exemplo acima da metáfora das cordas, a caixa mágica nasceu como uma metáfora do palco tradicional. Primeiro, ela existe historicamente como palco medieval, exatamente com esse nome. Era um cercado enorme em forma de caixa e, pelos seus buracos, apareciam pernas, braços, cabeças dos atores, que ficavam não só gigantes, como podiam ter quatro pernas etc. Muito divertido em feiras tão antigas. Acresce que também chamamos *caixa cênica* o espaço próprio do palco num teatro. Daí, para nascer uma caixa de dentro da qual podemos tirar o que quisermos para contar nossa história, foi só um acidente. Alguém viu, uma vez, e decidiu em cena tirar uma bicicleta e dar um passeio ao longo da shimenawa. E, como sempre, *bene trovato*, vamos usar! Não temos ideia de quem foi o autor, pois as criações são coletivas, mas temos certeza de que nasceu porque estava dentro de uma outra caixa mágica, chamada *shimenawa*, que estava dentro de uma outra caixa mágica, chamada *planeta Terra*, que estava... Resolve qualquer situação.

Improvisar no DIG nunca foi ser ação de um gênio, por ter rapidez de pensar e resolver situações. Sempre foi criar rapidamente o que se bem entender, criar com auxílio de algumas estruturas do fazer e do pensar e com a experiência que se vai acumulando em exemplos, ou modelos, ou técnicas que foram sendo criadas para aquilo. Improvisar, no DIG, é apenas se exercitar, e se exercitar, e se exercitar. Quem entra, pela primeira vez, na roda como objeto de cena (OC), alguém do público, está apenas começando a se exercitar em improviso, e daí ele pode ir em frente como qualquer outro da roda. E isso é uma constatação e não uma proposta. Faz isso – como todos nós – com o apoio de muito pensar sobre o que é que queremos narrar, o que pode ser interessante para nós que seja também para os outros. É tanto que evitamos a vida inteira de escrever livros sobre nós ou manuais de como improvisar. De alguma maneira, enrijecem o que é fluido. E nada mais livre do que o pensar, “mas como a gente voa quando começa a pensar”, já dizia a canção predileta de Dona Margot, minha mãe.

12. O que são os objetos de cena feitos com o corpo de pessoas?

Objetos de cena, por brevidade OC, são coisas que nos ajudam a seguir contando a história. Comuns no teatro tradicional, mostram que o texto em teatro não é apenas o literário – como dizia o saudoso Barthes –, já que a história é entendida – portanto, contada – também pelo figurino, pelo cenário, pelas luzes e sombras. Claro que alargamos a noção de OC – nem tente falar assim com as pessoas de teatro tradicional – para todo um conjunto de coisas existentes junto com a fala do personagem, ajudando-o a caracterizar a ação, portanto, a narrar a história. São modalidades de textos, portanto. Mas, em nosso caso, OC tem outra função bem

mais importante que no teatro tradicional. São também uma modalidade de resolver uma de nossas poucas regras: a da inclusão do público. Em cada cena que fazemos, temos que incluir uma pessoa de fora do grupo (público). E a maneira mais simples é incluí-lo como objeto de cena: travesseiro, cama, cadeira, poste, enfim, o que se precisar para cercar a história de verossimilhança. Pedindo licença, claro. A experiência tem demonstrado que ninguém quer mais sair da roda e da cena e passa a integrar um grupo de improviso. Vai aprendendo, na hora, como resolvemos situações para contarmos histórias.

13. O que são objetos de cena com função trocada?

Como está dito. Uma pessoa virar poste, um celular virar chinelo, por exemplo. Há, naturalmente, originalidade numa cafeteira que se faz de cartola. Tocamos aí numa das práticas de ilusionismo mais comuns em nosso ofício. E quem disse isso foi Copeau, claro, falando mal do Teatro de Vanguarda, sobretudo por apresentarem como novidade coisas que ele garante, e nós também, serem da boa e velha prática de ilusionismo. Mas, diferentemente da Vanguarda criticada por Copeau, não afirmamos isso como novidade nem criação nossa, apenas usamos, pois isso permite entender que as funções que damos aos objetos são apenas funções que criamos para eles. Isso vale para o teatro como para a vida. Como pouco importa, essa troca permite solucionar enormes problemas em cena e estimula a imaginação, e nos garante que não estamos usando uma teoria aristotélica para *a verdade como correspondência das palavras com os objetos*, mas estamos falando através de uma lógica e linguística moderna. Como já disse: trabalhamos a partir de determinadas estruturas, que nos orientam e apoiam o trabalho. E muitas delas são, por causa, linguísticas.

É importante repetir que não partimos do nada ao improvisar. Aliás, nunca nenhum improvisador partiu do nada. Apesar de haver uma ideia de que se parte do nada, *é uma coisa aérea*, que vem com os ventos, quase como as imagens que temos de ideias, pensamentos, razão, sentimentos e, *last not least*, alma. Isso, curiosamente, nem uma pessoa que nos assiste e participa conosco é capaz de pensar. Ao entrar na shimenawa, já aprendeu que usamos um laço para nos unir, que usamos objetos para nossa narrativa visual e que trabalhamos com a criação e relacionamento de imagens. Se pensarmos, por um momento, que os gregos, ao falarem *eidos*, nunca pensaram como pensamos vaporosamente as nossas tão diáfanas “ideias”, mas pensavam concretamente em imagens/*eidos*. Lhes vinham, portanto, imagens que se relacionavam a novas imagens, e isso era pensar. Senão, como compreender o mais famoso dos diálogos de Platão? Do lado de fora da caverna, não se tem a “ideia” tomista dos escravos. Se

tem as imagens projetadas deles. O resto é especulação, que veio de *speculum* e de *speleon*, ao mesmo tempo, espelho e caverna.

No DIG, improvisamos concatenações de imagens, ou numa linha sincrônica, ou numa linha diacrônica – modelo duplo que será depois adaptado para o signo e sua dupla face, significante e significado, esta última apenas uma “imagem acústica”. Uma imagem, no melhor sentido grego, deu pra entender? Isso quem sugeriu foi Saussure, para explicar a linguagem e como podemos criar significações. O resto da linguagem é treino – mas Saussure não disse isso. Paralelamente, no DIG, o resto da criação de significações que permitem uma narrativa é treino. Apenas treino, sem Viola, sem Johnstone, sem Brecht, sem Artaud, sem citações, sem argumentos de autoridade. Ou melhor, exatamente e também como eles praticaram – porque em cultura tudo é de todos. Não há propriedade particular em conhecimento ou em arte, tudo o que fazemos já foi, de alguma maneira, feito antes de nós. Na arte, não temos tempo para isso – o que não significa que não os veneramos. Na academia, precisamos de notas de rodapé para prestarmos nosso tributo a eles e, algumas vezes, para os usarmos como argumento de autoridade, *Roma locuta*. Somos ação, somos performance. Então, no DIG, *Roma locuta*, causa infinita.

14. Por que é importante a participação do público na roda de improvisação e demais trabalhos do DIG?

Por pura questão de posição política. E aqui entenda-se política na origem, de *polis*, cidade. Questão de cidadania. Fazermos juntos tudo é bem mais interessante e melhor do que fazermos em grupinho, mostrando para os outros. Talvez nossa modalidade não dê o dinheiro para sobrevivermos. Mas, o que adiantaria viver sem estarmos juntos? Não é exatamente nosso isolamento individual, nossa eterna propriedade privada de tudo e de todos, que está arruinando nossa vida no planeta? O homem moderno está sozinho, disse Copeau. Podemos até nos encher de dinheiro, mas não iremos muito longe assim. Quando usamos juntos as coisas, cuidamos delas e nos cuidamos. Isto é, temos responsabilidade social com as coisas e com o mundo que nos rodeia – mesmo que alguns sistemas sociais insistam em nos mostrar o contrário. Se deve ser assim com as coisas, imagina como não se deveria ser com os humanos.

Os humanos são incluídos em nosso fazer, porque seria desumano trabalharmos PARA eles, seria desumano eles apenas baterem palmas para nós, seria embrutecedor e emburrecedor. Seria estúpido pensarmos que podemos pensar algo PARA eles, oferecer-lhes narrativas maravilhosas que lhes fariam bem como um dom ou um serviço. Todo dom é uma forma de

escravização, já disse Marcel Mauss, meu antecessor em antropologia. Então, politicamente, não damos nada, não damos espetáculos: fazemos juntos. Não sei se consigo ficar claro quando me perguntam isso, mas é o eixo de todo nosso trabalho, e esses pensamentos são os que nos fazem improvisar e não alguma tecnicazinha de se relacionar com um público. Por isso, chamamos de *metodologia* o que fazemos no DIG e não *técnica*. Técnicas servem para resolver problemas pontuais. Como designar algo, além da velocidade da luz, tecnicamente colocamos um C e o elevamos ao quadrado, por ser uma velocidade absurda e impossível de ultrapassar. A fórmula é uma pequena técnica para resolver problemas da física ou do mundo. Se acrescentarmos a essa fórmula a igualdade com a energia, criamos um conhecimento técnico de uma energia espantosa, que pode servir para nos matar e extinguir a humanidade em bombas ou nos livrar de vários problemas de energia. Metodologia é COMO pensamos nossas técnicas. Sem ela, todo nosso conhecimento não chega a ser nem humano. Ética é o que nos dá dignidade. Metodologia é a maneira ética de usarmos técnicas.

15. A metodologia DIG de Improvisação também conta com a liberdade de não seguir esses elementos. Pode falar um pouco mais sobre isso?

(Risos) Liberdade cheio de regras é um conceito interessante, pode ser funcional, mas chato. Nossa natureza humana não aguenta. Nossa primeira regra é que não temos regras. Entenda-se que regra é uma maneira específica de ordenar uma ação. Ora, se nossa ação de improviso é definida aqui, o tempo todo, por ser um fluxo, ordenado, mas fluxo, seria complicado que tivéssemos regras que funcionassem como leis da natureza. Uma maçã não deixa nunca de cair em cima de sua cabeça, não há como escapar disso. Mas, regras em Ciências Sociais ou no campo do pensamento humano são instrumentos para resolver problemas específicos. Se não estão resolvendo, a regra desaparece. Ora, se nossas regras resolvessem sempre como uma maçã, caindo em nossa cabeça, em nossos problemas de improviso e de cena, teríamos dogmas e não regras, seríamos, talvez, uma religião nova, mas nunca um grupo de arte. A frase é para lembrar que não há novidade alguma nisso: lembram quantas vezes a Física mudou suas formulações, consideradas regras da natureza? Algumas nunca, porque correspondem a uma descoberta fundamental da natureza. Outras, apesar de brilhantes, caducam rapidamente, como a concepção regrada, ordenada, de que o universo se estrutura em forma de cordas, lembram?

16. Quais principais diferenças entre improvisação de Viola Spolin, Keith Johnstone, Robert Gravel e Yvon Leduc e do DIG?

Em parte, já fui respondendo a isso aí, mais atrás. Posto de outra maneira, menos relativamente à técnica – pois, como dissemos, o que for bom para o improvisado, o DIG usa. Viola tem dois lados, como um signo: o de educadora – recebeu um título de *Doutora Honoris Causa*, por isso – e o de pessoa de teatro. Nosso DIG nasceu dentro de um Curso de Arte-Educação e se estabeleceu como atividade de pesquisa e extensão de um curso de Teoria da Arte. Mas, estamos bem longe de Chicago e dos efeitos da quebra da bolsa, uma constante emigração de trabalhadores sem trabalho. Contexto inicial de Viola. Então, não temos afinidade univitelina, apesar de tão próximos. Acresce o histórico de cada um dos membros, pois uma história só se faz com as pessoas e suas histórias. Assim, pelo meu contexto de ter feito 20 anos no meio das maiores confusões dos anos 60, carrego comigo os estigmas de todas nossas lutas e todas nossas farras. Creio que Viola não me reconheceria, se me encontrasse. Não partilharíamos dos mesmos espaços na cidade. Meu espaço sempre foi à esquerda – seja lá o que isso possa significar. Então, tenho uma sensibilidade exagerada – eu ia dizer *aguçada*, mas seria cretino – para lutas sociais e para olhar de frente o sistema capitalista, onde estou inserido, queira ou não. O DIG será marcado, pois, por uma política de liberdade, e essa liberdade nasce ao você conseguir olhar o sistema em seus detalhes também, porque as pequeninas correntes são as que nos prendem mais, pois não as vemos direito. Assim, são correntinhas malévolas do sistema, a importância de você agir sendo dirigido – diretores, instrutores etc., nos métodos de teatro –, a importância de você competir – todo teatro, via língua inglesa, padece desse trauma, pois o nome próprio que dão é *jogos*; *jogar* e não estão brincando, estão disputando mesmo um lugar, pisoteando quem quer que tente passar à frente ou ficar a seu lado. Sem querer, de mansinho, de boa vontade – pois é assim que uma ideologia funciona: naturalizando as ações, mentindo que a disputa faz parte da natureza humana e que derrotar o outro é uma qualidade. Afinal, foi o que nos ensinou a ética protestante como se tornando o espírito do capitalismo, não é mesmo, Max Weber? Então, docemente, em nome da arte, nossos amigos não conseguiram se livrar dessa tralha, esse manto de palavras inúteis, como competição, propriedade privada, lucro, trabalho, salário, diversão, arte, em que se chocam sempre os ovos do sistema em que vivemos, quando não, bem pior, os ovos do nazismo. Foi-me difícil entender por que todo descendente de judeu do massacre não era de esquerda, não era pelo menos, contra o sistema, e como Israel, como Nação, foi se alinhar no ninho das víboras. Por isso, as correntes são levinhas, pequenininhas, detalhezinhos e, de detalhezinho em detalhezinho, vamos

entregando docemente nossa liberdade. Pelo amor de Deus, entenda o que estou falando. Não estou dizendo que o DIG seja a *boa nova*, que consegue nos salvar do capitalismo perverso, através da arte. Não estou dizendo que eu ou algum de meus colegas de Companhia, ao longo desses anos, tenhamos uma consciência tão clara quanto um escrito, muitas vezes, *a posteriori*. Somos humanos, fazendo arte, inseridos num sistema social, como Viola, Johnston, Robert e Yvon foram. Falíveis e errados, como quaisquer um deles. Porém, diferentemente, usamos nosso erro como frase ainda a ser construída e não como ponto final. E a treinamos, a treinamos e a treinamos, até chegarmos no local que queremos. E, muitas vezes, não chegamos. Mas, e daí? E nem falamos ainda na próxima correntinha da qual tentamos nos libertar – porque a sentimos –, que é a da culpa, inculcada, em nós, por uma religião mal digerida e claramente prejudicial ao gênero humano.

17. Por que você sempre teve resistência em fazer doutorados e um manual do DIG?

Doutorados: o primeiro, na Sorbonne, foi por falta de dinheiro para viver em Paris, fiquei só no D.E.A. O segundo, em Quebec, porque briguei com a banca e sou cabeça dura e também porque eu já estava mais interessado na *Ligue d'Impro* que em Sociologia. Perdi um título e ganhei o DIG. Todos os grandes luminares que conheço e que deixaram algo por escrito, tipo manual, conseguiram enrijecer suas próprias ideias, fixá-las num texto único, exemplar, criando um problema sério para elas e eles. Manual é um livro operacional. Portanto, estou falando deles e não da literatura como um todo. Temos mais é que agradecer a Gutenberg por ter tirado os livros das mãos de monginhos censores e tê-los popularizado. Se não tivesse lido a *Odisseia*, de Homero, Joyce não teria escrito o *Ulisses*, e nem teríamos *Ophelia*, não é mesmo? Gutenberg é o responsável por toda nossa evolução posterior, já dizia um velho amigo de meu tempo, o Sr. Mc Luhan, prestimoso canadense, apesar do nome nos remeter à Escócia e à Ilha. Mas, voltando aos manuais. Há uma enormidade em teatro, e Artaud nos parece o que mais exagerou em escrever manifestos a respeito. Foi ele quem nos legou, ao DIG, o grito, a respiração e o corpo como lugar primordial do ato teatral, além de rejeitar a supremacia da palavra, lembram do Teatro e seu Duplo? Sabem por quê? Porque talvez Artaud seja o único que sabia que o material que ele tratava era vivo. Arte é movente, não há como fixá-la em nada, seus exemplares, museus e livros, por aí afora, estão apenas para nos lembrar disso: ela está passando por nós. Arte é movente, a estátua de Palas Atena, no museu, não é estática, nos conduz a Fídias e ao Século de Ouro de suas boas intenções, e nos conduz a uma sociedade em movimento, através de todo seu vestido, *chiton*, *peplos* e *himations*, se desenvolvendo em finos

e graciosos movimentos, ao longo do corpo. Todas as linhas de perspectiva da estátua são convergentes, todas se dirigem ao ponto para onde ela aponta. A mesma conotação de movimento será dada por Rembrandt, em sua mais famosa tela, a *Ronda Noturna*. Ele pintou a ronda, o movimento e, assim, “se reinventou” em relação às convenções da pintura de retratos da época. Depois, durante alguns anos, entrou em crise e não pintou mais retratos. Tudo isso está ali no quadro, no Rijksmuseum. Um livro é como um museu, menos os manuais. O manual fixa para sempre um olhar no horizonte. E como pode haver manuais de artes cênicas, de performances? Ferem o princípio de incerteza, pois não há como se medir a posição e a quantidade de movimento, ao mesmo tempo. Quando se bate a foto da dança, aquilo não é mais dança, claro, mas, além disso, aquilo não nos dá a melhor imagem do que é a dança. A melhor seria a que temos ao presenciá-la e, secundariamente, a imagem “fixada em movimento”, o que chamamos de *cinema*. Em vez de manuais, a arte pede filmes; o DIG, também.

18. Como é um dia de encontro do DIG?

Lá pelas 15h ou 16h de sábados ou domingos, nos reunimos na sede, nosso apartamento. 45 minutos a uma hora de exercícios corporais, porque falamos com nosso corpo, ele é nosso instrumento principal de improviso, teatro e dança. Sei que há pessoas que dançam com a alma, com as ideias ou coisas belas assim. Mas, nós ainda não sentimos necessidade disso, nossos corpos bastam para dizer o que queremos dizer. Então, os treinamos a conversar. Seguem-se conversas sobre algum projeto em pauta ou, normalmente, segue-se uma roda de improviso. Colocamos a shimenawa, nosso palco e local de criação, nos dividimos em pequenos grupos, sorteamos temas para improvisar, decidimos rapidamente como vamos apresentar nosso tema e entramos na shimenawa, porque é mágica e, simplesmente, lá, as coisas acontecem. Isso para quem entrou pela primeira vez, porque, para nós, que treinamos e nos apresentamos há anos, temos uma enormidade de recursos para contarmos uma história, como usar a caixa mágica, usar o OC com função trocada. Além do fato de que qualquer tema é apenas um tema, e isso não define uma narrativa, o que a define é COMO iremos fazê-la, e é nessa hora que técnicas, OCs, exercícios anteriores, tudo nos ajuda a trabalhar rápido e alegremente, porque, via de regra, nos divertimos muito com isso. Finalmente, a melhor parte do treino: a cozinha. Lanchamos e falamos besteiras sem parar, pois, viramos um grupo de amigos e vivem dizendo que somos uma família. Não curto a imagem, porque não tenho uma imagem positiva da minha família. Aliás, da maioria. Acho que somos apenas o DIG ou, como gostamos de dizer: o DIG é isso aí! Não importa o que seja esse “aí”. A invenção tecnológica do Uber nos facilitou

também o horário do final das reuniões. Antes, terminava com o último ônibus a sair, pois a maioria absoluta de nós não tem carro.

19. Você enfatiza para se fazer arte na rua e em espaços não convencionais de teatro. Por que isso é importante para você?

Não é para mim, é para o teatro e para a dança. Veja a história europeia. Do século XIX, quando os operários começaram a sair das tocas, porque ficavam o dia todo nas fábricas, a Europa se cobriu de pobreza invisível. Era fácil ser rico e ter boa consciência e boas intenções no início do XIX: não se via a pobreza que eles causavam. Lembram os sinos das Igrejas? Tiveram novas funções nessa época: eram o relógio dos pobres, anunciando a hora de se levantar de madrugada e se enfiar numa fábrica ou num buraco para extrair hulha e, depois, anunciavam o anoitecer e a hora de saírem de lá e voltarem para seus lugares, para a sopa rala e a pouca luz. Van Gogh nos matou de terror, pintando os comedores de batata. Sinistro, e segunda tela que copiei, a partir das sugestões de minha neta Lua, ainda bem pequenininha, e não sei de onde tirou aquele olhar agudo sobre nossas misérias, detectando-as com facilidade, quando expostas ou escondidas em uma tela. Foi com seus olhos que vi a miséria do início da industrialização na Europa. Teatros, então? Cheios “deles”, entende? Entre aspas para não assustarmos quem, um dia, vai nos ler. Tinham, entre outras funções, a de ostentar riqueza e poder, ostentar as filhas e filhos para futuros entrelaçamentos de negócios, ao que, entre “eles”, se chamava *família*.

O Teatro Sta. Isabel, em Recife, é uma bela amostra dessa ostentação toda de riqueza. Da Arte? Nem pensar. Dramaturgos e atores continuam a esmolar, desde sua fundação. Ainda dizem que o teatro dá dinheiro, se profissionalizarmos os grupos, se os prepararmos, dentro das universidades, para fazer um teatro de melhor qualidade – seja isso lá o que for. Mas, isso é uma época, por mais que queiramos a arte como eterna e sempre presente de uma maneira uniforme, grandiosa até. Hoje, esses *habitués* que, de alguma maneira, mantinham com sua presença nossas salas em funcionamento, desapareceram. Não se fazem mais ricos como antigamente. O poder se deslocou das mãos, antes senhoriais, e os novos donos da cidade não precisavam mais das nossas salas para se mostrar. Criaram enormes vitrines pelas cidades, chamadas *edifícios de escritórios*, mostrando que eles são bem mais poderosos, têm muito mais dinheiro e querem ficar bem mais longe do resto de nós. Então, Valentim começou a colocar a questão: “por que nossos teatros estão vazios?”. Bem, mas uma parcela da classe média ainda frequentava as salas de teatro.

Até o dia que inventaram as redes sociais, e o mundo colou a cara na telinha de um celular, e começamos, finalmente, uma revolução dos costumes: todo mundo pode falar com todo mundo, filmamos e denunciemos, com essa maquininha, as infâmias perpetradas pelas polícias nas ruas contra os que saíram das tocas do século XIX e perambulavam por aí, felizes, por arengar contra o sistema, herança ainda do século XIX, já que a rua foi nossa única e maior herança nessa virada de dois séculos. Mas, o aparelhinho acabou também esvaziando as ruas. Teorias conspiratórias creem que foram inventados por mentes desejosas de que não nos encontrássemos nem nos juntássemos. Está me seguindo porque a rua passou a ser tão importante para todos nós? Talvez o último dos refúgios de nossa coletividade. Ora, para mim, além disso, está o fato de ter dado aulas, durante 35 anos, sobre teatro e me perguntar onde ele foi se esconder tanto que não está mais falando para uma parte importante dele: seu público. Perdemos nosso público, só isso.

Por mantermos um local adequado a uma encenação considerada completa, mas no século passado. Meu Deus, já estamos no XXI, e eu continuo como se não estivéssemos saído do XX. Mas, na verdade, em muitas coisas, nós regredimos nesse bendito XXI. Por mantermos uma arte de enfeite, em vez de criarmos textos para nosso tempo. A última tentativa de nos salvar foram os autores e performers, ditos modernos, do início e do meio do XX. Talvez nosso maior problema, hoje, para a arte, é não termos mesmo mais nada a dizer uns aos outros, tendo caído, finalmente, no solipsismo, privacidade e individualismo mortais e triunfantes, oferecidos como razoável forma de vida pelo sistema social, político e econômico a que nos sujeitamos. Samuel Beckett e alguns outros já nos advertiam sobre tudo isso. Infelizmente, ainda estavam sobre um palco. E um palco é um espaço. E um espaço nos pensa. E temos mesmo é que sair para as ruas e tomá-las. Não era o tempo de Samuel, mas certamente é o nosso. Essa é a razão, não de uma preferência, mas de uma obrigação cívica.

20. Por que é importante que cada integrante do DIG seja autossuficiente em todos os processos, desde a preparação corporal, a criação até à performance?

O sistema de espetáculos foi organizado e fixado na Dramaturgia de Hamburgo, de Lessing. Completo, bonitinho, não falta nada para uma explosão de confetes e fogos de artifício. O teatro, como espetáculo moderno, desenvolveu-se organizando-se como uma fábrica: com tarefas bem definidas e cada um cumprindo seu papel. Quem vai ainda duvidar do que seria um diretor geral, como o foi Diaghilev, no *Ballets Russes*? O curioso é que, do lado de lá da cortina, os russos se gabavam de um outro sistema social e econômico. Então, essa estrutura toda era

perversa, não por ser uma reprodução fantasmagórica e educadora do capitalismo, mas um modelo de repetição e reprodução, a nível da arte, de todo e qualquer sistema social essencialmente vertical. Deus em cima, patrões e políticos logo abaixo e o resto bem mais abaixo, pois, com novas escalas de verticalidade e subida no sistema, agora dentro desse resto. Estou apenas lhe dando conta de nossa paranoia política, herdada do XIX, e um pouco de minha cabeça, por anos e anos. O que não diminui em nada a grandeza e monstruosidade de toda essa organização, porque nosso mundo foi sustentado por uma coragem e uma bondade sem limites, mas nem por isso menos miseravelmente pobre e abandonada, com ou sem celulares nas mãos.

Como viemos depois do XIX, temos obrigação de sermos melhores. E não há coisa melhor em teatro ou qualquer outra arte, ou qualquer outro ofício, do que sermos donos dos nossos meios de produção, pois é aí que vários sistemas nos roubam a dignidade. Nosso propósito é formar pessoas que possam ser donos de seus meios de produção, e isso significa conhecê-los ou, pelo menos, poder exercê-los, se apoderando deles. É óbvio que qualquer um pode fazer figurinos, luz, cenário. É isso que também treinamos, já que são meios que nos ajudam a fazer nossa performance teatral ou cênica. Resta dizer que o DIG não é uma companhia para se morrer nela. É bonito, mas prende as pessoas. Somos um fluxo também como componentes. É como se fôssemos uma escola onde se passa, mas com vistas no além, em poder fazer outros grupos ou fazer seu trabalho solo como bem entender. Nesses anos todos, podemos afirmar com tranquilidade que, hoje, somos legião. Não importa onde estejamos. Só uma boa formação, a menos “especializada e, por isso, “fechada” possível, pode permitir esse ar fresco que talvez consiga nos levar até o século XXII. Por que não, se frescos?

21. Sempre batalhou para manter o grupo aberto e para que ele fosse de fácil acesso àqueles que quisessem participar de seus encontros e, até mesmo, se tornarem seus integrantes. Qual a importância disso?

Como ser livres, se fechados? Como acreditar que poucos, insistentes e fiéis, inteligentes e humanos pensem mais e melhor que muitos ocasionais, passantes, infiéis, mas inteligentes e humanos? Nada como o frescor dos passantes. Se você, algum dia, for à rua, para botar uma roda de improviso, verá isso. O mesmo se dá com um grupo: precisa de oxigênio. Muitas plantinhas juntas num espaço fechado, provavelmente te farão mais mal do que bem, pois geram gás carbônico também, não?

22. Você é tradutor, dramaturgista e encenador de Samuel Beckett. Por que o interesse pela obra e pelo autor?

Bem, o interesse por Samuel é meu e de um bilhão de outras pessoas. Me sinto confortável aí no meio. Agora, por minha parte, Samuel me fala melhor que muitos. Sem vantagens, apenas ele é bom nisso. Veja, ele é conciso, eu sou prolixo de nascimento. Ele escreve como se compusesse música – *Berceuse* é uma sonata! –, devido à sua formação e gosto. Eu sou de família de músicos e nunca consegui passar da quinta lição de piano, mas minha admiração por músicos é quase devota, Maestro Flávio, meu amigo, que o diga.

Samuel fala de nosso tempo, do mundo dele e do meu, por entrelinhas. Nunca é óbvio tratando do óbvio. Nunca desperdiça palavras, como se fosse avarento delas. Ele as burila, corta, recorta, as sonoriza, porque em cena sons serão, as balança ritmadamente como se estivesse pondo M para dormir. E em *Berceuse*, compôs a mais bela canção de ninar, que conheço, para um ser humano, desde a absolutamente estranha escrita por um Mozart. E quem poderá, um dia, se igualar a um Mozart? Só Samuel. E eu... Ai, meu Deus, quem me dera! Então, quando você não pode se igualar a um monstro, pegue carona nele. Fui lá e comecei a traduzir todas suas obras. Não foi só Samuel, tenho que dizer que tenho orgasmos múltiplos, ao ler um texto e descobrir como dizê-lo para outros leitores, em outra língua. Me sinto um improvisador de *jazz* em cima da obra dele. Muito bom, como é bom fazer isso! É um alumbramento! Ainda tem meu caráter ruim de que, se você me disser que algo é difícil de se fazer, você, na verdade, acabou de me obrigar a tentá-lo.

Samuel, entre os anos 50 e 60, por culpa do Esslin, que o classificou de *absurdo*, foi considerado “inincenável” e incompreensível, no Brasil, por muitos anos. Compare-se o número de seus espetáculos aqui e em outros lugares mais chiques. Quem mais fez Samuel, no Brasil, fomos nós, porque não paramos de fazer, ao longo desses anos todos. À nossa maneira, claro. Improvisando tudo, a partir do estudo do texto dele. E depois, descobri que a famosa “seriedade” de seus textos nunca foi feita para se lamentar da vida. Ele era um bufão, seu texto, sim, é o que, com o riso, castiga os costumes. Poucos conseguiram isso com tanta clareza. E essa percepção nos foi facilitada pelos anos todos em que o estudei para traduzir. Ninguém fala com delicadeza sobre a solidão das pessoas como ele. E se isso já foi considerado o mal do século XX, imagina como não ficou no XXI.

Se você se lembrar que nosso lema é “PRAGENTESEJUNTAR”, verá que o que fazia Samuel escrever é o mesmo que nos faz improvisá-lo em cena: a solidão das pessoas. Você perguntará o que mais desejo para o DIG, e vou te responder que me sinto bem e feliz “por

estarmos juntos” nessa. A Companhia me ajuda a contribuir um pouquinho também com a diminuição dessa solidão dos homens, por ser exatamente isso: uma companhia. E, na companhia de Samuel, aprendo a ser doce e suave, mesmo quando estamos expondo brutalidades do ser humano. E como eu poderia deixar de amar esse cara que, ao receber a notícia do Nobel, foi de sua casa para Paris, bebendo em cada bar que encontrou pelo caminho? Além de um grande escritor, um grande cômico, um grande irlandês.

23. Como foi adaptar *Berceuse*, um texto em que a personagem fica parada, numa cadeira de balanço, durante a peça, num trabalho de dança?

Não fui eu quem adaptou, preciso logo dizer isso, fomos nós. Mas, há um trabalho extraordinário seu em tudo isso e, sobretudo, em *Berceuse*. Exatamente pelo fato de o texto ser dançado. Devo ter dito, em algum lugar, que nossa formação em dança se deve a você e aos seus inúmeros e infinitos cursos em dança. Então, para você, não é problema – não disse que é fácil – resolver uma cena em *Butoh-Ma* ou como Bufão, ou em capoeira ou em balé clássico ou em... Confirmam o *curriculum* dela! A delicadeza do espetáculo oferecido e não dado ao público, já entenderam, começa em se dançar uma pausa musical, porque Samuel pede total parada de movimentos. E o que vemos em cena – como a montagem de Nova York – é **M** pensando, com seus botões, como a vida das mulheres – de todas as mulheres – foi relegada ao porão. Ora, você fez uma virada que lhe permitiu abrir o leque de movimentos da peça. Antes, apenas balançados numa cadeira, como um berço, onde se nina alguém, um movimento visto de fora para dentro, há uma mão de fora que a balança. Você nos fez ver o extraordinário movimento contido e desesperado de dentro desse corpo, de onde sai apenas audivelmente um pedido de socorro, uma tentativa de se ater a uma história, que ela já sabe acabada: a sua história. Você nos faz ver o que **M** está vendo com aquele olhar parado, inexpressivo, solicitado por Samuel. Samuel queria que nós víssemos **LÁ DENTRO** dela. E foi essa compreensão, após muitas leituras sobre e da peça, que permitiu que *Berceuse*, texto de teatro, pudesse ser lido também como texto de dança. O fundo da questão toda é exatamente o movimento. Algo não anda mais em *Berceuse*. E é o que você vai fazendo com seu corpo. Você expôs as tripas da solidão feminina, com seu corpo de mulher movido a *butoh*, capoeira, balé, *clown* e mais uma enormidade de movimentos próprios de uma composição musical. E não é a arte a única coisa que consegue nos fazer levantar de uma cadeira num porão?

24. Como se deu o processo de criação de *Berceuse* a partir da Metodologia de Improvisação do DIG?

Posso deixar para Polly? Como metodologia, partimos de uma visão do social, onde nos encontramos. Assim, *Berceuse* é um texto que nos facilita a vida, pois está no centro mesmo das questões prementes deste século, como o lugar das mulheres na sociedade. Solidão é o nome dado para designar como são feitas para serem belas – veste sua roupa chique de sair à noite – e igualmente rejeitadas apenas ao serviço caseiro – porão é o depositário dos restos desse serviço de limpeza. Elas nem conseguem mais falar ou gritar, além de descrever minuciosamente os objetos que as circundam e trancam. Samuel trancou M, por uma escolha milimétrica de palavras, que se fecham ao redor dela. Polly a expõe com precisão cirúrgica, mostrando o que nela é desejo, o que lhe esteve sempre negado. Polly produz quase um ato de misericórdia para com essa mulher, sendo, ao mesmo tempo, M e os que a veem. Ainda acho melhor vocês que me leem irem ler a peça e, depois, irem assistir Polly fazendo M, em *Berceuse*. Não curto muito espetáculos com letreiro explicativo em baixo, fico parecendo aquela banca de jurados infame, que já descrevi em algum lugar. Vá ver!

25. Em *Berceuse*, você está em cena, fazendo a música junto com o público. Como se chegou nesse mantra?

Nós trabalhamos com o erro, devemos isso aos Zen. Tínhamos preparado aquela gravação, feita, no início, por você, usando a sonoridade monótona, surda e reto-tons das rezadeiras nordestinas. Billie Whitelaw, na montagem de Nova Iorque, deu uma fabulosa interpretação, que se marcou como definitiva. Mas, o definitivo nunca foi nosso horizonte. Então, você foi lá e deu, como o som pedido por Beckett, o das rezadeiras nordestinas. E, assim, você começa a mostrar em cena sua multidão de mulheres solitárias, acrescentando, ao som original, uma nova informação bem concreta e atual: a existência também das mulheres solitárias no sertão, sua região natal.

Tudo preparado para nossa estreia no Auditório Jorge Lobo. Quando lá chegamos, nos solicitaram para trazer um som, pois a sala não tinha ou havia quebrado. Cinco minutos antes de entrarmos em cena. Então, improvisamos. O som foi feito por Rafael Barreiros, Antonio Carlos Portela Neto e eu, lendo a peça ao vivo, por microfones. A marca para nós era de que deveria ser falado em *gromelê*, em tom dos três, o mais igual possível, meio reto-tons, como uma canção de ninar, um som para fazer dormir. Um pouco dentro do que pedia Samuel. E lá

fomos. E Polly dançou *Berceuse*, improvisando a partir do novo som. Foi nesse dia que, enquanto fazia meu *gromelê*, vi claramente o monstro que tínhamos diante de nós, e como Polly era capaz de se adaptar rapidamente, dançando um som que preparou bem monocórdio, quase cantochão, para um que, por mais que nos esforçássemos, era polifônico e completamente diferente.

Interessante, também, é que Thais Bicalho, uma lindíssima bailarina clássica, que se apresentou dançando balé, ao terminar, foi até a gente e disse: *eu quero é dançar assim!* E, assim, ganhamos Thaisinha, de mãos enormes e leveza de passarinho, para o DIG. E ganhamos uma nova modalidade de som: o mantra. Daquilo que fizemos para o OM cantado foi um pulo rápido. O OM é o som do mundo, exatamente de nossos amigos Zen. Nada melhor para ninar M. Trazíamos o mundo inteiro para dentro da sala, para niná-la, ninando, ao mesmo tempo, o mundo. E isso nos permitiu outra coisa, que passaria a ser marca nossa em espetáculos de dança também: a difícil participação do público num espetáculo assim. *Berceuse* passou a ter um rápido ensaio, antes de começar, com o público, explicando que ele faria uma canção de ninar para M e que nossa atriz, dançarina e performer iria dançar a partir do som que ele produzisse, durante o espetáculo. Depois de um curto treino de vozes, melodia e ritmo, iniciamos a cantar juntos o OM, durante os 30 a 40 minutos que leva a peça. Vocês não podem imaginar o que isso significa e o volume de corpos, que enche repentinamente o espaço, que vai espremendo, cada vez mais, M para dentro do porão, para dentro dela mesma, à medida que Polly vai expondo para nós. Lembramos que dançamos *Berceuse* em inúmeros locais, com o público mais variado e com os sons mais estranhos que se possa imaginar vindo de um a plateia, a fim de participar.

Como sempre acontecem pequenas anedotas. Em Quito, no Equador, ao final da apresentação, o decano do Departamento de Artes da universidade, um senhor professor e muito conhecido em teatro, virou para mim na conversa posterior, e disse: “é extremamente lindo o espetáculo! Ela é grandiosa, mas você estraga bastante com aquele seu som irritante e sem parar!”. Mas, não desanimei e continuei a fazer um som de OM irritante, ao longo dos anos. Funciona. O público fica dopado, porque a respiração do som começa a mexer com a oxigenação de nosso cérebro. Eu sempre termino um pouco tonto. Nosso público se balança com M e morre com M. Isso não é uma experiência intelectual, mas sensorial, até porque o mantra está lá para isso. O que chateou muito nosso amigo professor, que queria pensar durante a peça, em vez de entrar nela.

26. Por que ainda fazer *Berceuse* nos dias de hoje?

Falei um pouco acima sobre Beckett e sobre como ele é a voz mais exata de um tempo, de nosso tempo. Então, *Berceuse*, para mim, é uma das peças mais atuais e será ainda, infelizmente, por algum tempo, enquanto as mulheres não conseguirem seu lugar justo em nossas sociedades, prontas para falseá-las, falsear a feminilidade em estereótipos que só as diminuam. Nossos discursos sobre o feminino ainda continuam sendo com aquelas piadas sem graça, lotadas de fobias sociais, a respeito das mulheres, pessoas com deficiências, gordos, indígenas, negros, idosos, enfim, tudo o que temem, mas que insistem em nos contar todos os dias. Se isso não for atual, não sei o que pode ser.

27. Como a epidemia interferiu no trabalho do grupo e em você?

Para os artistas da presença física, como atores, dançarinos e outros, a pandemia foi uma morte prematura. Claro que encontramos alternativas, através das filmagens e videoconferências. Mas, nada como uma boa dança cara a cara, não é mesmo? Tivemos que nos adaptar e fazer alguns espetáculos em vídeo, mas o vídeo não é nossa casa, e o cinema tem normas próprias, regras e modos de fazer, nos quais apenas tropeçamos o tempo todo. Havia um sentimento de barco afundando e de ajuda desesperada e solidariedade que marcou essa produção toda. Achei tudo belo e enormemente triste, como se o sol estivesse insistindo em não se pôr, no dia que o mundo iria acabar. Vai demorar muito para nos recuperarmos disso tudo, sobretudo, por causa do espetáculo de grandeza, bondade, solidariedade, se misturando com roubalheiras, mesquinhas, ódio à humanidade e tantas coisas, patrocinadas, com prazer, por nossos governos. Nunca fiquei tão assustado, diante da maldade humana, como diante de um Bolsonaro, imitando e rindo dos que morriam asfixiados. Essa imagem do horror em forma humana entrou em meu DNA. A pandemia foi a melhor e a pior aula que podíamos ter tido sobre nós, os humanos. Foi isso.

28. Qual seu maior desejo com o DIG?

Poder comemorar nosso sesquicentenário juntos, ora! O DIG é só uma questão de como vivemos, entende? E como vivemos bem, alegres, juntos e tentando não nos afastar dos outros, do público, de nosso mundo, creio que nosso problema é apenas a vida. Acabei de falar sobre um período desanimador que nos aconteceu, em que perdemos quase a esperança no ser humano, e nossos conceitos e crenças sobre o valor de nosso trabalho, como artistas, foram

evaporando, sumindo, esvoaçando num horizonte sombrio. E aqui estou eu a falar em viver 600 anos. É porque a vida é apenas uma plantinha rara que tem que ser cuidada, regada e agradecida pelas flores e frutos. Então, nosso maior desejo será sempre prolongá-la ao máximo.

ANEXO 2

Crítica do espetáculo *Berceuse*, do DIG, por Bruno Siqueira.

Sábado, 14 de dezembro de 2013.

Berceuse

por Bruno Siqueira.

Paulo Michelotto e Pollyanna Monteiro: entre o círculo e o quadrado

O quadrado é uma figura antidinâmica, ancorada sobre quatro lados. Simboliza a interrupção (ou parada), ou o instante antecipadamente retido. O quadrado implica uma ideia de estagnação, de solidificação; e até mesmo de estabilização na perfeição [...]. O movimento livre e fácil é circular, arredondado, ao passo que a parada e a estabilidade se associam com figuras angulosas, linhas contrastantes e irregulares (Chevalier; Gheerbrant, 1993). *Rockaby* foi escrito por Samuel Beckett em 1980, a pedido de Daniel Labeill, para fazer parte do festival que comemoraria o aniversário de 75 anos de nascimento do próprio escritor e dramaturgo irlandês. Tempos depois, Beckett traduz sua peça para o francês, intitulado-a de *Berceuse*. Enquanto o título inglês faz remeter à tradicional canção de ninar, o nome francês se refere a duas coisas: canção de ninar e cadeira de balanço. Dessa forma, o dramaturgo faz abrir ainda mais os sentidos que pode gerar sua obra. *Berceuse* é uma canção de ninar, porque toda sua estrutura poética é construída a exemplo de uma partitura musical, numa melodia que se repete como numa canção de ninar. *Berceuse* é um texto que nos embala nas idas e vindas paralelísticas, como o movimento de uma cadeira de balanço. O deslizamento do significante não nos permite chegar a um centro do significado. *Berceuse* é isso e tudo o mais. Paulo Michelotto, na *VII Mostra de Teatro Capiba*, nos apresentou um experimento cênico inspirado no texto de Beckett, mantendo o título da tradução francesa. Como artista “pós-contemporâneo”, Michelotto agradeceu a Beckett o prazer proporcionado pela leitura da tradução francesa e reivindicou o direito de, na encenação, transformar e ressignificar o texto. Nessa transformação, o encenador faz viver o gênio do próprio Beckett. É como se, numa experiência de laboratório, mergulhássemos um bastão na água: ao vê-lo, sua aparência é torta, pelo efeito da refração; se quisermos que ele pareça reto, temos de quebrá-lo antes de mergulhá-lo na água. Ao fraturar o texto de Beckett, o encenador faz-nos ver, sob sua ótica, o próprio Beckett. Michelotto retira da encenação toda a fala da personagem, que no texto aparece em

off; põe-se em cena, diante de um microfone, e pede ao público para, ao longo do espetáculo, acompanhá-lo num mantra, dando-lhe a liberdade de criar seu próprio mantra, sua própria canção de ninar. Pollyanna Monteiro entra em cena pela diagonal e começa a fazer uma coreografia, toda baseada nos conceitos do quadrado e do círculo. O desenho de seu corpo no espaço segue as linhas retas do quadrado. Seu corpo, porém, se expressa pelas curvas, pela sinuosidade, pelos movimentos circulares. Essa partitura das ações corpóreas gera musicalidade. Trata-se de uma poética que faz realçar o conceito subjacente à dramaturgia de Beckett. A personagem oscila entre o som e o silêncio. Entre o corpo estático (do quadrado) e o corpo em movimento (do círculo). Entre o mundo estático e o mundo em movimento. Entre a existência estática e a existência em movimento. Entre a vida e a morte. Do ponto de vista do acontecimento cênico, o espetáculo, que também oscila entre a dança e o teatro, contém seu registro quadrangular – do enquadramento, das marcações retamente estabelecidas – e abre-se para o circular, para o perigosamente sinuoso, quando apela para os sons provenientes da plateia, os quais proporcionarão, no instante-já da cena, do improviso, uma reação particular no corpo da bailarina-personagem. Ou seja, o experimento cênico de Michelotto evidencia a concepção antiga do teatro como experiência do agora, que se encerra no momento em que se finda o espetáculo. Outra apresentação e outro público redundarão numa nova perspectiva da personagem e, por extensão, da cena. A personagem é vulnerável. A cena é vulnerável. O teatro é vulnerável. A arte é vulnerável. Somos vulneráveis. Pollyanna Monteiro encontra-se no momento áureo de sua carreira. Com domínio da técnica do movimento e da improvisação, ganha presença cênica e consegue ter domínio absoluto do espaço. Encerro esse comentário crítico afirmando que Paulo Michelotto e Pollyanna Monteiro são grandes parceiros na arte. Seus gênios artísticos se complementam como nos conceitos de *yin* e *yang*. Se podemos constatar isso em seus outros experimentos cênicos, em *Berceuse* eles dão prova dessa verdade.

ANEXO 3

Texto: Berceuse

Dramaturgo: Samuel Beckett

Tradução: Paulo Michelotto

Berceuse

Texto: Samuel Beckett

Tradução: Paulo Michelotto

Antesala**01 roteiro**

Único móvel que deixa o homem suspenso no meio do nada,
a cadeira de balanço é um só personagem com esse corpo e essa voz,

suspensa no ar,

como um móvel de Calder,

fechada entre quatro paredes

fechadas as janelas,

fechadas as venezianas,

fechando-se toda.

Uma descida, de certo modo aos infernos

ao confronto consigo mesma

segurando-se apenas ao fio tênue da afeição

na reprodução maquinal do gesto de alguém que a precedera

Um pouco tresloucada, nós diremos.

Mas de uma grandeza sem par.

Berceuse é estado de feto & afeto.

Ato final em que nossa imagem tenta se perceber,

pela última vez,

através do olhar de outros.

É uma canção de ninar

com a dose de crueldade que tem todas as canções de ninar.

Cristalização de uma peça em que se tem só imagens puras.

Toda a tradição teatral lapidou tais imagens.
 Seja em Lear, nú, em cólera contra a tempestade
 Seja no Papa revestindo-se dos paramentos
 em Galileu Galilei,
 ou Édipo furando seus próprios olhos.
 Beckett fez disso uma canção,
 Beckett fez disso sua dramaturgia e a depurou

02

Trata-se da morte.
 Aceitar a morte.
 A morte de minha mãe.
 Morte da mãe de Billie.
 Trata-se de aceitar
 (...)

03

Cada uma dessas peças parece desnudar a cena (...)
 Cada uma dessas peças
 engrandece as dimensões do teatro e o enriquece.
 Graças à sua composição, à intensidade e extensão de sua visão, à musicalidade de sua
 linguagem
 (A. Schneider)

04

Pediram a Marcel Mihonovich que propusesse um texto poético como tema para o Concurso (de Composição musical) “Prêmio de Roma”. O que ele propôs foi o texto mais próximo de Berceuse, um poema de Beckett, que foi quase uma música – e que resume bem essa obra:
 Que faria eu sem esse mundo sem rosto e sem perguntas
 Onde ser só dura instantes e cada instante

d
 e
 s
 p
 e
 j
 a
 no vazio

o esquecimento de existir
 fora da onda, onde, porém
 corpo e sombra, ombro a ombro se abismam.
 que faria eu sem o silêncio, poço de murmúrios
 ofegando furiosos por socorro,
 amor,
 sem esse céu que se levanta em rastro
 astros.
 que faria eu como ontem como hoje
 olhando por minha escotilha
 se não estou só
 a vagar e derrapar longe da vida
 num espaço palhaço
 sem voz, por entre vozes
 trancafiadas comigo.

2 O TEXTO

M = MULHER ASSENTADA NUMA CADEIRA DE BALANÇO

V = SUA VOZ GRAVADA

CB = CADEIRA DE BALANÇO

T = TEMPO

TL = TEMPO LONGO

*Subida de iluminação em M, que está no proscênio,
de frente para o público,
ligeiramente fora do centro do palco.*

CB imóvel.

(TL)

N- de novo.

(T)

V e movimento de CB juntos.

VI- Até o dia enfim

fim de longa jornada
em que ela fala consigo mesma
e com quem mais
já é tempo de parar
JÁ É TEMPO DE PARAR
parando de vagar
por todos os lugares
largo olhar
em toda parte
em cima embaixo
atrás de um outro
outro semelhante
um outro ser migrante
um pouco parecido com ela
perdido igual a ela
por aqui e por ali
em todas as partes
olhar atento
em cima embaixo
à caça de um outro

até o dia enfim

fim de longa jornada
 em que ela fala para si
 e para quem mais

É tempo de parar**É TEMPO DE PARAR**

parando de vagar
 de um lado a outro
 toda atenta
 em todas as partes
 no alto embaixo
 nos rastros de um outro
 de um'outra viv'alma
 perdida igual a ela
 aqui e ali
 atenta igual a ela
 em todas as partes
 no alto embaixo
 nas pegadas de um outro
 de um outro igual a ela
 perdido igual a ela
 por aqui e por ali

até o dia enfim

fim de uma longa jornada
 em que ela diz para si
 e para quem mais

já é tempo dela parar**É TEMPO DELA PARAR**

*Juntos: eco de "É tempo dela Parar" &
 fim de movimento de CB &*

M- de novo

(T)

V & movimento de cadeira reiniciam.

VI- Se bem que enfim

fim de longa jornada
 ela tenha voltado para casa
 para casa enfim voltou
 dizendo para si
 e para quem mais

é tempo de parar

É TEMPO DE PARAR

De vagar de um lado a outro
 tempo de voltar
 sentar-se junto à sua janela
 tranquila junto à sua janela
 que dá para as outras janelas

se bem que enfim

fim de longa jornada
 ela tenha voltado para casa
 para assentar-se à sua janela
 tenha levantado venezianas e se assentou
 tranquila junto à sua janela
 única janela
 dando para outras janelas
 toda atenta
 a todos os lugares
 em cima embaixo
 à procura de um outro
 de outro igual a ela
 um pouco igual a ela
 um'outra viv'alma

outr'alma viva ao menos uma
 que tenha voltado para casa quando ela
 que tenha enfim voltado para casa igual a ela
 ao fim de uma longa jornada
 dizendo para si mesma
 e para quem mais
 já é tempo dela para
 tempo de voltar
 sentar-se junto à sua janela
 tranquila junto à sua janela
 que dá para outras janelas

se bem que enfim

fim de uma longa jornada
 ela voltou enfim para casa
 para sentar-se à sua janela
 levantou persianas e se assentou
 tranquila junto à sua janela
 única janela
 que dá para outras janelas
 toda atenta
 em todos os lugares
 em cima embaixo
 à procura de um outro
 de um outro em sua janela
 de um outro igual a ela
 um pouco igual a ela
 de uma outra viv'alma
 de ao menos uma outra viv'alma
 que tenha voltado para casa igual a ela
 ao fim de uma longa jornada
 dizendo para si
 e para quem mais
já é tempo dela parar

JÁ É TEMPO DELA PARAR

de vagar
 por aqui e por ali
 já é hora dela voltar para casa
 de assentar-se junto à sua janela
 única janela
 dando para outras janelas
 para as outras únicas janelas
 toda atenta
 em todas as partes
 em baixo em cima
 à busca de um outro
 de um outro igual a ela
 um pouco parecido com ela
 de uma outra alma viva

JÁ É TEMPO DE PARAR

de andar aqui e ali
 já é hora dela voltar para casa
 de assentar-se junto à sua janela
 tranquila junto à sua janela
 única janela
 que dá para outras janelas
 para as outras únicas janelas
 toda atenta
 a toda parte
 em cima embaixo
 à busca de um outro
 de um outro igual a ela
 parecido um pouco com ela
 uma outra alma viva
 outra alma viva ao menos uma

*Juntos: eco de “alma viva” &
 fim de movimento de CB*

ligeira queda de iluminação.

- (T) LONGO -

VI- até o dia enfim

fim de longa jornada
 sentada junto a sua janela
 única janela
 dando para as outras janelas
 para as outras únicas janelas
 todas de venezianas fechadas
 nem uma só aberta
 aberta apenas a sua

até o dia enfim

final de longa jornada
 sentada à sua janela
 tranquila junto à sua janela
 toda atenta
 a todas as partes
 em cima embaixo
 à busca de uma outra
 de uma outra veneziana aberta
 de ao menos uma veneziana aberta
 apenas isso
 nem precisa um rosto
 por trás dos vidros
 olhos
 famintos como os seus
 para ver
 serem vistos
 não
 uma veneziana aberta

como a sua
 parecida com a sua
 apenas uma
 e lá ou outro ser
 lá em algum lugar
 por trás dos vidros
 uma outra alma viva
 basta uma outra alma viva

até o dia enfim

fim de longa jornada
 em que ela se diz
 falando consigo
 e com quem mais

é tempo de parar

É TEMPO DE PARAR

sentada junto à sua janela
 única janela
 dando para as outras janelas
 para as outras únicas janelas
 toda atenta

a tudo

no alto embaixo

é tempo dela parar

É TEMPO DELA PARAR

Juntos: “é tempo ela parar” &

fim de movimento de CB &

ligeira queda da iluminação.

(T) LONGO

N- de novo

(T)

V e movimento de CB juntos.

VI- se bem que enfim

fim da longa jornada
 ela tenha descido
 tenha enfim descido
 a escadaria íngreme
 fechado as venezianas e descido
 lá embaixo
 assentando-se em sua velha cadeira de balanço
 a mesma de sua mãe
 a mesma em que sua mãe assentada
 ao longo dos anos
 toda vestida de preto
 vestida de seu mais belo vestido preto
 ia se balançando
 se balançando
 até o seu fim
 tresloucada – se dizia –
 um pouco tresloucada
 mas inofensiva
 morta num dia
 não
 morta numa noite
 final de uma longa jornada
 em sua cadeira de balanço
 vestida com seu mais belo vestido negro
 cabeça pendida
 em seu balanço de berço
 ninando-a sempre

se bem que enfim

final de longa jornada

ela tenha descido
 desceu enfim
 a escadaria íngreme
 fechou as venezianas e desceu
 até lá embaixo
 para sentar na velha cadeira
 braços enfim
 e se balançou
 de olhos fechados
 se fechando
 ela a tanto tempo
 tão atenta
 olhar faminto
 em todas as partes
 em cima embaixo
 daqui para ali
 em sua janela
 só para ver
 ser vista

até o dia enfim

fim de longa jornada
 em que disse para si mesma
 e para quem mais
 já é tempo de parar
 e fechou as venezianas

PARAR

tempo de descer
 a escadaria íngreme
 até lá embaixo
 fosse ela ou outra
 uma outra alma viva
 que fosse só dela

se bem que enfim

fim de longa jornada

ela d
 e
 s
 c
 e
 u
 a íngreme escadaria
 fechou venezianas e desceu
 assentou-se na velha cadeira
 e se balançou
 se balançou
 dizendo para si mesma
não
Isso nunca mais!
 na cadeira de balanço
 braços enfim
 para ela que dizia:
“com pedrinhas
com pedrinhas
de brilhante
para o meu...
para o meu am...”

3- Notas do autor:

ILUMINAÇÃO

Amortecida, unicamente sobre CB.

Spot para o rosto, do mesmo modo.

Constante. Independente das sucessivas quedas de iluminação.

Ou bastante largo para abarcar os limites do fraco movimento de balanço,

ou concentrado sobre o rosto na posição de descanso, quando para o movimento de balanço,
ou centrado no vai e vem.

INÍCIO

Subir primeiro a iluminação do Spot.
Um longo tempo.
Subir a iluminação da CB.

FINAL

Apagar primeiro a iluminação de CB.
Tempo Longo.
Spot sobre o rosto. A cabeça arreja,
se imobiliza.
Apagar o Spot do rosto.

MULHER

Envelhecida antes do tempo.
Cabelos grisalhos em desordem.
Olhos realçados (grandes).
Rosto branco sem expressão.
Mãos brancas segurando os braços da cadeira
nas extremidades.

OLHOS

Ora fechados, ora bem abertos. Sem piscar.
Meio a meio na primeira parte.
Cada vez mais fechados na segunda e terceira
Fechados definitivamente no meio da quarta parte.

FIGURINO

Vestido longo para a noite em tom próximo ao preto. Mangas longas. Rendas.
Paillettes que cintilam com o movimento de CB.
Chapéu tipo bibi (vide foto anexa).

Com apliques de vidrilhos aptos a refletir a luz durante movimentos da CB.

ATITUDE

Estática até o momento em que arregaça a cabeça apenas iluminada pelo Spot do rosto.

BALANÇO

Fraco. Lento.
Regulado automaticamente
(= por meio mecânico).
Não é M quem balança.

CADEIRA DE BALANÇO

Madeira clara, bem polida de modo a refletir luz durante o balanço.
Um escabelo (apoio de pé). Espaldar reto.
Braços arredondados em curva

VOZ

Branca. Surda. Monótona
(leia-se: sem tom, meio rouca, monocórdia)
Para a réplica em maiúsculas, M se junta a V.
Cada vez mais baixo.
Já para o final da quarta parte – digamos a partir de “isso nunca mais”,
V progressivamente mais baixa
(= menos volume).
O “de novo” dito cada vez com menor volume.

ANEXO 4

Material de divulgação de alguns festivais em que o DIG apresentou *Berceuse*.



Figura 87 – 7ª Mostra Capiba/Teatro Capiba/Sesc Casa Amarela/Recife-PE. Fonte: Arquivo do DIG (2013).



Figura 88 – 7º Encuentro Nacional de Teatro de Sogamoso/Sogamoso/Colômbia. Fonte: Arquivo do DIG (2014).

La Alegría Del Silencio
3er Encuentro Internacional de Mimo Y Pantomima
 Quito, del 22 al 27 de Octubre de 2013

Inauguración 22 de Octubre
 16:00 Centro Histórico

Martes 22, 19:00 horas
 Sala Demetrio Aguilera
 La Buena Compañía (Ecuador) y Cia. de Teatro e Dança Pós- Contemporânea Gang, (Brasil)

Miércoles 23, 19:00 horas
 Teatro Prometeo
 Companhia Clara Teatral (Brasil) y Franc González (Ecuador)

Jueves 24, 19:00 horas
 Sala Demetrio Aguilera
 La Pandilla Imaginaria (Colombia)

Viernes 25, 19:00 horas
 Sala Demetrio Aguilera
 Trompos y Garabatos (Ecuador)

Sábado 26, 11:00 horas
 Sala Demetrio Aguilera
 A.C. Teatro Creativo (Venezuela)

Sábado 26, 19:00 horas
 Sala Demetrio Aguilera
 Corporación de Teatro Producciones: El Mimo (Colombia)

Sábado 27, 11:00 horas
 Sala Demetrio Aguilera
 Joaquín Baidín (Argentina)

Domingo 27, 18:00 horas
 Sala Demetrio Aguilera
 Cierre del Festival Teatro del Cronopio (Ecuador)

Talleres 1 y 2
 09:00-12:00
 23, 24, 25 de Octubre
 Lugar: Centro Cultural La Marín

Taller 3
 15:30-18:00
 24 y 25 de Octubre
 Lugar: Centro Cultural La Marín

Un trabajo de pantomima clásica y mimesgrama lleno de humor y diversión para todo público. Mucha simpatía, gracia y limpieza en cada una de las piezas que nos presentan.

Martes 22, 19:40 horas
 Sala Demetrio Aguilera
Brasil
 Cia. de Teatro e Dança Pós- Contemporânea d'improvizo Gang BERCEUSE
 Una mujer inmersa en el silencio de su vida sigue buscando a alguien detrás de las ventanas y las paredes que la rodean.

Miércoles 23, 19:00 horas
 Teatro Prometeo
Brasil
 Cia Clara Teatral VARRE DOR DE BADIAGEM
 El espectáculo representa lo contrario de la exclusión social; nos basamos en un personaje de la premisa de base de lo popular-urbano: el barenbero.

Miércoles 23, 20:00 horas
 Teatro Prometeo
Ecuador
 Franc González ACTO SIN PALABRAS
 Obra de Samuel Beckett. Este trabajo es una interpretación donde el ser humano se convierte en parte de una maquinaria que reprime y el maquinista es ese ser que todo lo controla.

Sábado 26, 11:00 horas
 Sala Demetrio Aguilera
Venezuela
 A.C. Teatro Creativo NO DIGAS NADA
 Aborda el permanente y terrible fenómeno de la violencia en Colombia, narrado desde las técnicas del mimo y elementos del mimo corporal.

Sábado 26, 19:00 horas
 Sala Demetrio Aguilera
Colombia
 Corporación de Teatro Producciones: El Mimo AQUÍ NO HA PASADO NADA
 Aborda el permanente y terrible fenómeno de la violencia en Colombia, narrado desde las técnicas del mimo y elementos del mimo corporal.

Domingo 27, 11:00 horas
 Sala Demetrio Aguilera
Argentina
 Joaquín Baidín POP: LOS CAMINOS DEL SR. PLOP
 Se basa en técnicas de Teatro de Mimo & Clown con amplia participación de los niños en un viaje imaginario en que se propone conocer el mundo... o parte de él.

Figura 89 – 3º Encuentro Internacional de Mimo y Pantomima/Quito-Ecuador. Fuente: Archivo do DIG (2013).

Quito
Culturas
 Agenda / octubre 2013

ACTIVIDADES PERMANENTES

Rutas de Leyenda Especial Jueves Baile de San Juanito + Visita a una Cafetería para degustar algo tradicional.
 Lugar: Desde el Atiro de la Iglesia de la Catedral en la Plaza Grande hasta el Museo Casa del Abogado.
 Horario: 19:00 todos los jueves.
 Costo: \$15.
 Info: 2289 504, veritas@quitosistema.org

Clases de entrenamiento actoril
 Todos los martes y jueves.
 Lugar: Teatro La Valdeolvid en el edificio Muro de Berlín, Sector Florencia.
 Hora: 18:00 a 19:00 (miércoles) 19:00 a 20:00 (jueves y viernes).
 Costo: \$40 matricula \$50 mensualidad.
 Información: 982845500, 995588774, laburadad@gmail.com

ACTIVIDADES TEMPORALES

Del 3 al 12 de octubre
 Virtual, grupo de Teatro Clown Páez y Masadina
 Lugar: Studio Theater Asociación Humablat Abril, 2000.
 Costo: \$10 general, \$7 estudiantes y \$5 tercera edad / Jueves \$5 todo público.

Del 17 al 26 de octubre
 El Casco del Cine
 Lugar: Studio Theater Asociación Humablat Hora: 20:00.
 Costo: \$10 general, \$7 estudiantes y \$5 tercera edad / Jueves \$5 todo público.

Del 3 al 31 de Octubre
 Estreno de la obra "La Verdad" Actúa Juana Guarderas
 Lugar: Páez de Comedias.
 Horario: 20:30 (jueves, viernes y sábado) y

Del 22 al 27 de octubre
 Encuentro Internacional de Mimo y Pantomima "La alegría del silencio"
 Lugar: Sala Demetrio Aguilera Mallta

Del 28 al 30 de octubre
 Muestras finales del Taller Internacional de Clown
 Lugar: Casa del Teatro Majayenta (junto a la Iglesia del Bulevar, frente al Churo de la Alameda)
 Horario: 20:00.
 Entrada libre (información: 994376318, francesca.sumaypa@gmail.com, francesca.sumaypa@yahoo.com)

AGENDA DIARIA

Jueves 3
 "El último ángel caído"
 Corporación Quimbato Lugar: La Karabela Juan E. St. San Marcos.
 Hora: 19:00.
 Entrada libre.

Miércoles 9
 Obra de Teatro "El sistema del diablo"

Teatro Prometeo CCE
 programa itinerante: Quito y Páez de Comedias y Teatro Centro Cultural La Marín.
 Hora: 19:00 (jueves a viernes), 19:00 y 16:00 (sábados y domingos).
 Costo: \$5 general, \$2.50 estudiantes y tercera edad. (Inscripciones en la CCE)

Teatro Prometeo CCE
 programa itinerante: Quito y Páez de Comedias y Teatro Centro Cultural La Marín.
 Hora: 19:00 (jueves a viernes), 19:00 y 16:00 (sábados y domingos).
 Costo: \$5 general, \$2.50 estudiantes y tercera edad. (Inscripciones en la CCE)

Seguimos construyendo cultura

Figura 90 – 3º Encuentro Internacional de Mimo y Pantomima/Quito-Ecuador. Fuente: Archivo do DIG (2013).

La Alegría Del Silencio
3er Encuentro Internacional de Mimo Y Pantomima
 Quito, del 22 al 27 de Octubre de 2013
 Inauguración 22 de Octubre 16:00 Centro Histórico

Martes 22, 19:00 horas Sala Demetrio Aguilera
 La Buena Compañía (Ecuador) y Cia. de Teatro e Dança Pós- Contemporânea Gang (Brasil)

Miércoles 23, 19:00 horas Teatro Prometeo
 Compañía Clara Teatral (Brasil) y Franc González (Ecuador)

Jueves 24, 19:00 horas Sala Demetrio Aguilera
 La Pandilla Imaginaria (Colombia)

Viernes 25, 19:00 horas Sala Demetrio Aguilera
 Trompos y Garabatos (Ecuador)

Sábado 26, 11:00 horas Sala Demetrio Aguilera
 A.C. Teatro Creativo (Venezuela)

Sábado 26, 19:00 horas Sala Demetrio Aguilera
 Corporación de Teatro Producciones: El Mimo (Colombia)

Sábado 27, 11:00 horas Sala Demetrio Aguilera
 Joaquín Baldrín (Argentina)

Domingo 27, 18:00 horas Sala Demetrio Aguilera
 Cierre del Festival Teatro del Cronopio (Ecuador)

Talleres 1 y 2 09:00-12:00 Taller 3 15:30-18:00
 23, 24, 25 de Octubre 24 y 25 de Octubre
 Lugar: Centro Cultural La Marín

Martes 22, 19:40 horas Sala Demetrio Aguilera
 Brasil Cia. de Teatro e Dança Pós- Contemporânea d'improvisizo Gang BERCEUSE
 Una mujer inmersa en el silencio de su vida sigue buscando a alguien detrás de las ventanas y las paredes que la rodean.

Miércoles 23, 19:00 horas Teatro Prometeo
 Brasil Cia Clara Teatral VARRE DOR DE BADIAGEM
 El espectáculo representa lo contrario de la exclusión social; nos basamos en un personaje de la popular-urbano: el barrendero.

Miércoles 23, 20:00 horas Teatro Prometeo
 Ecuador Franc González ACTO SIN PALABRAS
 Obra de Samuel Beckett. Este trabajo es una interpretación donde el ser humano se convierte en parte de una maquinaria que reprime y el maquinista es ese ser que todo lo controla.

Sábado 26, 11:00 horas Sala Demetrio Aguilera
 Venezuela A.C. Teatro Creativo NO DIGAS NADA
 Un trabajo de pantomima clásica y mimesis lleno de humor y diversión para todo público. Mucha simpatía, gracia y limpieza en cada una de las piezas que nos presentan.

Sábado 26, 19:00 horas Sala Demetrio Aguilera
 Colombia Corporación de Teatro Producciones: El Mimo AQUÍ NO HA PASADO NADA
 Aborda el permanente y terrible fenómeno de la violencia en Colombia, narrado desde las técnicas del mimo y elementos del mimo corporal.

Domingo 27, 11:00 horas Sala Demetrio Aguilera
 Argentina Joaquín Baldrín POP LOS CAMINOS DEL SR. PLOP
 Se basa en técnicas de Teatro de Mimo & Clown con amplia participación de los niños en un viaje imaginario en que se propone conocer el mundo... o parte de él.

Figura 91 – 3º Encuentro Internacional de Mimo y Pantomima/Quito-Ecuador. Fonte: Arquivo do DIG (2013).

CAIXA apresenta
Festival BREVES CENAS de Teatro
 ENTRADA FRANCA
 TE A CASA DO BREVES CENAS!
 Manaus/AM
 22 a 25 de Março / 2012
 19h Teatro Amazonas

Programação
 Jur: Popular

22/3
 As Rosas no Jardim de Zula (MG)
 De Pré a Pós (AM)
 Os Criados (CE)
 Infortúnio de Ferdinando (RJ)

23/3
 A Mais Forte (AM)
 Berceuse (PE)
 Trajetória "PL" (DF)
 Ela i eu ou nada que transpareça (PR)

24/3
 Linha Temporal de Processo (AM)
 Indefinido (PR)
 Meus Olhos estão Degringolando (PR)
 Amostra Grátis (RS)

25/3
 Quintal (MG)
 Kabukiza (SP)
 Monólogo de Miguel (SC)
 Acontecia em 1950 (MG)

informações: (92)33073317 / www.produconbr

CAIXA BRASIL ARATONAS SESC

Figura 92 – Festival Breves Cenas de Teatro/Teatro Amazonas/Manaus-AM. Fonte: Arquivo do DIG (2012).

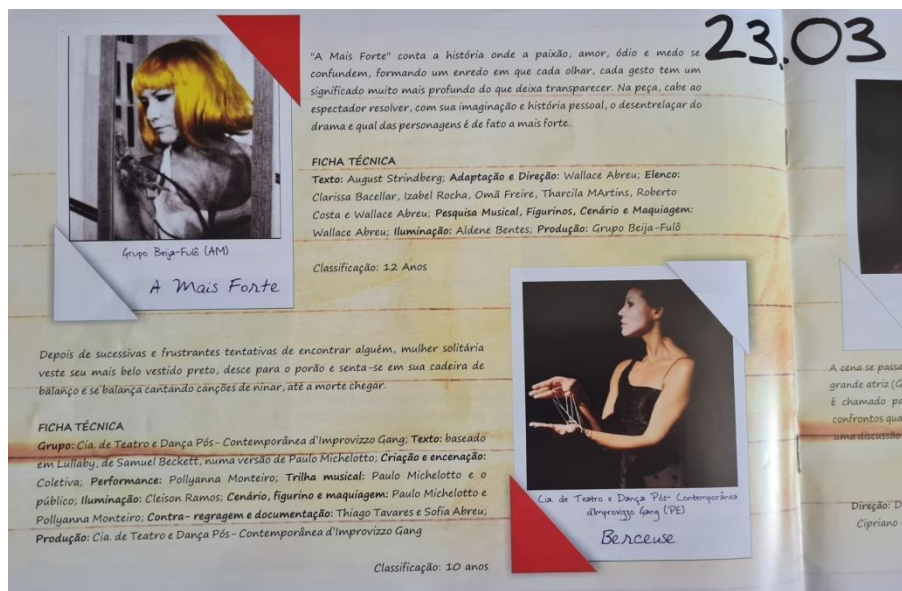


Figura 93 – Festival Breves Cenas de Teatro/Teatro Amazonas/Manaus-AM. Fonte: Arquivo do DIG (2012).

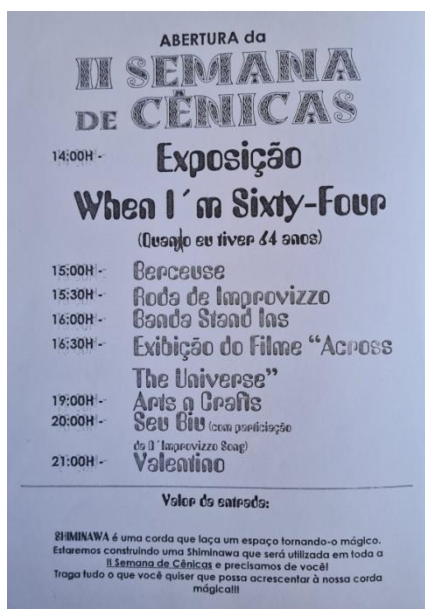


Figura 94 – II Semana de Cênicas/Teatro Milton Baccarelli/CAC-UFPE/Recife-PE. Fonte: Arquivo do DIG (2008).



Figura 95 – Diário de Pernambuco/Recife-PE. Fonte: Arquivo do DIG (2014).



Figura 96 – FEIM/Teatro Ateneo/Maracay-Venezuela. Fonte: Arquivo do DIG (2014).



Figura 97 – Un Été Brésilien/Malandra-GENS/Metz-França. Fonte: Arquivo do DIG (2005).