



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES

SILVIA DO SOCORRO LUZ PINHEIRO

DA ROSA SALTA GAFANHOTO:
trânsitos entre *kata* pessoal e poesia corpórea

BELÉM
2023

SILVIA DO SOCORRO LUZ PINHEIRO

DA ROSA SALTA GAFANHOTO:
trânsitos entre *kata* pessoal e poesia corpórea

Tese-Memorial apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências e Artes do Pará da Universidade Federal do Pará, como parte das exigências para obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Criação.

Orientadora: Profa. Dra. Ivone Maria Xavier Amorim de Almeida.

BELÉM
2023

L979r Luz Pinheiro, Sílvia do Socorro.
Da rosa salta gafanhoto : trânsitos entre kata pessoal e poesia corpórea / Sílvia do Socorro Luz Pinheiro. — 2023.
440 f. : il. color.

Orientador(a): Prof.^a Dra. Ivone Maria Xavier Amorim de Almeida

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2023.

1. kata pessoal. 2. poética flexível. 3. processo de autocriação. 4. teatro. I. Título.



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

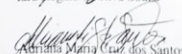
ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte (20) dia do mês de janeiro do ano de dois mil e vinte e três (2023), às dezesseis (16h) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Ivone Maria Xavier de Almeida, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Sílvia do Socorro Luz Pinheiro, intitulada: **DA ROSA SALTA GAFANHOTO: TRÂNSITOS ENTRE KATA PESSOAL E POESIA CORPÓREA**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Ivone Maria Xavier de Almeida (Presidente); Ana Flávia de Mello Mendes (Examinador Interno); Lara Regina da Silva Souza (Examinador Interno); Adriana Maria Cruz dos Santos (Examinador Externo ao Programa); Mayrla Andrade Ferreira (Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ivone Maria Xavier de Almeida, passou a palavra à doutoranda, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela doutoranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (X)** com o conceito **EXCELENTE**. A aprovação de trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Ivone Maria Xavier de Almeida agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela doutoranda. Belém-Pa, 20 de janeiro de 2023.

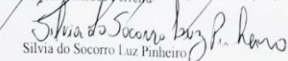

Ivone Maria Xavier de Almeida


Ana Flávia de Mello Mendes


Lara Regina da Silva Souza


Adriana Maria Cruz dos Santos


Mayrla Andrade Ferreira


Sílvia do Socorro Luz Pinheiro

*Dedico este memorial à minha mãe Corina
Fernandes Luz Pinheiro e ao meu pai Manoel Rodrigues*

Pinheiro.

A bença, mãe!

A bença, pai!

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus guias espirituais e à Umbanda Sagrada.

Às irmãs Luz: Sabina Luz, Zilda Luz e Soraia Luz por fazerem parte desse transitar e que sempre com muito amor e fé me incentivam a caminhar em frente.

GratiLuz a minha “tigresa” (personagem do filme Kung fu Panda) que nasceu para iluminar meus caminhos: Clarisse Luz, titia ama demais.

Gratidão à Bida Carvalho, minha esposa, pelo companheirismo, cumplicidade e amor.

Ao professor Cesário Augusto Alencar por me acolher no grupo GITA e juntos trilharmos um caminho de pesquisa.

Ao meu amigo e companheiro de treino Edson Fernando Silva por seus sábios conselhos e ensinamentos.

Agradeço à minha orientadora e amiga Ivone Xavier pela sua sensibilidade, força e confiança nessa longa caminhada.

À minha turma de 2018, juntos aprendemos que somos mais fortes.

A Mailson Soares pela parceria e afetividade.

Sou extremamente grata à Wlad Lima pelo transitar desassossegado nessa travessia.

À Clínica do Sensível pelo acolhimento e aprendizagem.

À minha banca poderosa: Ana Flávia Mendes, Mayrla Andrade, Adriana Cruz e Iara Regina. São quatro poderosas xamãs.

RESUMO

Esta é uma tese memorial que foi dividida em cinco livros, que tem como espaço de pesquisa o processo de criação da obra cênica *Da Rosa salta Gafanhoto*, assumindo-a como poética e metodologia da pesquisa, que transita pela dimensão feminina da Samurai, Gueixa e Criança Luz inerente à pesquisadora e suas relações com as poéticas corpóreas de cada uma delas. A pesquisa declara ser o gafanhoto que salta da rosa e assume como corpo da pesquisa esse salto que ele dá e se metamorfoseia nas três figuras femininas que aparecem na tese, as quais são fantasmas que orbitam à pesquisadora, ou fendas por onde o processo de criação se espalha. A poética e método investigativo usado na pesquisa, perpassa no processo de perceber a metamorfose da palha que ao secar e começar a morrer, se torna flexível, se enrola em flor para depois saltar em forma de gafanhoto. Alguma coisa que se desenrola, mas, primeiro ela seca e vai em direção à morte, seria uma metodologia da morte? Do perecimento? Uma poética do perecimento, um método poético de trabalho, mas, o que é isso? Um método de flexibilidade poética, onde contém o treinamento *Kata* pessoal, os três mascaramentos. Apresento como suporte teórico o conceito de pesquisa performativa que abraça essas proposições para os estudos práticos realizados e para a construção da escrita que emana das práticas da sala de trabalho. A pesquisa performativa aqui é entendida conforme os preceitos de Brad Haseman (2015). O condutor da pesquisa é essa metodologia poética flexível – *Da Rosa salta gafanhoto* -, onde a artista-marcial apresenta o conceito de autocriação, por assegurar que enquanto gera

a obra vivencia muitos devaneios, indagações lugares vazios da artista marcial e afinamentos de coerência diante do mundo que a cerca e a si mesma, passando a autocriar-se, sendo assim um processo de criação da obra e autocriação de si diante das diferenças de si.

Palavras-chave: Processo de autocriação. *Kata* pessoal. Poética flexível. Teatro.

ABSTRACT

This is a memorial thesis that was divided into five books, which has as its research space the process of creating the scenic work *Da Rosa salta Gafanhoto*, assuming it as poetics and research methodology. That transits through the feminine dimension of the Samurai, Geisha and Child Luz inherent to the researcher and its relations with the corporeal poetics of each one of them. The research declares to be the grasshopper that jumps from the rose and assumes as the body of the research this jump that it makes and metamorphoses into the three female figures that appear in the thesis, which are ghosts that orbit the researcher, or cracks through which the creation process spreads. The poetics and methodology used in the research permeates the process of how a straw becomes when it starts to dry, to die, becomes flexible, wraps itself in a flower and jumps in the form of a grasshopper, this was the methodology used. Something that unfolds, but first dries up and goes towards death, is that a methodology of death? Of perishing? A poetics of perishing, a poetic method of work, but what is this? A method of poetic flexibility, which contains personal Kata training, the three maskings. I present as theoretical support the concept of performative research that embraces these propositions for the practical studies carried out and for the construction of the writing that emanates from the practices of the workroom. The performative research here is understood according to the precepts of Brad Haseman (2015). The guiding thread of the research is this flexible poetic methodology - Da Rosa jumps grasshopper -, where the martial artist presents the notion of self-creation, by stating that while she generates

the work she experiences a series of questions, the empty places of the martial artist and refinements of coherence with the world and with itself, starting to create itself, thus being a process of creation of the work and self-creation of itself in the face of the differences of itself

Keywords: Self-creation process. personal kata. Flexible poetics. Theater.

PERGAMINHOS DE FIGURAS

FIGURA 1 – A Rosa de palha. Fotografia: Silvia Luz...	08
FIGURA 2 – Rosa Luz. Desenho de Silvia Luz e Mailson Soares.....	38
FIGURA 3 – O duplo. Fotografia Silvia Luz.....	47
FIGURA 4 – Rosa e Eu. Cena do espetáculo Fenda realizado pelo GITA. Fotografia Dani Cascaez.....	61
FIGURA 5 – Mãos capturadas (Matriz). Fotografia: Silvia Luz.....	66
FIGURA 6 – Criança Luz (Matriz). Fotografia Silvia Luz.....	68
FIGURA 7 – O fio de Ariadne. Desenho Silvia Luz e Mailson Soares.....	81

SUMÁRIO

LIVRO I – ROSA

1. A Rosa me deu o teatro	48
2. O Kata minha primeira encantaria no teatro.....	50
3. Fazer Ponte.....	54
4. Chão Plantado.....	55
5. Rastros.....	65
6. A Rosa pode ser tateada.....	69

LIVRO II – SAMURAI

1. Gênese da Samurai.....	98
2. Samurai de porcelana.....	130
3. O medo.....	142
4. A honra manchada.....	200

LIVRO III – GUEIXA

1. Do treinamento rigoroso à Revolta.....	233
2. A Cerimônia do Chá.....	269
3. O penteado.....	277
4. Quimonos que dançam.....	299
5. A mudança de colarinho	316

LIVRO IV – CRIANÇA LUZ

1. Restos do Karma.....	330
2. A Profecia.....	342
3. Roda da Vida.....	358
4. A gaiola de ouro.....	365
5. A Iluminação.....	371

LIVRO V– GAFANHOTO399

1.Vestígios de Criação.....	399
-----------------------------	-----

APÊNDICE.....	411
----------------------	------------

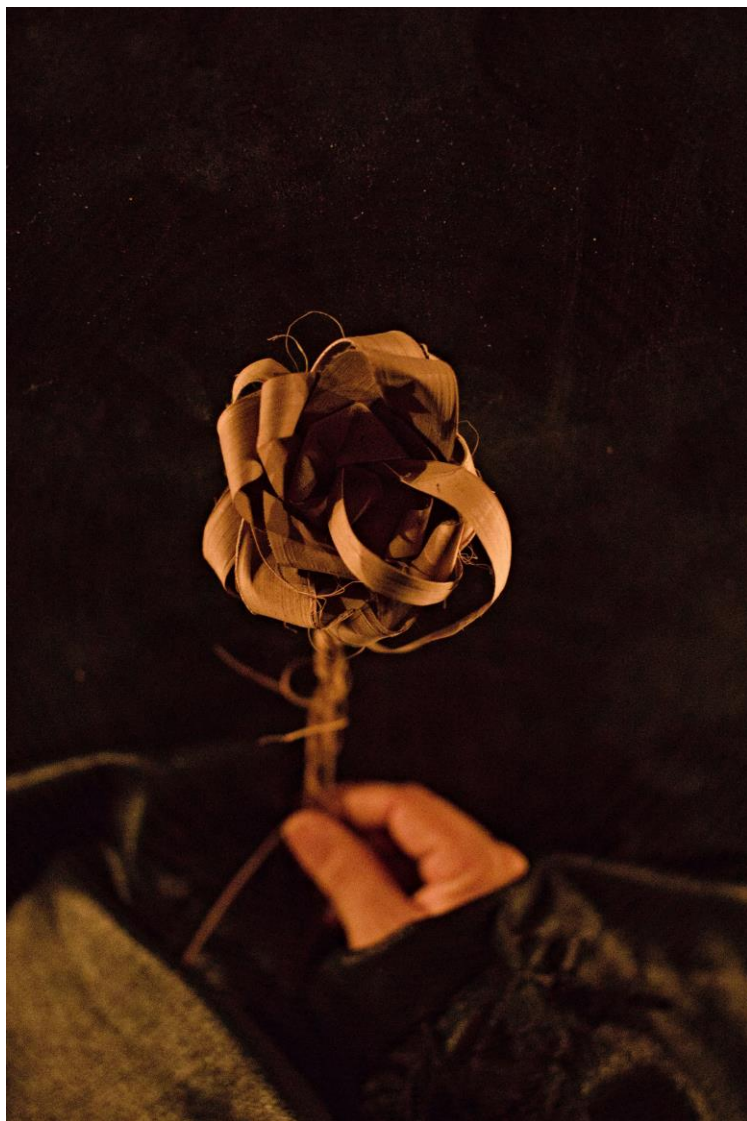
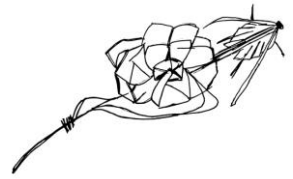


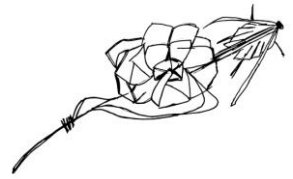
Figura 1. A Rosa de palha. Foto: André Mardock



LIVRO I – ROSA

Esta tese-memorial conta como foi o processo poético da construção da obra “Da Rosa salta gafanhoto”, o transitar da Rosa até o gafanhoto, a travessia do primeiro livro ao último livro dessa tese memorial. O memorial começa aqui. A redescoberta do meu corpo nesse transitar, enquanto atriz e pessoa foi ímpar. Como nesse fazer teatral contemporâneo, nesse caso específico, sem texto, a criação originou-se de um diálogo longo, doído às vezes e, até mesmo difícil entre os interlocutores. Porque a história foi contada e fundamentada em minhas memórias, dei vidas a elas novamente, pois nós somos o lugar da experiência. Permitti-me sentir e ouvir memórias, que por muito tempo não tinha sentido para mim. O tempo pode ser passado, mas foram escritas no presente, que já se tornou passado novamente.

Vamos começar a travessia? Eu tenho o hábito de pedir a benção para meus pais quando eu vou sair de casa, quando eu vou dormir. É ritual, eu faço sempre, que quando eu saio de casa e não faço, algo parece



desprotegido, por isso peço licença e a benção para meus ancestrais, meus pais e agora eu peço a benção para você:

A Bênção

Nós temos uma
antiga benção
de família:
“Quem ainda estiver acordado ao final
de uma noite de histórias sem dúvida irá
se tornar a pessoa mais sábia do mundo.”
Assim seja
pra vocês
Assim seja
para todos nós.

C.P. ESTÉS

A partir das reflexões de Clarissa Pinkola Estés (1996) peço a você que acenda uma vela e coloque num canto da sala em um lugar seguro. Pode ser?

Com essa vela acesa e com a benção pedida eu começo indagando-me em como apresentar para você uma tese memorial intitulada: *DA ROSA SALTA GAFANHOTO: TRÂNSITOS ENTRE KATA PESSOAL E POESIA CORPÓREA.*



Primeiramente quero dizer que não tenho o intuito de fazer ciência, ou melhor, não quero, pois não estou atrás de investigar verdades, mas sim, de inventar minhas próprias verdades, manifestar a você as emoções que me permitiram ter um diálogo criador e criativo. Por isso, você que vai me acompanhar em todo esse transitar tenha uma boa travessia.

Cavoucando a memória, induzi meu corpo à repetição de algumas experiências para que elas pudessem tomar outros rumos, porque o saber da experiência foi refletido em palavras e absolvida em meu corpo. Elas me permitiram desautomatizar o corpo e isso ocorreu no dialogismo de um modo tão marcante que não sabia distinguir entre a criadora e a criatura, entre criadora-atriz e criadora-diretora.

Bom!!! Memória puxa memória, e recontar já é um ato de criação, pois envolve a memória e seu fluxo contínuo, sempre em atualização. Toda narrativa se desenvolve no tempo, fala do tempo, no tempo e com o



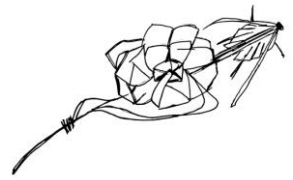
tempo. Ou, em outras palavras, “explicar é sempre uma reformulação da experiência que se explica”.¹

Talvez eu pudesse começar narrando minha experiência de judoca. Sim! Sou judoca. Desvelar minhas trajetórias, os caminhos andarilhados e neles as (des)construções realizadas, os processos de encantamento, rupturas, resistências e rebeldias. Quando falo em narrar, lembro do narrador de Walter Benjamim, ou melhor, da morte dele em tempos difíceis, por meio desse teórico tive um outro entendimento sobre a palavra “narrador”², antes ela me parecia corriqueira, sem curiosidade, agora, ela surge diante de mim com outro sentido, algo que me move, me encoraja a ser narradora de minha própria história, pois bem, quando começo a contar, logo em seguida vem a memória, essa que vive latente no meu corpo unísono.

Minhas experiências ficaram retidas em minha memória corpórea, tatuadas em minha pele, nos gestos, nas atitudes, no olhar, no meu coração, me impulsionaram e

¹ H. Maturana, *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*, p. 42

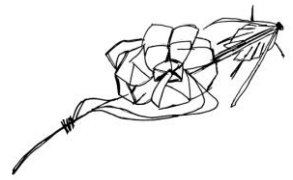
² Cf. O Narrador, *Obras Escolhidas I*.



me lançaram para frente. Em meio a esse revisitar em mim mesma, descobri que as memórias não são necessariamente cronológicas, pois contamos nossas histórias com os pés fincados no tempo presente e é este muitas vezes que define o que queremos lembrar e o que é melhor esquecer. Enxergo a “memória como fator de sobrevivência, como forma de atribuir vida aos que já não são. Somos o lugar da experiência” (Colla, p. 18, 2013).

Depois da experiência vivida na construção de um ritual poético como resultado dessa tese percebi que não se recupera o tempo perdido, a trajetória do processo criativo se deu fora do tempo, pois eu perdi a noção de tempo, de futuro, de passado e posso dizer uma coisa a você leitor e o próprio presente sumiu.

Aproveito para informar que quando me propus a escrever uma narrativa escrita sobre o meu processo de criação e os procedimentos utilizados nesse ritual poético é que essa escrita veio diretamente da minha prática em sala de trabalho, das experiências que eu vivi, de um território onde tudo era criação, onde as metáforas, frustrações, delírios, elas tinham uma lógica própria,



provocando uma quebra no entendimento racional das coisas, mas, só a partir de um determinado tempo que comecei a entender isso.

Essa narrativa é constituída de palavras corpo, carregadas de sensações, cheiros, densidades, memórias, movimentos, portanto eu peço que não procurem palavras conceito: essas fazem parte do território do discurso, necessário, mas de origem distinta. Foi por meio da prática em sala de trabalho que pude tentar escrever essa narrativa poético-prática.

Surgiram novos pontos de vistas sobre o tempo e as experiências que vivi. Diversos tempos fluirão na narrativa, o tempo cronológico, no sentido de dias treinados, ensaiados, planejamento de trabalho. O tempo mítico, nato da criação, do tempo alargado em que um único exercício durava uma eternidade, no meu ponto de vista aí mora a potência da criação, a experiência nesse tempo alargado, aparentemente sem-fim.

Para compartilhar essa vivência eu tive que por tudo para fora do corpo para que pudesse dar outro sentido as minhas memórias. Claro! Que existiram memórias muito



vivas, mas que se acomodaram, ora elas adormeceram e acordavam e por muitas vezes, escapavam.

Nessa perspectiva, a memória para mim foi o espaço e o tempo do processo de criação, mesmo se revelando de uma forma fragmentada, me permitindo respirar, pausar, sentir novos fluxos, confortos, desconfortos, pois sabemos que não é possível mantermos a intensidade para sempre. Por isso, considero essencial narrar um pouco de minhas experiências pessoais e profissionais, para iluminar minhas escolhas, inércias, dinâmicas, como também, para maior conhecimento de meus recursos e objetivos que nortearam minha criação.

Criei uma narrativa como um modo de preexistir, de puxar o fôlego para não sufocar, pois a criação depende de tempos de espera, tempos de vazios, tempo das marés e tempos de grandes decepções e até um tempo pandêmico, que ninguém sabia o que era isso, até que em determinado momento ele explodiu em potência criativa, em ação.

Para entender sobre como atravessar essa ponte e chegar do outro lado é necessário saber de algumas memórias desse transitar. O que te revelo nesta ponte são



as dicas para atravessá-la e mergulhar nessa escrita poética, quando tu te aproximas, meu intuito é que você também faça parte desse processo de criação. Que seja de algum modo tocado nesse transitar à ponte. Que te sintas parte do processo, no sentido da curiosidade do que pode acontecer nesse caminhar, por isso peço que deixe tudo que possa te impedir de caminhar, é necessário você se lançar rumo ao desconhecido.

Já que resolveu fazer a travessia - caso contrário, não estaria lendo esse parágrafo - apresento duas possibilidades de seguir nessa escrita, duas estratégias de cruzar sobre a ponte. Entenda as dificuldades de cada uma delas.

Leitor Faixa branca: diante do primeiro passo dado sobre a ponte, de repente toma o primeiro tombo, mas a persistência de um aprendiz lhe é mais forte e prossegue na caminhada. Sei que não é tarefa fácil, pois eu tive que fazer isso trilhões de vezes e levar vários tombos para poder atravessá-la por cinco vezes oficialmente. Sei também que é exaustivo e precisará fazer algumas paradas, o tempo da travessia é diferente para cada um de nós, mas



se demorar muito e desistir terei que seguir sem ti!!! Como leitor faixa-branca terá de escolher os momentos cruciais para se alimentar e descansar, caso desista, deixa para outro momento ou nunca termine a leitura. Só me siga se quiser e puder.

O leitor faixa branca não deve se preocupar com o que vem pela frente, mas sim com sua própria fase iniciante, pois ela dirá qual relação terá com a escrita da pesquisa. Sua experiência de caminhar sobre a ponte, depende de você.

Ah, ia esquecendo; a ponte é feita de bambu. A cada passo dado, você leitor define se continua ou não, pode aproveitar o tempo da travessia do jeito que for mais confortável para você, o único risco aqui é escorregar da ponte e ter que refazer o percurso desde o início, caso contrário não conseguirá acompanhar a travessia e a escrita. Mas, se me abandonar, a caminhada não será mais a mesma, talvez, eu até pare de caminhar, algumas vezes, mas terei que seguir em frente. Farei de tudo para que você não abandone esse transitar na ponte.



Leitor Faixa preta: é o experiente, já sabe controlar a respiração e encontra nela o que precisa para as horas de aperreio. Tem certas habilidades para com este caminhar sobre a ponte. Com a comodidade de manter o foco e o equilíbrio, as possibilidades de cair são menores que o outro leitor. Tornando possível transitar por toda a extensão da ponte. No trânsito, poderá transitar da forma que desejar. Criará suas próprias estratégias para atravessar a ponte nessas cinco vezes. Ir e vir em um percurso inventado, criado, performado para uma boa leitura. O leitor faixa preta traça seu próprio trajeto, fazendo a leitura do começo ao fim, sem necessariamente seguir a ordem que está. Não esqueça que quando se tem um Mestre para nos guiar, é melhor. Apesar da sua experiência, cuidado com a soberba, pois ela pode te tirar a atenção de alguma informação útil para transitar em segurança. Com isso, pode levar um tombo, perder o interesse com a leitura ou até mesmo a caminhada. Não posso assegurar nada, se não seguir os comandos, quais consequências sofrerá, mas pode me contar depois.

A escolha é sua.



Depois de tomar sua decisão, por onde, então, seguirá sua leitura, sendo faixa-branca ou faixa preta, ou quem sabe os dois ao mesmo tempo? O que viverá nessa travessia?

É necessário que compreenda que essa tese é um memorial composto por cinco livros, onde cada um tem uma certa independência. A escrita é uma escrita cena, que é o próprio Ato, onde a potência cênica se inspirou nessa escrita. *Da Rosa salta gafanhoto*, não existe, senão em meu próprio corpo.

Assim, nesta tese-memorial, eu cavuquei e devorei cada etapa de construção dessa poética, em uma narrativa que invade um território mágico, onde a oralidade se mistura com a escrita, ora sou narradora, ora personagem. Por isso, convoquei o narrador Benjaminiano, pois ele põe em xeque tanto sua vida de narrador quanto de experiência, procura demonstrar de que forma ambos estão imbrincados. A experiência é a própria narrativa, que recomeça a cada nó da narrativa oral, das minhas memórias, dos meus pares. Segundo Benjamin (1987) o narrador não separa a narrativa oral da escrita, afinal, ele



aproxima ambas numa experiência particularmente prática.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre eles, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presente esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, p. 198, 1987)

“Quem viaja tem muito que contar” seja no sentido real ou fictício desse viajar. O autor me induziu de alguma forma a pensar que a narrativa é como um fio que precisasse ser desenrolado, um nó a ser desfeito para que a dimensão utilitária da narrativa possa ser ativada. Narrar representa, nas exatas palavras de Riobaldo ao doutô,



em *Grande Sertão: Veredas*³, um “segundo ganho” àquele que narra, pois, ao mergulhar a narrativa na vida, ao narrar sua experiência de fato vivida, esse narrador “incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes”.

Para isso criei arquétipos que no decorrer da escrita os chamarei de “fantasmas”, que são convocados a cada nova narrativa, eles dialogam com minhas memórias, assim se dará no decorrer da narrativa dessa tese-memorial. A narradora sou eu Silvia Luz, uma mulher que dá conselhos, no sentido de comunicar experiências. Benjamim afirma que “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome; sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.” (1987, p. 201), por isso assumo a narrativa para comunicar diretamente aos leitores a minha experiência nesse processo de criação.

Como objeto-sujeito da pesquisa me dei o direito de assumir um olhar desafortunado e ao mesmo tempo afetuoso sobre esse lugar, essas vivências que são

³ GUIMARÃES ROSA, J. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986



norteadas pela prática física e oral. A pesquisa é um eterno transitar, nesse andarilhar da travessia busquei me refugiar nesses intermezzos do tempo que vai e volta, naquele tempo do finalzinho da tarde e início da noite, que não é barro, nem tijolo, a hora morta. Mas, confesso que o procedimento maior dessa tese-memorial foi o estranhamento e o medo, aportados dentro dessa metodologia poética flexível. Explicarei sobre ela mais adiante.

Assumo, portanto, essa tessitura acompanhada, assombrada também, das vozes de três fantasmas, mulheres, encantadas pela palavra. ‘Utilizei na escrita uma narrativa que segundo Gerar Genette⁴ (1930-2018) se chama narradora autodiegética, aquela que narra as próprias experiências; onde essa voz pode concordar ou dissonar da voz da escritora e da voz do leitor ou leitora e que também dialoga com o narrador benjaminiano – o narrador oral e o narrador conhecedor, aquele que

⁴ Foi um crítico literário francês e teórico da literatura que construiu a sua própria abordagem poética a partir do cerne do estruturalismo. É um dos responsáveis pela reintrodução do vocabulário em uma retórica crítica literária, por exemplo, termos como Tropo e metonímia.



permaneceu na sua terra natal, mas que também tem história para contar. Quero comunicar as experiências ditas incomunicáveis numa tese e de como “dar conselhos”, algo em extinção, como se o ser humano não tivesse mais disposição em ouvir e aconselhar o outro, estamos sempre voltados a nós mesmos, aquém da realidade do nosso semelhante. Essa narrativa é uma ponte para o conhecimento, sobretudo o humanístico.

Os diálogos foram compostos por ficção e autoficção, o argumento desses diálogos é a própria tese em questão atravessados por metáforas. Resolvi associar as metáforas ao dialogismo, pois a metáfora pode ser entendida como forma composicional do dialogismo. Faço essa relação baseada na perspectiva bakhtiniana, o enunciado pode ser atravessado por outros enunciados, e o que é a metáfora senão uma figura, um enunciado polissêmico. Uso a metáfora não como uma palavra, mas como um enunciado, isto é, linguagem em ação, em uso, em interação, elas conversam.

Faço uso de tempos verbais que quase sempre podem aparecer no passado, “neste livro os tempos verbais estarão



quase sempre no passado. Para dizer o que faço, direi que fazia. Para dizer o que penso, direi que pensava. É injusto e necessário” (BARBA, 2014, p.13). Com esse jogo dos verbos também se fez necessário improvisar o uso da linguagem coloquial em determinados momentos da escrita para preservar a pureza e a fluidez dos diálogos. Os fantasmas aparecerão na narrativa conforme suas vontades. Eles trazem consigo o segredo da Rosa, que será desvelado no decorrer da travessia.

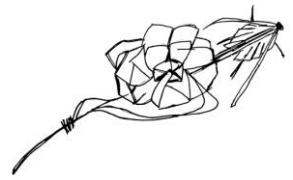
Sigo em câmera lenta e cautelosa, narrando detalhes de como nasceu meu desejo de fazer essa tese-memorial, e antecipo que esta narrativa se importa com os percursos, com os movimentos que foram delineados em minhas diferentes trajetórias de vida e que agora dão materialidade a alguns de meus devaneios. Vale ressaltar que utilizo para a escrita desse contar o conceito de auto ficção e escritas de si de Serge Doubrovsky (1928-2017). Onde na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto



literário que está em primeiro plano. Os biografemas⁵ estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si. Essa escrita deixa ao leitor ou leitora a iniciativa e a ocasião de decidir por ele (a) mesmo (a) o grau de veracidade do texto que ele (a) atravessa. Cabe ao leitor ou leitora definir os limites entre a ficção e a realidade.

Tenho a convicção de que o conhecimento que produzi aqui é sempre interessado e influenciado por fatores históricos. Isso não significa dizer que o que apresento nesta pesquisa não seja um conhecimento confiável, mas significa explicitar que as ideias que lanço aqui são as “minhas” formas de apreensão (entre tantas outras) e interpretação do real. Com isso me ponho em uma linha tênue, sempre em trânsito, correndo o risco de perder a possibilidade de ser uma pesquisadora perita sobre o tema aqui proposto, porém ganho a chance de dizer por que

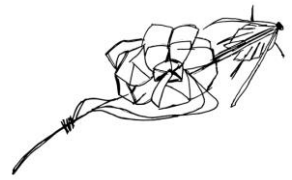
⁵ O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, prenhes de um “infra-saber”, carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, “pontes metafóricas entre realidade e ficção”. (Barthes, 2000)



quero saber o que estou investigando, as respostas possíveis, as lacunas deixadas, as formas pelas quais fui capturada e escolhida por determinadas formas de dizer o que estou dizendo. Os percursos, os movimentos construídos, desconstruídos e reconstruídos que resultam de diferentes trajetórias é o que passo a contar agora por meio da construção do meu objeto de estudo. Um objeto que é resultado inicialmente de necessidades e desejos pessoais. Na verdade, eu sou parte do próprio tema estudado “Com tudo que ele tem de bom e de ruim.” (FERRAÇO, 2002, p. 103).

Uma vez me disseram que eu seria uma ótima bailarina, ironicamente, me tornei uma exímia judoca. Bem! Vamos lá eu pratico o Judô desde meus quatorze anos e nesse andarilhar de judoca, hoje me reconheço como uma artista marcial, admito que a partir de agora tenho mais responsabilidades nesse caminhar, além do *Kata Pessoal*⁶. A prática do *Kata* pessoal é atrelada a

⁶ Sobre o *Kata Pessoal* encontram-se informações na dissertação de mestrado de S.S.L. Pinheiro, ***Kata Pessoal***: treinamento psicofísico para atores/bailarinos por meio do judô.



prática e a teoria, principalmente nesse processo de criação chamado *DA ROSA SALTA GAFANHOTO*, se inseriu nessa forma, mas operou, dentro dela, de modo bem particular e idiossincrático.

Tive como objetivo nesse processo doutoral a necessidade de afirmar o *Kata* pessoal como uma poética e metodologia da flexibilidade, que foi intitulada *DA ROSA SALTA GAFANHOTO: TRÂNSITOS ENTRE KATA PESSOAL E POESIA CORPÓREA*. A intenção dessa pesquisa movente foi flexibilizar como se deu a síntese do treinamento psicofísico *Kata* pessoal com a criação cênica resultando em um ritual poético intitulado *DA ROSA SALTA GAFANHOTO*. Essa metodologia poética flexível aponta o próprio *kata* pessoal como procedimento poético e criativo e na afirmação do *Kata* pessoal como lugar de revelação e desnudamento da artista marcial por meio dessa metodologia, aportada por mim.

Para somar comigo nessa caminhada eu dialoguei com o conceito de pesquisa performativa, que atravessou minhas proposições para os estudos práticos realizados e para a construção da escrita que brotou da própria sala de



trabalho. A pesquisa performativa aqui é entendida conforme os preceitos de Brad Haseman (2015), ela é uma metodologia guiada-pela-prática que aparece nos universos das artes, compreendendo as emergências do fazer artístico que muitas vezes não eram abraçadas pelos outros segmentos metodológicos, e das necessidades que nós artistas sentimos de validar nossas práticas artísticas em nossas pesquisas, pois esta não se enquadra nos moldes nem da pesquisa qualitativa e nem quantitativa.

Logo, posso dizer que é uma outra categoria de investigação. “Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática surge. Eles tendem a ‘mergulhar’, começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático.” (HASEMAN, 2015, p. 44). Logo, é uma abordagem metodológica que sustenta uma prática como pesquisa de maneira particular, considerando o contexto de seu pesquisador, exatamente o cerne da metodologia que criei para fundamentar essa pesquisa criativa, cujo nome já foi dito em parágrafos anteriores.



O fazer artístico performativo se baseia em diversas habilidades e, portanto, baseia-se na inter-relação de conhecimentos. Toda a pesquisa é aportada no método da flexibilidade, que envolve o *Kata* pessoal, o seu mascaramento, porque são três mascaramentos, dos quais ratifico aqui, chamo-os de “fantasmas”, isso para mim é a própria poética da flexibilidade, esse foi o método de trabalho utilizado nessa pesquisa, onde eu apresento a noção de autocriação, por afirmar que enquanto gerei a obra vivenciei uma série de questionamentos, os lugares vazios da artista marcial pesquisadora e afinamentos de coerência frente ao mundo e a si mesma, passando a autocriar-se, sendo assim um processo de criação da obra e autocriação de si diante das diferenças de mim mesma.

Assim, a problemática central desta pesquisa consiste em investigar como o *Kata* pessoal se constituiu em potência criativa para a criação de ritual poético?

O objeto proposto flexibiliza poeticamente a criação de um ritual poético que mapeia as mulheres que me habitaram nesse processo de criação.



No começo, apresentei e contextualizei a problemática que foi desenvolvida, que seguiu o processo de saltar um gafanhoto da Rosa. Não tenho a pretensão de instituir uma nova linguagem acadêmica, apenas quero ter ética com a minha própria pesquisa e escrita. Por isso, peço licença para “maquinar” caminhos, trilhas, sentidos, meios, nomes, formas para tentar dizer o indizível, pelo meu olhar de artista marcial-pesquisadora; ato de ficcionar e muitas vezes autoficcionar as trajetórias, as pessoas, como já fiz no início desse texto, os lugares e as relações expostas aqui nesse lugar. A começar pela condição que me encontro, como “objeto sujeito” da pesquisa, pois me considero uma artista marcial-pesquisadora, a abordagem proposta pretendeu evitar tradicionais dualismos que separam, irremediavelmente, o objeto estudado (passivo, controlável e observável) da pesquisadora (ativa) que o analisa distanciadamente.

Logo, a escrita da tese, recorreu a formas singulares para garantir a natureza bisbilhoteira do objeto-sujeito da pesquisa; o objeto fala, na medida em que também é



sujeito; e o sujeito fala com propriedade da coisa, na medida em que é parte ativa, é o próprio objeto.

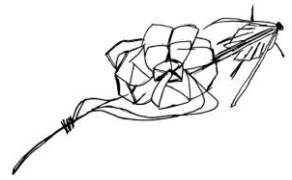
DA ROSA SALTA GAFANHOTO é a metodologia usada para fazermos a travessia da ponte, é uma metodologia poética que traz uma flexibilidade para costurar pensamentos, gestos, imagens, e lembranças, um fluir para dialogarmos com tudo que aparecer, baseada na máxima do judô “ser flexível para superar o rígido”, trago esse princípio por ter essa potência simbólica, em um determinado período da pesquisa ele foi a imagem-força da pesquisa e para a escrita, isso aconteceu em uma disciplina cursada no doutorado, intitulada: Movimento Criador do Ato teórico. Essa metodologia me possibilitou no momento de criação atravessar entre uma escrita autoral e fragmentos poéticos do corpo em trânsito. Uma metodologia flexível, que se apresenta para observar, atravessar e quem sabe até perfurar o meu corpo até não ter mais para onde fugir.

Acreditei que ao transitarmos a ponte nessas cinco vezes que foram necessárias para se cumprir o ritual, elas apareceriam: a Samurai, a Gueixa e a Criança Luz – esse



transitar é um ato ético, de afeto para comigo e meus pares, é um morrer para renascer. Foi necessário tatear e lambar com os pés essa ponte com todo cuidado e respeito nesse transitar, por isso ele é uma poesia corpórea em trânsito.

Como foi dito em parágrafo anterior criei um ritual poético como resultado da tese-memorial. O primeiro ato para a construção dessa poética foi desvelar essa flexibilidade do bambu e sua resistência. Aqui é o momento de detalhar a composição da pesquisa desde o surgimento da Rosa até o Gafanhoto. Utilizei a metáfora da Luz, por isso pedi para que acendessem uma vela, na condução da escrita e estrutura do que é essa poética da flexibilidade. A luz, associada à ideia de verdade, realça o real que vive dela e a reflete em tons diferenciados. Platão (“Alegoria da Caverna”) observava que a caverna correspondia ao mundo do visível e o sol ao fogo cuja luz se projetava dentro dela. Para Nietzsche ‘verdade’ era um ponto de vista, sendo que Umberto Eco prefere as mentiras (Eco, 2015), José Saramago (Ensaio sobre a cegueira) utiliza inúmeras metáforas para explicar como é que as pessoas vão cegando no mundo contemporâneo. Existem,



por conseguinte, várias realidades, todas elas socialmente construídas (Berger & Luckmann, 1999).

Mas, nesse caminhar eu enfatizei a ideia de Wittgenstein de usar a metáfora da Luz com efeito de despertar uma nova visão de aspecto, e não exatamente o de explicar alguma coisa. Ele nos faz ver que a claridade filosófica não se aplica diretamente à matemática, por exemplo. A claridade filosófica tem sobre o desenvolvimento da matemática a mesma influência que a luz do sol tem sobre o crescimento dos brotos da batata. (Numa estufa escura eles crescem muitos metros). Brotos de batata só florescem no escuro. Então, o que existe na sombra provocada pela Luz que me orienta?

Para isso, precisei transitar nesse ir e vir delas, ora Samurai, ora Gueixa e ora Criança Luz. E desse transitar corporalmente apresentei minha tese como se fosse uma ponte de bambu, por onde passaram fantasmas de mim. Elegi, portanto, o procedimento de flexibilizar como princípio operacional por excelência da escrita desta pesquisa, guiada pela metáfora da Luz que tem como seu efeito principal despertar o seu interesse, e permitir que



vejamos de maneira diferente uma grande quantidade de detalhes que antes não percebíamos ou não queríamos enxergar.

O vigor da tese, é essa poesia corpórea em trânsito, as reflexões que ela provocou em mim, os caminhos de investigação que esta pode oferecer como paradigma alternativo de atuação contemporânea, os embates com o paradigma de atuação presente em nossa cidade, o que ela altera e como ela é alterada quando entra em prática uma experiência de uma artista marcial-pesquisadora, nascida no norte do Brasil, na Amazônia, que traz em suas raízes paraoaras, vestígios da cultura oriental, apesar de nunca ter ido ao Japão.

Desse modo, minha pesquisa tem como eixo de problematização o “Trânsito”, quais procedimentos e elementos presentes no treinamento *Kata Pessoal* puderam potencializar o processo de criação de um ritual poético, que tem como foco uma poética própria da atuante, certificando-o como um método?

O ponto de partida para o desvelar da pesquisa assentou-se no treinamento psicofísico *Kata Pessoal*



dividido inicialmente em duas fases articuladas: a fase do treinamento psicofísico e do processo criativo – solo cênico. Esta questão-problema alicerçou-se e seguiu *pari passu* as etapas metodológicas do treinamento *Kata Pessoal*, da seguinte forma: Treinamento *Kata Pessoal*, ateliês e laboratórios de criação; Processo Criativo – Obra cênica – ensaios e apresentações públicas da obra cênica. Vale ressaltar que em determinado momento do processo uma fase estava intrínseca na outra.

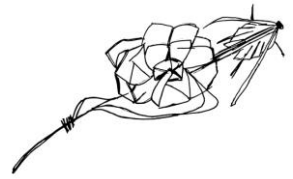
Desse transitar cheguei ao desenho do texto, que foi organizado tendo como marco a trajetória e os percursos seguidos por mim, pelos “fantasmas”, por você leitor e pelos visionários que dialogaram comigo desde o início. Nesse sentido, essa tese se organiza em torno da travessia que eu fiz com o meu corpo nessa ponte de bambu.

Apresento a narradora que vos fala, tenho 47 anos e exatos 1,50cm de altura, sou geminiana e gosto de treinar a Rosa, que nada mais é que o próprio *kata* pessoal, aquele que dá origem para tudo, aquele que aquece o corpo. Eu dialoguei na prática escrita dessa tese-memorial com três fantasmas, sim, fantasmas! Eles parecem ter forma ora



parecem não ter, não tem forma própria ou tem? Por ora sou a Samurai, a Gueixa e a Criança Luz, há horas que nem eu mesma sei onde estou e quem sou. A Samurai é uma mulher madura, fisicamente forte, dona de uma sapiência milenar. A Gueixa é um ser misterioso, a mulher do amor e da dor, a vejo como um espelho, que revela o que está na alma e a Criança Luz é o mergulho para dentro delas e de mim, onde busco respostas para minhas indagações, quem sabe ela seja filha da Gueixa com a Samurai?

Quando finalizei meu processo de criação eu intitulei essa tese como: *“DA ROSA SALTA GAFANHOTO: TRÂNSITOS ENTRE KATA PESSOAL E POESIA CORPÓREA”*. Quero por meio desse memorial revelar todo meu processo criativo e o que essa obra instaurou em mim. O mote da minha criação durante todos esses quatro anos foi uma Rosa, não qualquer Rosa, mas uma Rosa de palha. Uma Rosa que apareceu primeiro para mim assim, ela já me acompanha há mais de trinta anos. A Rosa para mim nesse processo de criação é treinamento, é chão, é o próprio caminho. Ela é metáfora, é ponte, é travessia, então ela é a pesquisa.



Então, comecei a caminhar e de repente ouvi o barulho de uma brisa cair em minhas pálpebras, senti-me tão cansada, sozinha; meus ombros foram pesando e meu corpo esmaecendo. Meus pés se enraizavam na terra batida do terreiro, mas continuei lentamente a caminhar, fui arrastando os pés como se eles lambessem o chão, um pé não ultrapassava o outro, seguiam os passos, um emendado no outro, até chegar no início da ponte. Um dos meus braços pesava e outro flutuava como uma pluma seguindo o assovio do vento, que apitava em meus ouvidos. Em minha mão esquerda, lá estava ela, a Rosa, seca, mas viva. De repente num salto eu começo a rodopiar e meu corpo sente a leveza da Rosa. Observe a figura da página seguinte, desenho retirado do meu diário de trabalho.



Figura 2. Rosa Luz. Desenho de Silvia Luz e Mailson Soares.

Percebe que lá embaixo no cantinho esquerdo da imagem está o foco de luz. Eu acredito nessa conexão entre mim, a luz e a Rosa. Ela é potência. A Rosa pareceu nascer aqui. Mas, o que é a Rosa? Pergunte à rosa onde começa.



Juro que não saberá dizer. Se eu disser a você que não há começo nem fim. Existe sim, o transitar, o ir e vir na ponte. Por isso afirmo que a Rosa pode ser o começo, nesse momento. É um terreno sagrado onde posso entrar e brincar de ser eu mesma. É o chão onde eu jogo de me revelar diante de mim mesma. Ela:

É apenas uma rosa, porém, foi a ela que eu reguei. Foi a ela que pus sob a redoma. Foi a ela que abriguei. Foi a ela que eu escutei queixar-se ou gabar-se, ou mesmo calar-se algumas vezes. É a minha rosa.

- Adeus, disse a raposa. Eis o meu segredo. É muito simples: só se vê bem com o coração. O essencial é invisível para os olhos.

-Foi o tempo que dedicaste a tua rosa que fez tua rosa tão importante.

(O Pequeno Príncipe)

Foi o tempo que me dediquei e ainda dedico, pois ela já me acompanha há mais de trinta anos. A Rosa é o treinamento, é o chão, assim como ela é o próprio caminho, ela é a metáfora da ponte, ela é a base da pesquisa. Quando eu estava no ápice do ser judoca a Rosa apareceu.

Escuta essa história.



Fui atleta de alta performance, eu era da seleção paraense de Judô e em seguida veio a seletiva para conquistar uma vaga na seleção brasileira. Exatamente nesse momento de auge, surge a Rosa como um marco inicial do meu processo de criação.

Vamos voltar em 1991, lá no ensino médio, porque o processo de criação ele é muito mais longo do que a gente pode imaginar como criadora. Às vezes pensava que a criação começou quando eu entrei no doutorado e não é verdade. A criação ela precisa de tempo. Porque o tempo é rei, é o senhor Tempo, ele me revelou que a Rosa é ancestralidade, é um laço afetivo existente entre mim, as coisas e os seres que me cercam. A Rosa no meu processo de criação me revelou a relevância do tempo. A dedicação com que usufruí desse tempo, não importando o tempo que levei, mas sim o modo como trabalhei o processo. O mágico de tudo é a dedicação com o que faço, ou melhor com ou como faço, isto é, os procedimentos de criação. Com o lugar onde eu crio, com as coisas que eu crio. Por isso, senti vontade de compartilhar com você leitor cada tempo da dobra que a Rosa fez.



Na escola que eu estudava apareceu um professor de judô que havia chegado de São Paulo e ele queria montar uma equipe feminina de Judô, então, ele promoveu uma semana de treino gratuito, oferecendo cinco bolsas integrais. Na época eu fazia ballet, mas, me interessei pela propaganda, peguei o panfleto e levei para casa. Chegando em casa disse para os meus pais da história da bolsa integral e comentei que queria tentar ganhá-la. Minha mãe foi logo dizendo que não, então olhei para meu pai com aquele olhar de tristeza e ele disse tudo bem, tente ganhar a bolsa, está liberada.

Sem hesitar comecei os treinos e para minha decepção a cada dia eu ficava bem triste, pois eu era a pior aluna da turma. Eu não conseguia fazer o rolamento básico, que era simplesmente rolar para frente. Passou o primeiro dia, o segundo e o terceiro e nada. A tristeza me consumia e a raiva também, pois eu queria essa bolsa, posto que meus pais não tinham condição de pagar a mensalidade do judô. Depois do terceiro dia resolvi ficar até mais tarde treinando e eu dizia a mim mesma que eu conquistaria essa bolsa.



Mas, o que é o treinamento no campo artístico? Não é exatamente assim. Quantos de nós ao entrar na sala de trabalho, não acontece exatamente isso? A gente fica um, dois, três quatro dias sem conseguir fazer um rolamento se quer.

O professor cabisbaixo dizia que eu tinha o pior desempenho da turma, mas, no entanto, eu via no olhar dele a vontade de me ajudar. Na verdade, nós sabíamos de alguma forma que eu iria conseguir; só não sabíamos quando.

Em resumo, fui selecionada. Foi aí que o Judô entrou na minha vida. Com um certo tempo, mesmo faixa branca, eu me destaquei em algumas competições e a cada dia ia conquistando títulos e ficando conhecida na comunidade judoística. Então, os títulos chegaram como todo processo de criação, de transformação, de revelação. Como todo processo criativo precisa de uma revelação e eu estava criando um corpo novo para mim. Chegaram os treinos massivos e intensos, às vezes de 6 a 8 horas diárias, chegando à exaustão do corpo, em busca de uma melhor performance. Quantas vezes nós todos não chegamos à



exaustão em uma sala de trabalho durante um processo de criação. Creio até que criação é quase sinônimo de exaustão.

Fui sete vezes campeã paraense, campeã brasileira. Claro, que surgiu a primeira frustração de várias frustrações que tive na minha vida de atleta. Os atletas de alta performance costumam viajar para as competições, campeonatos fora do estado e do país, isso é o auge da carreira de uma atleta. Mas o que aconteceu comigo naquele momento? Minha mãe não me deixava viajar, a justificativa maior era porque não tínhamos recursos, mas na verdade era medo de eu viajar sozinha. Havia falta de recurso, mas havia um medo enorme deles me liberarem.

Com essas desventuras eu cheguei à faixa preta em 1997, em seis anos me tornei faixa preta. Isso sem viajar e pobre do mesmo jeito. Creio que existe um paralelo entre essa formação de atleta e a formação de artista, porque todos nós transformamos o nosso corpo sem recurso nenhum, sem nenhum investimento, muitas vezes tirando do próprio bolso, eu Silvia atleta e Silvia artista continuo fazendo isso. Com o passar do tempo fui observando uma



coisa muito particular. Eu fui percebendo, sim, eu era faixa preta, mas do lado direito, porque do lado esquerdo eu continuava uma faixa branca, porque eu só treinava pelo lado direito. Pensem comigo, o que seria uma atriz, uma *performer* treinando apenas com a metade do seu corpo?

Eu, hoje, como uma performer da cênica, eu tenho que ter consciência que um lado não pode estar dissociado do outro.

Ouçã o que me disse a Samurai, meu fantasma que vocês vão conhecer adiante, mas que aqui trago um pouco da voz desse fantasma para você. Ela diz o seguinte:

– Minha filha chegou a hora de tu fazeres o círculo inverso, hoje tu tens amarrada em tua cintura a tão sonhada Faixa Preta, para uma judoca isso é de uma importância singular, é poder ser reconhecida como *Sensei*, como mestra e atualmente tu precisas saber a essência de ser uma eterna faixa branca, mas, tu não podes esquecer que dentro de ti sempre vai existir uma faixa branca, que é essa eterna aprendiz. Precisas valorizar aquilo que você não está valorizando, que é você ser uma eterna faixa branca, esta que é o início de todo o ciclo, esse é o seu rito de passagem.



Você é uma eterna aprendiz. Aí está o grande aprendizado.
Agora vai em frente, atravessa a ponte!!!

E nós não somos?

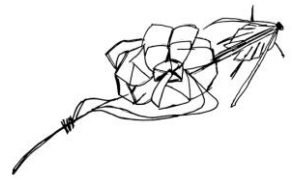
Todas às vezes que nós entramos dentro de uma sala de ensaio, apesar da bagagem do tempo; nós sempre temos a sensação, e que é uma sensação importante de ser sentida. Nós estamos iniciando alguma coisa nova e pisando naquele lugar pela primeira vez. Então, eu sou realmente e quero ser uma eterna faixa branca.

O portal foi aberto quando eu percebi que a minha Rosa envelhecera e senti o cheiro de mofo, por isso eu preciso voltar, volto, pois treinei anos o Judô, me aperfeiçoei, me dediquei, mas percebi que sou faixa preta só pela direita. Por isso fui em busca de um aprimoramento e nada melhor que um espaço de aprimoramento, que um processo de criação. E, todo processo de criação exige que sejamos flexíveis para aguentar, superar o rígido é como diz na cultura japonesa eu preciso aprender a vergar como um bambu em tempo de grandes tempestades. Por isso eu fico com a imagem força do bambu, isto é, aquele ramo fino, flexível, mas capaz de sustentar e atravessar



tempestades. Eu o usei como ponte em meu processo criativo, foi ele que sustentou nas cinco passagens das personagens e ele não quebrou e eu confiei que ele não iria quebrar.

A Rosa naquele momento, para mim simboliza a dor, porque eu tinha uma Rosa vermelha nas mãos, que era a minha competência como judoca, só que num sopro, num dizer não dos meus pais, tudo desaparecia. Eu queria muito chegar e ser a própria Rosa, a Rosa viva do Judô, mas cortavam as minhas pétalas. A minha mão sangrou com os espinhos da Rosa cravados nela, o sangue sorrateiramente escorria entre os dedos. A beleza dela foi encaixotada numa redoma de vidro como eu fui e com o passar do tempo ela murchou, ficou seca, virou de outra cor, assim como eu, que fiquei tão guardada pelos meus pais. Minha Rosa rubra, cor de sangue, virou Rosa palha. Ela realmente passou a ser feita de palha, palha seca, deu-se a metamorfose. A Rosa me ensinou a metamorfose. Foi ela que me ensinou que eu sou a Samurai, a Gueixa e a Criança Luz.

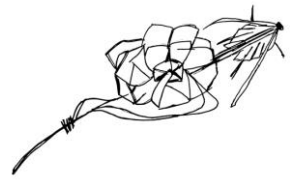


Chegou o momento de pôr lado a lado, o meu *judogi*⁷ e as vestes pretas do treinamento *Kata pessoal*. Eu tinha uma Rosa vermelha que era a minha potência como judoca, agora eu tinha uma Rosa em palha, que é a minha potência como *performer*. Eu entro para o teatro. Observe na figura abaixo as duas vestimentas sagradas para mim.



Figura 3. O duplo. Fotografia Silvia Luz

⁷ *Judogi* (jap.): vestuário para o JUDÔ (jaleco, calça e faixa). Cf. Velte, 1989.



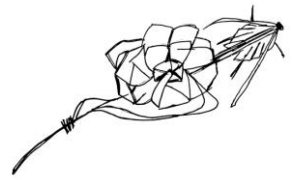
1. A ROSA DE PALHA ME DEU O TEATRO

Tenho medo, o *judogi* saiu de cena. Tudo mudou. A sala de trabalho, meu corpo. A roda do tempo é a grande ditadora, o corpo muda, o corpo gira, a Rosa gira. O corpo, agora é uma Rosa de palha. O corpo marca o tempo do fenecimento. E com esse corpo cheguei ao Teatro e eu juro que foi a Rosa de palha quem convocou o teatro para a minha vida. Seria um chamado?

Sim, um chamado que veio por meio do vocábulo *Kata*⁸. O que acontece agora?

Para que vocês entendam qual é a dimensão do *kata* eu preciso contar uma história. Sempre que saía de casa eu pedia bença, pai; bença, mãe. Ah!!! Aí, então eu caía na vida. Passava pela praia chamada de Campo do Meio, que

⁸ *Kata* (jap.): ombro. Significa também: forma, cerimônia, espetáculo, dança, ritual, celebração, exercício exatamente predeterminados para demonstração, demonstração obrigatória – característica representativa da luta marcial. Luta previamente combinada contra um ou com um parceiro (p.ex. no Judô). A finalidade é aprender as técnicas de luta e buscar o aperfeiçoamento mental-espiritual. Cf. Velte, 1989.



ficava entre a praia velha de Ajuruteua⁹ e a Praia Nova, são três praias. O tempo de chegar nessa praia do campo do meio, era o tempo exato do ritmo da maré, ou seja, vazava a praia velha, eu passava enquanto enchia a praia nova. Sempre estive no transitar, tanto naquele tempo de menina passando nas vazantes e enchentes de praia em praia, quanto hoje quando eu caminho sobre a ponte, que eu criei como palco desse processo de criação. Naquela época caminhava quilômetros na areia fina da praia e via um mundo encantado, os bambuzais, os ajiruzais¹⁰, os coqueirais, as garças, os guarás, os caranguejos no mangue, os tralhotos que corriam aos montes na beira da água, que eu pensava que um dia desses eu conseguiria pegar um, na verdade eu nunca consegui pegar, mas tudo bem.

⁹ Ajuruteua, é uma pequena vila litorânea localizada a 36 quilômetros da cidade de Bragança, nordeste do estado do Pará. É composta de uma avenida principal e uma rua transversal, a Rua das Garças, e banhada pelas águas do oceano Atlântico.

¹⁰ Plantação de ajiru, uma fruta que pode alcançar até cinco metros de altura, com copa densa e ramificada, com folhas simples. Suas flores são polinizadas pelo vento ou insetos. Seus frutos são pequenos e variam do rosado ao roxo, de acordo com a espécie. O sabor remete ao gosto de maçã, além de serem bem docinhos



Foi nessa época de praia em praia de férias que ocorreu o encantamento. Aí foi esse encantamento, por ter sido encantada lá na infância eu dei o primeiro passo no teatro. Eu trouxe aquele mundo para dentro da sala de trabalho.

2. O KATA MINHA PRIMEIRA ENCANTARIA NO TEATRO

Eu fui arrebatada pelo teatro e nesse arrebatamento eu conheci a vida e a obra de Luís Otávio Burnier¹¹ eu me debrucei sobre o livro dele com o título de “A arte de ator”. A partir daí, foi um verdadeiro encontro. Nos encontrávamos bastante, tomamos vários cafés juntos, jantamos, tomamos vinho e uma boa cervejinha gelada. Tudo ocorreu no meu imaginário. O Burnier se fez presente na minha vida. Ele me encantou e por horas e

¹¹ Luís Otávio Sartori Burnier Pessoa de Mello, mais conhecido como Luís Otávio Burnier, foi um ator, mímico, tradutor, pesquisador e diretor de teatro brasileiro. Foi um dos fundadores e esteve à frente do grupo LUME até seu falecimento em 1995
https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Ot%C3%A1vio_Burnier
. Acesso em 25/08/22.



horas, dias e dias conversamos sem nos dar conta de o tempo passar. O que fez eu convocar Burnier para esse encantamento foi quando eu disse a ele que fantasmas habitavam minhas cavernas corporais. Ele me disse para eu sentar e ouvir o que ele tinha para me dizer sobre “fantasma”:

O *fantasma* consiste em deixar que o corpo execute as ações por si mesmo, sem a intervenção da vontade do ator ou dançarino. Consiste em abandonar-se a um fluxo interior de energia que leva o corpo ao movimento. O ator deve ser *passivo* e não ativo. O nome *fantasma* sugere a imagem de que não é o ator quem conduz a ação, mas seu *fantasma*, como se o ator fosse uma marionete manipulada por fios. (BURNIER, p. 148, 2009).

Ele foi me dando pistas e uma delas foi o entendimento sobre os fantasmas que habitavam meu corpo e as outras pistas que ele me deu me levaram ao



LUME¹², aí o LUME me deu outro encantado, o Simioni¹³. “Simi” como carinhosamente nós de teatro o chamamos. Depois de vários encontros reais, isto é, presenciais, depois de várias oficinas com ele, descobri que com Simi são duas vias de troca, assim como ele me dá, é meu mestre nos treinamentos, eu alimento a alma dele com as iguarias de Belém que ele ama muito. Simi é ponte e ponte é *kata*.

Depois desse conhecer o LUME eu fui tomar uma cervejinha artesanal lá para as bandas de Cuiabá em Alta Floresta e de repente estou sentada numa mesa com seis

¹² Fundado em 1985, por Luís Otávio Burnier, Carlos Simioni e Denise Garcia, o LUME é conhecido em 26 países e considerado um dos mais importantes centros de pesquisa teatral do Brasil, com reconhecimento internacional. Como núcleo artístico e pedagógico vinculado à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), trabalha na elaboração de novas possibilidades expressivas corpóreas e vocais de atuação, redimensionando o teatro enquanto ofício e poética. Há 26 anos, o grupo formado por sete atores difunde sua arte e metodologia por meio de oficinas, demonstrações de trabalho e projetos de intercâmbio, e constrói espetáculos que quebram as formas convencionais de relação com o público. (PINHEIRO, 2012)

¹³ Ator-pesquisador, diretor, natural de Curitiba (PR), radicado em Campinas (SP), foi o primeiro discípulo de Luís Otávio Burnier, com quem fundou o LUME em 1985 e desenvolveu pesquisas nas áreas da antropologia teatral e cultura brasileira e trabalhou na elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/carlos-simioni>. Acesso em 25/08/2022.



banquinhos de madeira, ao ar livre em frente ao Teatro Experimental para um encontro de fazedores de teatro. Ali, assisti e conheci Eugenio Barba e seu espetáculo “O irmão morto” protagonizado por Júlia Varley, que encontro, né?

Foram dias encantadores e no último dia do encontro, quem se senta ao meu lado? Eugênio Barba e Júlia Varley. Confesso que fiquei deslumbrada, pois só conversava com eles por meio dos livros. Nessa noite, realmente, bebi na fonte. Eu sempre me encanto com esses encontros de mestres ligados pela palavra *Kata*. No livro “A arte secreta do ator” de Eugênio Barba me reconheço e me encontro e mais uma vez deu-se o encantamento.

E eles seguem comigo no meu treinamento. Eu o encontro no livro, na fala do Eugênio Barba. O que une Eugenio Barba, Burnier e Simioni? Todos eles são faladores da palavra *kata*. No teatro é deles que recebo a palavra *kata*. Eles me mostram um outro sentido para esta palavra. *Kata*, na minha vida de judoca tem outro sentido, diferente na do teatro.

Comecei a viajar em busca de ampliar esse transitar, esses trânsitos entre uma cultura e outra, entre o judô e o



teatro. Como na prática a minha poética é um transitar e esse transitar sobre a ponte acontece cinco vezes diferentes e é nesse transitar que eu encontro com elas a Samurai, a Gueixa e a Criança Luz eu digo, posso afirmar que esse transitar é um ato ético, de afeto para comigo e meus pares, o transitar é sempre o morrer para renascer.

3. FAZER PONTE

Necessário tatear e lamber com os pés o transitar na ponte, a travessia tem que ser feita com todo cuidado e respeito, porque ela é uma poesia corpórea em trânsito. Mesmo com frustrações a vida me fez acreditar que tudo é possível, quando há encantamento. E ainda sigo a cavoucar lugares que me levem ao encantamento por meio desse vocábulo *Kata*. Essa paixão me levou até o GITA¹⁴, que é um grupo aqui da minha cidade e foi lá que me permitiu a prática do treinamento psicofísico, que é todo o cerne da

¹⁴ Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do atuante. Vinculado ao CNPQ pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.



minha prática de pesquisa. Estou no grupo desde 2011, e lá construí várias relações de afeto: com o grupo, com a escola de Teatro, com a cidade, com os artistas e é com tudo isso que escrevo essa tese-memorial, é com tudo isso que escrevo a minha poética. Vejo neles tudo e todos, por isso que essa escrita é híbrida, é ficcional, é pessoal.

4. CHÃO PLANTADO

Ingressei no mestrado um ano antes de entrar no GITA, em agosto de 2010. Venho amarrando essa ponte, para torná-la segura para esta travessia. Pude perceber nesse transitar que não dá para separar a artista pesquisadora da pessoa que sou na minha vida diária, com as minhas aspirações, minhas crenças, afetos, profissão, amores, tudo isso está entranhado em mim, tudo isso sou e então, escolhi uma imagem síntese para tudo isso, a Rosa palha.

Recordar é acender uma experiência, não qualquer experiência, mas esta como paixão, que pode referir-se a vários momentos. Primeiro, “a um sofrimento ou um



padecimento” (LARROSA, 1999, p. 4), que se revelava na minha intensa vontade de sistematizar um treinamento para atores de teatro, tendo como base o Judô, sem saber ao certo como fazê-lo. Na dúvida, cerquei-me dos visionários já conhecidos por muitos como Constantin Stanislawski (1863-1938) com o Teatro de Arte de Moscou, do polonês Jerzy Grotovsky (1933-1999) e sua pesquisa com o Teatro Laboratório, do italiano Eugênio Barba (1936) e sua condução a frente do *Odin Teatret* até os dias de hoje, do britânico Peter Brook (1925) e suas propostas de treinamento intercultural com atuantes de várias nacionalidades diferentes, Phillip B. Zarrilli (1947-2020) com o treinamento com artes marciais e meditativas e Luís Otávio Burnier (1956-1995) com o treinamento desenvolvido no Lume Teatro. Ainda que não soubesse como fazer “corretamente” pesquisa, poética. Eu tinha clareza que os princípios e as técnicas do judô, que eu trazia como bagagem de anos de treinamento poderiam ser usados na minha prática poética. A paixão por tudo isso, então, fundava em mim “uma liberdade determinada, vinculada, inclusa, fundada não nela mesma, mas numa



aceitação primeira de algo que está fora de mim, de algo que não sou eu e que por isso, justamente, é capaz de me apaixonar.” (LARROSA, 1999, p.6).

E, por fim, essa paixão pode referir-se a uma experiência de amor:

[...] o amor-paixão ocidental, cortesão, cavaleiresco, cristão, pensado como posse é feito de um desejo que permanece desejo e que quer permanecer desejo, pura tensão insatisfeita, pura orientação para um objeto sempre inatingível. Na paixão, o sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele. Por isso o sujeito apaixonado não está em si próprio, na posse de si mesmo, no autodomínio, mas está fora de si, dominado pelo outro, cativado pelo alheio, alienado, alucinado (LARROSA, 1999, p. 6)

E é nesse estado alucinógeno que adentrei a uma sala de trabalho, senti-me capturada, fiscada, enraizada pelo treinamento psicofísico com o judô (*Kata Pessoal*) como objeto de estudo, num êxtase que transitou entre liberdade e escravidão, prazer e dor, felicidade e sofrimento, tensão explícita de quem está imobilizada por vontade própria,



isso alimenta minha alma de artista pesquisadora. Aqui me encontro com a felicidade ou ao menos “com o cumprimento do *meu* destino no padecimento que *minha* paixão *me* proporciona” (LARROSA, 1999, p. 7).

Nesse estado de felicidade percebi, então, que nesse cavoucar comecei a escavar o mundo, o mundo das letras, das artes marciais, o mundo do teatro e quando olhei para tudo isso, vi a Rosa, diante de mim e ela apareceu na minha segunda montagem de espetáculo no GITA. Ela esteve ali o tempo todo, me cercando. Num certo dia de ensaio eu fiz todas as minhas atividades e a Rosa ecoando em minha cabeça. Foi então, que decidi colocá-la nos meus ensaios. Procurei o diretor Edson Fernando¹⁵ e disse que queria experimentar ensaiar com a Rosa de palha.

¹⁵ Bacharel e Licenciado em Filosofia (UFPA/2001); Especialista em Semiótica e Artes Visuais pelo Instituto de Ciências da Arte ICA - UFPA (2005); Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes / ICA - UFPA (2009/2010). Doutor em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes DINTER UFMG/UFPA (2019). Curso Técnico de Formação de Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA (1999/2000). Professor do Magistério Superior da UFPA - ETDUFPA. Experiência na área de Filosofia, com ênfase em Estética, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, rito, crítica teatral. Atuante na cena teatral paraense desde 1996 como ator e diretor. Vice Coordenador do GITA - Grupo de Investigação do Treinamento



Venha comigo! Ele aceitou o experimento, mas indagou, por que a Rosa de palha? De imediato respondi que seria o processo de decomposição que a minha personagem viveria e que a levaria verde e durante o processo criativo ela iria se decompondo. Ele apenas me disse, abstraia a Rosa. Mas, insisti alegando que eu precisaria manuseá-la em cena.

Depois de tanta insistência ele me diz que eu estava partindo de uma ideia, que era para eu abstrair e procurar trabalhar com a rosa sem a rosa. Do contrário a Rosa iria induzir todo o meu texto, toda a minha cena, que seria um passo para a representação, exatamente o que não queríamos. Aí, pensei “sem cor, sem perfume, sem Rosa sem nada”, seria essa a metáfora da criação?

Edson Fernando me explicou que havia uma linha tênue entre o nada e o tudo e isso me remeteu a Rosa de Hiroshima, que era uma rosa sem o ser. Resolvi



experimental a abstração da Rosa utilizando-a como gatilho para minha criação, mas descartá-la, jamais!

Seguimos ensaiando e depois de um dia exaustivo de ensaio, eu fui arrumar minha mochila para ir embora e o diretor vira para mim e diz:

- Silvia, eu vi a Rosa.

No exato momento que ele falou isso um turbilhão de sensações invadiu meu ser e senti no meu corpo o que Eugênio Barba chama de a Arte Secreta do Ator. O secreto está exatamente aí, em não representar, mas simplesmente deixar fluir como o curso de um igarapé, que cumpre seu fluxo contínuo, em um ir e vir diferente, mas que valoriza o aqui e agora. Nesse espetáculo meu corpo era a própria metáfora tão procurada para a construção da cena. Eu era a própria Rosa, ali naquele momento. Já devaneando será que ela é uma Rosa invisível?

Invisível não, presentificada. Depois de muitos ensaios eu levei a Rosa de palha para a cena, como objeto palpável, real. Ela entrou na montagem intitulada “Fenda” em 2017, obra extraída das fissuras das muralhas apodrecidas de “Rei Lear”, de William Shakespeare.

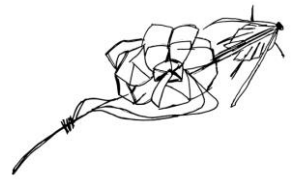


Figura 4. Rosa e Eu. Cena do espetáculo Fenda realizado pelo GITA.
Foto: Dani Cascaez

Nessa cena (ver figura 4) revelo a você um diálogo íntimo entre a personagem e a Rosa. Ela toma conta da cena, por conta dessa entrega entre mim e ela.



Perceba como a Rosa vem. Vem quase sempre em momento de tensão.

Muitas vezes, no auge de um processo criativo, há uma ferida e nesse processo da montagem do Fenda eu revisei essa lesão, para perguntar a ela coisas ou simplesmente, para estar na presença dela. Ela era a causa da minha vulnerabilidade, mas também a minha potência criativa. Mas, toda essa potência não deu conta de vencer a frustração que tomou conta do meu ser, naquele momento. Revisei aquela ferida causada pela frustração de não viajar para competir, quando estava no auge de minha carreira de judoca, essa mesma sensação aconteceu nesse processo criativo. Estávamos prontos para viajar o mundo e de repente, algo se quebrou e o espetáculo de tão efêmero virou somente saudade.

Apesar de saber que o fazer teatral é efêmero, senti a dor da frustração, pois mais uma vez fui impedida de viajar e conhecer outros lugares e mais uma vez a Rosa foi um marcador de tristezas. Confesso que aqui perdi a vontade de cavoucar novas energias dentro de mim. Será que a Rosa virou pó nesse chão plantado?



Não. Apenas a deixei de lado e fui me encantar por outros processos. O tempo passou e voltei a pesquisar e aprofundar o *Kata* Pessoal. Eu queria que esse treinamento fosse um condutor de cena. Então, decidi, que ia ser doutora. Tentei três vezes, mas somente na terceira tentativa fui aprovada no PPGARTES-UFPA (Programa de Pós-Graduação em Artes – Universidade Federal do Pará). Eu disse a mim mesma que a Rosa estaria presente em cena, ela me confrontava como se fossem interrogações com experiências enterradas dentro de mim e com necessidades que eu não entendia. Talvez fossem as experiências enterradas nesse chão que emergiriam no processo de doutoramento e que só vieram à tona na construção das partituras corporais durante a pandemia, a partir de março de 2020.

Foi como se eu visse a ponte.

A ponte de bambu na verdade é como se fosse a Rosa e se desfizesse seu próprio trançado de palha e produzisse com a palha uma ponte, que na verdade é uma metáfora do salto, porque foi como se eu jogasse a Rosa, ela se desmanchasse e no salto que ela deu, daquelas palhas



soltas fossem se retrançando e quando ela caiu do outro lado, caiu em forma de gafanhoto.

É a própria metamorfose, é o processo de criação, é a poética cênica.

É incrível isso, parece uma praga, na verdade a Rosa ela está dentro de mim, é o meu indutor de criação, o meu disparador. Eu não acreditava, parecia doidice, mas não é. Ela é potência criativa. Prova disso foi um vídeo que aprovei no Festival do Minuto promovido pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Minha performance durava um minuto e nesse trabalho a Rosa emergiu e veio atravessando a condução desse processo, que também faz parte do processo de criação do doutorado e o processo da escrita da tese, propriamente dito. Ela é a própria poética da escrita e da prática dessa pesquisa.

5. RASTROS

Descobri num caminho iniciado muito antes de eu imaginar viver e escrever essa tese, que a poética é o salto



do gafanhoto. Foi em busca da compreensão da Rosa que me permiti fazer essas cinco travessias nessa ponte, foi esse transitar que me fez criar os fantasmas que me orbitaram: a Samurai, a Gueixa e a Criança Luz. A Rosa de palha me faz vislumbrar o que vem adiante, pois quando estou no estado de deslumbramento eu não vejo direito, apenas vejo que tem algo lá longe, distante. Como se eu dissesse, lá vem uma mulher, mas eu não sei bem o que é essa mulher, qual é a idade dela, os traços, não sei se tem algo nas mãos, como está vestida, mas eu vejo uma mulher.

Na verdade, por ora eu via vestígios de um gafanhoto, mas eu ainda não consegui pegá-lo e, talvez, nem pegue, vou sentindo-o na escrita e quem sabe no final de tudo. Sei que ele está cada vez mais próximo e desejo que um dia ele sente na minha frente e ao olhar para ele, eu reconheça que eu sou o gafanhoto.

Na verdade, eu parava e olhava a mim mesma vindo em minha direção, chegando para mim e como um sopro ela chegou.

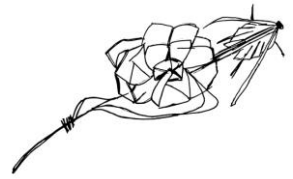


Figura 5. Matriz - Mãos capturadas. Fotografia Silvia Luz

Minhas mãos tinham vida própria, elas se mexiam lentamente e num piscar de olhos, ela me possuía. Era ela: a Samurai, mais uma vez ela era pura criação, falarei mais sobre ela, adiante. Ouvia sussurros, gritos aterrorizantes, meu corpo por dentro queimava em chamas e por fora uma criatura gélida, seria um *dejavour*?

A presença mágica da Samurai me revelava que cada gesto é repleto de momentos de risco, estado de alerta, prontidão e posição de ataque-defesa. Ela me garantia uma habilidade motora e uma memória física que aumentava a segurança em mim mesma. Que é necessário estarmos sempre prontos para reagir, como um gato.

Essa aparição ocorreu no período da pandemia. Eu fui tomada por sentimentos ruins, por causa da solidão e



do medo que tomou conta de cada um de nós...a Samurai se foi mais uma vez, sem deixar vestígios. E mais uma vez era somente eu e a Rosa.

Nesse momento na sala escura, um vento entra sorrateiramente e sussurra que o pior ainda não passou, que a pandemia estaria apenas começando. Estamos nos meados de maio de 2020, tudo parece parado, morto, frio. Tive vontade de sair correndo, gritar e perguntar o porquê dessa maldita pandemia. Dominada pelo pavor eu pensava em desistir de tudo e de repente uma fisgada lá no cóccix, ui!!!

Fiquei paralisada e quando olhei para a ponta do meu pé direito.

Uma voz infantil, mas firme se espalha no espaço, era a Criança Luz, assustada e ofegante:

Eiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii volta aqui, ainda não acabou, estou sem ar, me ajuda, me tira daqui, deixa eu sair. Socorroooo!!!



Figura 6. Criança Luz. Fotografia Silvia Luz

Com olhos vidrados e com medo a Criança pergunta:

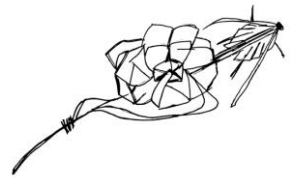
– Onde estou? Se não for dentro de mim. Socorro,
por favor, me ajuda, me tira daqui.

Anoitecera.

Mais um dia se passou.

Então, choro e não tem ninguém para me oferecer
um lenço.

Nesse devir criança começou a construção das
partituras, sozinha em casa, foi um período que retornei



aos vídeos e fotografias do processo. Criar uma metáfora suave, não desvelar o grotesco, experimentar ser sombrio sem o ser. A imagem da página anterior é tensa, me provocou inquietações. Então, fui para a sala de trabalho, peguei a Rosa de palha e comei a trabalhar sem parar.

6. A ROSA PODE SER TATEADA

Como ela apareceu palpável em minha vida?

Feita da folha do açazeiro que ganhei de um amigo numa conversa de bar. Sim, a tal Rosa de palha. No momento que ganhei a flor, ela estava verde e com o passar do tempo ela secou. Nessa transição da Rosa ainda verde até a Rosa cor de palha, eu percebi mais uma vez, o processo da metamorfose, então era um aviso de meus ancestrais e passei a treinar com ela.

Esse objeto que surgiu em meu processo de criação é o mote da minha pesquisa, ele sempre me convoca e então passei a criar com a Rosa palha, ela era o indutor literalmente da minha criação e, isso é o que Zarrili chama de “consciência residual”, executar um trabalho com o



foco em determinado lugar, objetos ou pessoas. Até aí tudo bem. Com o tempo fui percebendo que a Rosa era esquecida, mas eu insistia em colocá-la. Confesso, me precipitei, pois racionalizei o processo de decomposição, mas corroborando com a ideia de Kazuo Ohno, percebi que ela sempre esteve ali.

Eis uma flor. Ela está aí, mas, de repente, fazendo assim, já não está mais. Talvez esteja perto de nós. Ir até onde ela estava, alcançá-la – isso é coisa da razão. Dessa forma não ficamos *crazy*. Assim, de leve e, de repente, a flor desapareceu. Mas eu a vejo. Onde está a flor talvez esteja dentro da alma, dentro de mim dentro do *heart*: é aí que a flor está. Na cabeça, concretamente uma forma, a *form* Mas quando se está *crazy*, nada disso acontece. Estar *crazy* é ir sem saber por quê, é assim que precisamos estar. Encontramos a flor quando nos esquecemos dela. Não sei por quê, mas ela está lá. No entanto, o que faço com a flor, afinal? com a flor, entendem?



Começar uma conversa – mas faço
assim e, de repente, ela desaparece.
De qualquer forma, *crazy*; portanto, *free
style*.
(OHNO, 2016, p. 32)

A Rosa me permitiu ser livre para viver o processo de criação, foi por meio da abstração dela, que conheci meus fantasmas, pois ela estava em mim o tempo todo, todas às vezes que a esquecia num canto escondido dentro de mim. Era curioso, pois quando eu partia de uma ideia pronta, nada fluía, então, apartei-me dessa ideia e procurei trabalhar com a Rosa sem a Rosa.

Aí surgiu o que chamei de “entre”, é o espaço entre a abstração do movimento e o concreto do corpo (Colla, 2013, p. 71). Sou eu, alguém que está entre, no meu caso, entre a personagem e o espectador, entre algo que é ficção e alguém real e material (Burnier, 2009). Há uma linha tênue entre a razão e a emoção. Nesse equilibrar comecei a usar a Rosa como um gatilho¹⁶ nos ensaios e fluiu. Percebam que:

¹⁶ Gatilho no sentido literal, apertar e disparar algo para algum lugar.



A flor existe para ser vista. A flor está aí,
toda
aberta. Só por contemplá-la, já nos
tornamos
flor. Ver é se alimentar. Mas para os
mortos,
ver e se alimentar é a mesma coisa. Para
o fantasma, comer é ver. A flor está
assim, toda
florida. Ele se alimenta pelos olhos; ele se
alimenta pela pele. É assim que um morto
se alimenta. O alimento da alma – não
adianta se não houver emoção. As
palavras nascem da emoção,
espontaneamente. Elas surgem quando a
emoção nos devora. Será que
podemos comer tanta coisa gostosa?
Continuar a comer na liberdade. É nesse
banquete que nasce a alegria, a emoção –
é
necessário que haja tudo isso. *Free style*.
Não
precisamos querer expressar algo. Agora,
esqueçam tudo o que já treinaram.
Podemos ficar de pé, assim,
simplesmente.

(OHNO, 2016, p. 38)

Esse poema de Kazuo Ohno me remeteu ao ato de oferecermos flores aos nossos mortos, o odor do cadáver seria amenizado pelo odor das flores. Nessa hora não queremos expressar algo, apenas viver o momento. A partir daí comecei a entender o que eu vivia com o meu



próprio corpo, eu me alimentava dessas emoções que nutriam minha alma, minha pele. Essa decomposição foi o meu processo de criação naquele momento. Isso aconteceu a partir do momento, que eu abandonei a ideia de estruturar e organizar os atos do meu corpo. Meu corpo me revelou que ele é a própria poética, como diz Burnier o ator é passivo e o fantasma quem age nesse momento.

Quando eu entendi que a Rosa estava sempre ali, pois ela era a potência corporal revelada por minhas próprias entranhas em cada ação, em cada gesto, em cada olhar, o trabalho cênico tornou-se vigoroso. Por que que eu convoquei Kazuo Ohno, um dos grandes mestres do *Butoh*¹⁷, pelo simples fato dele dizer: “eu sou a dança”. O mesmo aconteceu nesse processo criativo, eu sou a própria decomposição humana, eu sou a flor, a flor é minha poesia corpórea. Na montagem desse ritual poético eu vivi a imagem viva do corpo morto, mas que pulsava vida.

¹⁷ Butô é uma das mais arrojadas formas de dança contemporânea, única do Japão. Expressa ao mesmo tempo tantas idéias diferentes que é impossível defini-la. Ela somente choca e surpreende.”(Kazuo Ohno, 2016).



Depois dessa vivência criativa a única certeza que eu tenho é que não posso premeditar nada e treinar sempre, pois foi no treino que se revelou a narrativa corpórea. Cheguei ao final da montagem, mas continuo sem saber o caminho, mas sigo em frente nesse transitar.

Para localizar este corpo no processo, que a partir de agora vou chamá-lo de corpo vazio, no sentido de não representar nada, mas que está tomado de energia, que surge como um acender e apagar da chama de uma vela. Primeiramente, eu experimentei a fase da metamorfose; desconstruir e deformar o equilíbrio do corpo, torturando-o e forçando-o, para submetê-lo as transformações desfigurantes, tendo como foco a base, pés e pernas, o andar que enraíza a base, mas ao mesmo tempo torna todo o resto leve e flexível. Esse livro primeiro denominado Rosa, vem para revelar que a Rosa é o meu próprio *Kata* pessoal, o mote de tudo e quando o executava surgiam “emoções” desconhecidas.

Ao entrar num determinado sentimento,
nesse sentimento, procure não se afastar
dele; será que assim, só com ele, você já
não adentra num mundo sem limites?



Não deixem que essa emoção mude a cada instante, penetrem nela profundamente, até onde for possível, com firmeza. Podem pular, podem saltar, podem rolar, podem fazer o que quiserem que essa emoção não se desprende. Só não poder ser um sentimento qualquer. Quando vocês o encontrarem, “ah, é este!”, tomem-no como base. Por que então não urdir um tecido que atinja os céus, só com esta emoção, convictos, até o fim? A partir do interior de um determinado sentimento, será que não podemos penetrar

num mundo infinito? Uma vez lá, todo o resto é liberdade.
(OHNO, 2016, p. 40)

Penetrei tão profundamente nesse mundo construído a partir da Rosa, que para adentrar nesse mundo infinito foi necessário esvaziar esse “corpo vazio”. Esvaziei-me dos meus automatismos e intencionalidades para me consentir criar um espaço fértil de permissão, para que novos corpos emergissem. Lembra dos fantasmas que falei lá atrás? Pois é, mais adiante vocês conhecerão detalhadamente cada um



deles, está chegando a hora de conhecer a Samurai, a Gueixa e a Criança Luz.

Vamos voltar a falar mais um pouquinho sobre a prática do *Kata* pessoal, para que possamos entender de onde vem todo o processo de criação. A cada repetição do *Kata* pessoal surgiram novas matrizes e futuras partituras, numa dessas execuções, onde sempre trabalhei com oscilações de ritmos, tensões e variações de energia, veio à tona o que Konstantin Stanislávski chama de “trabalho do ator sobre si mesmo”, no sentido de que a minha experiência vivida nesse processo, me garantiu o entendimento sobre o ofício de atriz, na integral correspondência entre o exercício poético da cena e a prática de transformação de mim envolvida no meu processo de criação.

Preciso compartilhar com vocês um pouco da sensação dessa experiência, quando de repente me vi em um terreno escuro onde habitavam os corpos acumulados de meus mortos – confins de mim (si). Posso resumir o que senti nessa frase de Kazuo Ohno: “treinamos para sermos



fantasmas”. Percebi esses fantasmas dentro de mim mesma, eles habitavam os confins do meu “si mesmo”.

Quando me percebi confrontada por esses fantasmas foi, então, que senti a transformação do corpo, senti um “estado de presença” que Stanislávski nomeou de “Eu-existo”¹⁸. Daí surgiu a indagação – de onde eu me vejo nesse processo? É desse lugar que deveria dialogar com o espectador?

Preciso respirar...uma pausa, por favor, para eu tomar um gole de café e ruminar um pensamento.

E você?

Está numa quietude, não esqueça, a vela não pode apagar. Lembra que a acendemos antes de subirmos na ponte?

Agora:

cai uma chuva fria.
Evocar a imagem da chuva que cai. Uma
chuva forte, uma chuva fina. Na hora
do treino, é bom observar o movimento
dos insetos – e treinar usando esses
movimentos. Poucas pessoas pensam

¹⁸ A expressão “Eu-existo” acompanha a tradução brasileira feita pela pesquisadora Elena Vássina.



assim. Talvez todos achem óbvio demais.
Começou a chover, começou a ventar; são
fenômenos da natureza. De nada
adiantam
as pantomimas perfeitas. De nada adianta
pensar. Então, para que treinamos?
(OHNO, 2016, p. 24)

Treinamos para aprender que não é preciso entendermos nada, apenas sentir e observar a chuva que cai. Foi essa experiência da chuva falada no poema acima que me emocionava a cada treino, apesar de achar que eu estava perdida e nada sabia, mas, aí vem Ohno e diz: “a razão é desnecessária para a alma” Kazuo Ohno (p. 26, 2016). Isto é, estava no caminho certo.

Sabe a vela acesa? Pois é, eu fiquei 25 minutos olhando para ela, parada na postura de pé e com o passar do tempo, meu corpo parecia escorrer pelo chão, como raízes que iam se fincando ao chão e dentro de mim algo me puxava para cima e ao mesmo tempo para baixo. Nesse momento, eu só respirava, ora lentamente, por ora bem ofegante. Passando por essa experiência detectei que minha respiração, isso!!! Minha respiração, era ela que



acionava o meu estado psicofísico, estado de presença, eu me dilatava, me iluminava.

Tive outra sensação bem parecida com a primeira, meu corpo inteiro parecia estar amarrado por vários fios que em determinados momentos o tensionavam, e eu continuava a observar a chama da vela. Tivera um momento que parecia que eu ia despedaçar de tanta tensão e de repente um silêncio ecoa na sala de trabalho, foi no exato momento que soltaram os fios imaginários e eu caí num vazio.

Eu estava leve como uma pluma, parecia não existir, eu tive a sensação de que havia desaparecido. “É preciso passar pelo vazio para que a metamorfose ocorra, para que você não seja apenas a cópia de si mesmo, mas possa fundir-se ao espaço e por ele ser habitado e para nele habitar” (COLLA, 2013, p. 103). Eu habitei com consciência meu próprio corpo. Alcancei nesse momento em que o *Kata* pessoal pode contribuir para um processo criativo cênico.

Nesse lugar que a Rosa me levou, por ela ser o próprio *Kata* pessoal me permitiu viver o “corpo vazio”



não significando ausência, pelo contrário, era carregado de potência criativa. Não sabia o que fazer com esse estado e tive medo de perdê-lo. Precisei nesse estado de corpo vazio treinar formas de me movimentar sem perder a qualidade dessa energia. Como eu já havia descoberto que minha respiração era condutora de energia, comecei a dirigi-la e acionar pontos de luz no meu corpo, por meio da respiração, como se eles vibrassem gerando fluxo para o corpo inteiro, atingindo principalmente braços, mãos e pernas, as extremidades, pois o centro continuava sempre aceso, iluminado.

Nesse dia eu não queria parar de treinar, com medo de perder tudo isso, treinei por sete horas seguidas, nesse mesmo estado, um estado de plenitude e domínio do que eu estava fazendo. Fui criando formas de caminhar, girar, deslizar com essa mesma qualidade de energia, quando parecia murchar eu ativava a respiração e os pontos de luz. Tiveram momentos que fui para as minhas cavernas corporais e de lá brotaram memórias corporais que eu mesmo nem sabia que habitavam em mim.



Nesse dia de trabalho surgiu uma narrativa corpórea onde eu me libertava das amarras que eu tive a vida toda: raiva, rancor, tristeza, melancolia, solidão, desespero, carência, tudo veio à tona. Algo quebrou e eu me libertei.



Figura 7. O fio de Ariadne.
Desenho Silvia Luz e Mailson
Soares

Essa fase da Rosa foi um período horrível, aqui vivi a solidão nas vísceras. Senti-me abandonada, trocada, humilhada. Eu queria morrer, não de tirar a minha vida, mas eu queria sumir, sabe? Como se tivessem tirado o chão que eu pisava. Perguntei-me, e agora? O que vou fazer com o meu doutorado? Com a minha vida?

Essa fase aconteceu no período da pandemia, sozinha, longe de tudo e de todos. Mas, o momento horrendo que veio com a intenção de me destruir, aconteceu em outubro de 2019 e logo depois



veio a pandemia, só para situá-los. Eu estava sozinha, devastada, mas, foi exatamente aí, o momento mais intenso da minha criação. E quem estava comigo? A Rosa palha.

Foi um momento muito doído, mas foi um dos momentos mais produtivos artisticamente, me vi entrelaçada pelos três fantasmas (observe a figura na página anterior). Incrível isso. Fisicamente, emocionalmente eu estava em frangalhos, mas a criação veio com uma potência surreal. Nesse momento eu treinava, eu mesma me filmava, me fotografava e às vezes entre um suor e outro, esboçava um sorriso no canto da boca.

Essa fase que descrevi para você foi o que denominei de “Luto do Amor” foi desesperador, me faltava ar, porque eu queria viver o amor e não o luto dele. Nessa fase um sentimento de pesar assolou meu ser por inteiro e nesse momento vivi a fase da negação, raiva, negociação, depressão e a aceitação. Transitei por todas elas acompanhada da Rosa, do meu processo criativo.

Aprendi que nós temos que nos reconhecer para sermos amados. O reconhecimento foi enxergar a própria



Rosa como mote da pesquisa criativa. Foi um aprendizado, saber viver e escrever em primeira pessoa. Em 2021 vivi o que chamei de fase do ReAmor. Logo pensei, a partir de agora tudo vai ocorrer bem. Veio novamente a frustração, pois a criação estagnou. A estagnação da Rosa. Pensei, será que a minha criação só se constrói no momento de tristeza da alma?

Senti na pele que a criação é muito difícil acontecer no conforto. Eu estava num clima confortável naquele momento, estava muito segura e dona de mim. Então veio a comodidade e com ela a procrastinação. Logo, para mim, a criação realmente veio pelo incômodo. Quando estou desassossegada percebo que tenho que criar, esse é o momento. Crio intensamente. É que nem quando o corpo começa a doer, enquanto ele não dói, a gente nem liga para ele, não cuida, não tenta curar o male que lhe adocece.

Algo havia ocupado o lugar da Rosa. Quando eu estava sozinha, me reencontrando, pertencendo a mim mesma (pertencimento), a Rosa brotou como um furacão, foi nesse momento que eu comecei a fazer o salto do gafanhoto. Ali começaram as aparições, os fantasmas



saíram de mim, me orbitavam, me chamavam. Eles vinham do chão da Rosa e de lá saíram brotinhos verdes da palha que diziam:

Ei Silvia!!! Eu sou a Samurai, eu sou a Gueixa e acho que talvez eu seja a Criança Luz.

Estão brotando coisas aqui, ela parecia morta, pois estava seca, mas ela não estava. Depois da fase do ReAmor eu precisava reagir, comecei a cuidar do corpo, ganhar massa muscular, meu corpo começava a suar intensamente e esse suor me fez perceber que é isso que eu sei fazer – treinar. Fazer o corpo suar.

Coloquei meu corpo no jogo de novo, aí começaram a surgir as inquietações, percebi que a pesquisa estava estagnada. Havia parado. Então, eu disse: preciso cuidar de mim. O dia parecia ter 48 horas, eu estava livre de qualquer atividade, meu dia era só para treinar e cuidar da minha mãe, fiquei ociosa, acomodada. O dia vago não me ajudava a criar, então, arranjei um emprego. Ocupei o dia e ele voltou a ter 24 horas super apertadas, chegava cansada em casa, mas tinha ânimo para treinar e escrever a tese, dormia desmaiada. Isso é assustador. A pesquisa deu um salto.



Descobri que a Rosa é dúbia, ao mesmo tempo que ela me fragiliza, ela é uma potência para mim, sabe? Ela me põe do avesso, revela minha delicadeza encoberta pelas armaduras que construí durante a minha vida. Ela me faz refletir sobre quem sou eu, me faz olhar para cantos de mim que não conhecia. Ela nasceu das minhas frustrações que foram ressignificadas em potência de vida, de criação, de libertação. A Rosa nada mais é do que uma trajetória de autoconhecimento.

Esse alongar e encurtar o tempo submeteu meu corpo a um teste: se ele suportasse o peso de todos eles, os fantasmas, que ele sorrisse todas às vezes que alguém o visse, pois cada um de nós apaga cinzas que um dia já foi fogo e queimou algo que nos pertencia. Continuei a caminhada e mesmo assim o fogo apagou-se. Não sei dizer se foram com os sorrisos dados ou recebidos ou com as lágrimas, mas o fogo, uma hora apaga e ficam as cinzas, para que tudo recomece. O fogo pode queimar tudo, mas ela continua a sorrir, a Rosa, por isso o fogo não a consome.



Eu cheirei a Rosa e ela simplesmente sorriu para mim, ela é uma Rosa resíduo, ela é seca, eu sei, eu conheço essa Rosa, ela é perecível. Mas, antes, tive o prazer de contemplar o seu fenecimento, o gozo de um sorriso. Quem sorri não é queimado pelo fogo, pois seu sorriso será eterno como foram as cinzas do fogo que se consumou com sua beleza. A chama era vigorosa, o sorriso era vibrante. Eu queria permanecer com a Rosa, mesmo sabendo que ela ia fenecer, eu queimava e ela sorria. Ela alimentava minhas forças psicofísicas, não sei dizer o que é isso, mas ela sabia que me dava, ela sempre sabe.

Agora você já tem o que precisa para se aventurar, fez suas escolhas. É hora de seguir seu curso pela ponte, abrir e ler cada um dos livros, não necessariamente na ordem que estão. Eu não controlo mais o que acontecerá com você daqui para frente.

O primeiro livro é este que estamos lendo agora, oferece as dicas para o transitar na narrativa, denominei de **ROSA** - enfatiza a construção do objeto de estudo, inserindo-o em contextos mais amplos dos estudos que tratam do assunto em pauta. O próprio *Kata Pessoa*. O



segundo livro, intitulado **SAMURAI** é dedicado a metodologia que fundamenta a realização desta pesquisa e traz narrativas fictícias sobre a cultura oriental, pois nunca estive no Japão realmente. Esse livro contém a minha percepção sobre o processo de se tornar samurai. Nele estão presentes as marcas da constituição desta investigação sem as quais não seria possível realizá-la e possivelmente concluí-la. Quando ela se percebe que é uma “Samurai de porcelana”, ela fala dos recortes, das mudanças de rota na construção do olhar e das decisões que teve que assumir. Exponho os pressupostos da pesquisa narrativa, apresento os visionários, as ações desenvolvidas no campo empírico, os procedimentos de organização e os eixos temáticos que balizam o processo criativo do solo cênico e no decorrer dessa travessia, percebe-se com a honra manchada, revelando o que há por trás das sombras, que a Luz esconde.

O terceiro e o quarto livro, respectivamente, **GUEIXA** e **CRIANÇA LUZ**, referem-se à discussão e à análise das interações ocorridas no processo inteiro, como foco específico no processo criativo. No quarto apresento



o processo criativo da artista-treinadora onde ela cuida para que cresça e se desenvolva o (s) papel (is) cênicos da atriz a partir do indutor do ritual poético. Que foi o próprio *Kata* pessoal, ou seja, o próprio corpo da atriz em trabalho. Onde parti do treinamento rigoroso à grande revolta, do momento em que a Gueixa vivencia a cerimônia do chá, seguida do aprendizado de seu penteado, passando pela experiência dos quimonos que dançam, e por fim sua mudança de colarinho. Todas essas fases fazem parte da cerimônia de se tornar uma gueixa. Aqui vale um destaque; todo este processo de composição da Gueixa e seus respectivos momentos estão assentados no campo ficcional e partem de minhas fantasias devaneantes, que, mescladas com cenas recortadas de filmes, dão uma tessitura poética extremamente particular a essa personagem.

Ela tira o treinamento do espaço e tempo delimitados da sala de trabalho e leva-o para a fase da criação, para a pesquisa de materiais dentro e fora da sala de ensaio para os estudos de cenas, para a fase de ensaio e de apresentações públicas, para o matutar sobre o seu próprio



fazer, diluem-se as fronteiras que antes delimitavam o treinamento como uma fase e um lugar, pré -ensaio, pré-cena, pré-apresentação, pré-expressivo. Com quais fronteiras a atriz que treina dentro e fora da sala de trabalho, antes, durante e depois da cena, se deparam?

No quarto, estou diante da **CRIANÇA LUZ**, ela se dedica aos restos do karma, não como se fossem reencarnações, mas uma sucessão de vidas ligadas entre si pelos restos do karma. Não aprofundarei os estudos do conceito de Karma. Mas, resumidamente é como se apenas renascessem os efeitos do karma, e não uma pessoa em si. Como se as cinzas continuassem existindo, mas não a fogueira. Os vários Eus que me habitam são refletidos por meio dela. Ela segue a profecia, faz parte da roda viva da vida, passa pela gaiola de ouro até chegar à iluminação.

Por fim, o quinto livro, salta da Rosa o **GAFANHOTO**. Em síntese, o fio condutor desta pesquisa foi o próprio *Kata Pessoa*. Como artista marcial-pesquisadora, foi esse o meu desafio investigativo nesta tese: debruçar-me sobre *Kata Pessoa* e construir uma poesia corpórea própria. Espero que com essa pesquisa



cada leitor aprenda algo que ainda não sabia e que isso se constitua em uma experiência no melhor sentido discutido por todos os visionários aqui apresentados, pois é assim que se arraiga minha aproximação com esse objeto de estudo, minhas próprias Poesias Corpóreas em Trânsito.

Respire fundo. Chegou a hora de fazer a primeira travessia.

PONTE SEGURA

BARBA, Eugênio, 1936- **Queimar a casa**: origens de um diretor / Eugênio Barba; tradução Patrícia Furtado Mendonça. – São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **A canoa de papel** – tratado de antropologia teatral. Trad. Patrícia Alves. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221

BERGER, P. L. & Luckmann, T. (1999 [1966]). *A Construção Social da Realidade*. Lisboa: Dinalivro.



BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2.^a ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

COLLA, Ana Cristina, 1971 – Caminhante, não há caminhos. Só rastros / Ana Cristina Cola. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **O jardineiro que tinha fé**: uma fábula sobre o que não pode morrer nunca/ Clarissa Pinkola Estés; tradução de Waldéa Barcellos – Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FERRAÇO, C. E. **Ensaio de uma metodologia efêmera**: ou sobre as várias maneiras de se sentir e inventar o cotidiano escolar. In: OLIVEIRA, I. B.; ALVES, N. (Org.). **Pesquisa no/do cotidiano das escolas**: sobre redes de saberes. Rio de Janeiro: DPeA, 2002.

GENETTE, Gérard. **Discurso Narrativo**: um ensaio em método (Cornell Paperbacks) 1. ed.; tradução de Fernando Cabral Martins – São Paulo: Editora Arcádia, 1979.

HASEMAN, B. C. **Manifesto for Performative Research**. In *Media International Australia incorporating Culture na Policy*, n. 118 (2006), pp. 98-106

MATURANA, Humberto. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.



OHNO, Kazuo. **Treino e (m) poema**; Tradução de Tae Suzuki. – São Paulo : n-1 edições, 2016.

LARROSA, J.B. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

PINHEIRO, S.S.L. **Kata Pessoal**: um treinamento psicofísico para atores/bailarinos por meio do Judô. Belém-Pa, 176f, Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, 2012.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

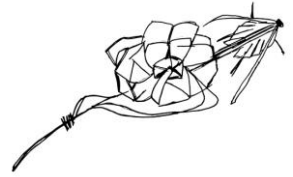
VARLEY, Júlia. **Pedras d'água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Editora Dulcina, 2010.

VELTE, Herbert. **Dicionário de termos técnicos de Judô**. Trad. Gunter Altmanm. Ediouro, 1989.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**. São Paulo: Edusp, 2001.

ZARRILLI, Phillip (ed.). **Asian martial arts in actor training**. Wisconsin: University of Wisconsin-Madison, 1993, 124

<http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/carlos-simioni>. Acesso em: 22 de Agosto de 2022.

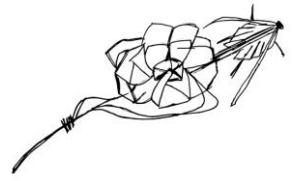


https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Ot%C3%A1vio_Burnier. Acesso em: 25 de agosto 2022

<https://artistamarcialemcena.blogspot.com/?zx=60edcdc5aadf6a8c>

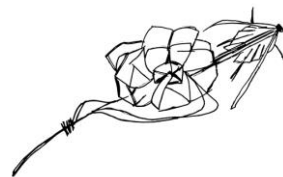


Figura 8. A Samurai. Desenho: Mailson Soares.



LIVRO II - SAMURAI

1. Gênese da Samurai
2. Samurai de porcelana
3. O medo
4. A honra manchada



PERGAMINHOS DE FIGURAS

FIGURA 8 – A Samurai. Desenho: Mailson Soares.....	94
FIGURA 9 - Ela. Foto: André Mardock.....	99
FIGURA 10 Samurai ilustração.....	103
FIGURA 11 – Mulher Samurai https://valkirias.com.br	111
FIGURA 12 – Yang e Yin. Imagem retirada do site. https://www.terra.com.br/vida-e-estilo	120
FIGURA 13 – Samurai de Porcelana. Desenho: Silvia Luz	129
FIGURA 14 – A Samurai de Porcelana II. Foto: André Mardock.....	137
FIGURA 15 – O medo. Foto: André Mardock.....	142
FIGURA 16 Tai sabaki. Imagem retirada do site https://www.judosamuraikan.com.br	171
FIGURA 17- Deslocamento em <i>jo ha kyu</i> . Foto: André Mardock.....	181
FIGURA 18 – Base Defensiva (jigotai). Foto: Silvia Luz. Ano 2020.....	191

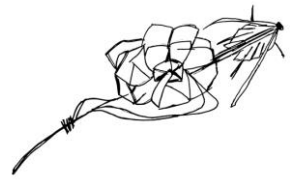
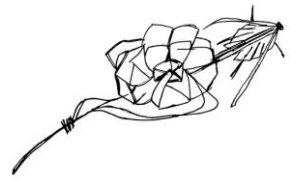


FIGURA 19 – Deslocamento saindo da base jigotai. Foto: Silvia Luz. Ano 2020.....	192
FIGURA 20 – Forma extracotidiana. Foto: Silvia Luz. Ano 2020.....	193
FIGURA 21 – Happo Kuzushi – Fonte: https://www.facebook.com	194
FIGURA 22 – Yata no kagami. Ano: 2020.....	200
FIGURA 23 – A Presença. Foto: André Mardock.....	207
FIGURA 24. A descoberta de permanecer em estadopsicofísico. Foto: André Mardock.....	208
FIGURA 25. A Soberana. Foto: André Mardock.....	214
FIGURA 26. A Mestreira. Foto: André Mardock.....	216
FIGURA 27 – A senhora dos ventos. Desenho: Mailson Soares e Silvia Luz.....	218



1. A GÊNESE DA SAMURAI

O rito Samurai é um jogo de vida ou morte?

Kiai! Kiai! Kiai¹⁹! Senhora Samurai, Senhora Samurai a senhora está aí? Está me ouvindoouooooo? Eu preciso atravessar a ponte. E agora?

¹⁹ O kiai é fundamental na arte marcial. A terminologia ki significa força, uma força universal, relativamente ao indivíduo, também dita força espiritual, ou simplesmente espírito. Ai – união; logo, temos como kiai, a união espiritual. O ki unido, concentrado, no indivíduo, constitui o kiai; estes dois termos designam a mesma coisa, seja no estado estático (latente), seja no dinâmico (em movimento). Todos os seres humanos possuem naturalmente o ki, em maior ou menor grau. O kiai-do é a arte de cultivar o kiai, isto é, a arte de acumulá-lo e de empregá-lo em combate. Segundo a teoria marcial Japonesa, o kiai, alma de todas as artes marciais, deve concentrar-se no baixo ventre, no plexo solar, de onde explode toda a força e energia liberada pelo som do kiai, onde se encontra toda a fonte de ação marcial. O emprego do kiai constitui uma liberação de força que pode ser súbita, ou lenta. (PINHEIRO, 2012, p. 63)



Figura 9. Ela. Foto: André Mardock



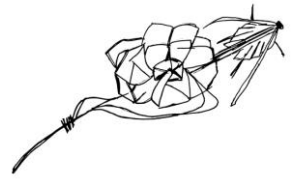
– Não entendi teu desespero. (Samurai retruca, ver figura 09, na página anterior). Acalme-se, pare aí mesmo onde você está, exatamente aí, bem no início da ponte, fique imóvel, apenas ouça e sinta a sua respiração, vamos lá, siga o comando:

Depois de inspirar, solte o ar lentamente, até que a parede abdominal esteja moderadamente tensa, retendo-o por alguns segundos. Em seguida, expire de maneira mais lenta e uniforme possível e, depois de um breve intervalo, volte a aspirar rapidamente, continuando, assim, a inspirar e expirar com um ritmo que pouco a pouco se instalará por si só (HERRIGEL, 2011, p. 40-41).

Fui seguindo passo a passo o que Herrigel explicou e meu corpo começou a acalmar e a aquecer ao mesmo tempo, logo o nervoso foi passando. A minha respiração alternava entre ritmos suaves e intensos, meu corpo começou a dilatar. Esse foi o primeiro passo, faça isso você também.

Vamos?

Antes de qualquer coisa preciso contar para você uma história, mas, antes de contar sobre esse fantasma que

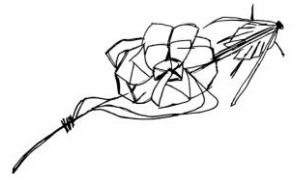


me habitou, eu gostaria de falar um pouco sobre a cultura samurai pelo viés oriental japonês, uma visão criada por mim, pois nunca estive no Japão e que foi conduzida pela máxima de que “o caminho do samurai é a morte”, máxima aceita como uma verdade honrosa e patriótica, segundo a visão de Mishima (1925-1970).

Confira o texto a seguir:

Os “samurais” integravam a ordem guerreira feudal do Japão, durante o período conhecido como xogunato, o qual se prolongou por quase oito séculos, do século VIII ao XIX, mais precisamente entre 1100 e 1867. Eles eram soldados ou guerreiros de uma classe aristocrática que durante muito tempo dominou o território japonês. A estes bravos homens se associam, até hoje, expressões como ‘honra’, ‘justiça’, ‘lealdade’.

A princípio, os samurais tinham apenas a função de colher os impostos para o Império. Era preciso que fossem robustos e determinados, para enfrentarem, se necessário, a classe camponesa resistente. Em meados do século X, porém, eles assumiram tarefas militares, com a oficialização da denominação ‘samurai’.



*A partir de então, esta categoria foi conquistando cada vez mais um “status social” maior, enquanto se preservou a ditadura militar no Japão, substituída no século XIX pela restauração Meiji, que provocou uma profunda transformação nas engrenagens políticas, sociais e econômicas nipônicas. Estes guerreiros cultivavam intensa disciplina, fidelidade e a hábil utilização da “**Katana**” – o longo sabre dos japoneses, uma das três armas manejadas durante a “esgrima”, junto ao florete e à espada. Eles eram preparados desde a infância para serem fiéis ao “Bushido”, ‘o caminho do guerreiro’. Observe a figura na página seguinte:*

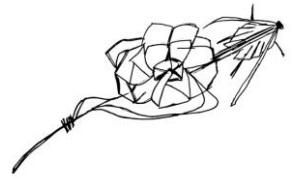


Figura 10. Samurai. Ilustração: Grind Studio / Shutterstock.com

*Os samurais detinham uma honra e um orgulho inquebrantáveis, o que os levavam, muitas vezes, a cometer o suicídio honroso, conhecido entre eles como **Seppuku**, no qual optavam pela morte em lugar de uma existência desonrada. Para tanto, se valiam do tanto, uma faca utilizada cerimonialmente para se pôr fim à vida, um recurso orgulhoso e pleno de dor.*



No início, ser samurai era acessível para qualquer um, desde que se propusesse a ser treinado na arte do Kobudo – grupo de técnicas marciais próprias destes guerreiros -, preservar-se respeitado pela comunidade e ter talento suficiente para conquistar a simpatia de um senhor feudal e ser submetido a seu serviço. Com o estabelecimento do xogunato dos Tokugawa, a partir de 1603, esta classe ganhou status de casta, o que implicou no hábito de legar o título de geração em geração.

Através do Kobudo é possível conquistar autocontrole, disciplina pessoal, sustentação espiritual, aperfeiçoamento individual. Além disso, a prática de uma filosofia especial, adquirida por meio do Bushido, célebre código de honra e de comportamento, lhes permitia saber como agir corretamente diante de cada contexto específico. A expressão samurai tem a conotação de ‘aquele que serve’, enquanto bushi, outra denominação destes soldados, significa ‘guerreiro’.

Ao final do período de domínio dos Tokugawa, os samurais haviam se transformado em meros burocratas da aristocracia, submetidos aos daimyo - senhores feudais

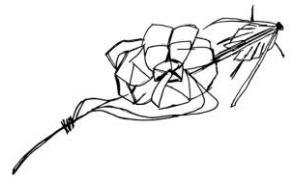


mais temidos nesta época -, quando suas espadas passam a ter um fim apenas cerimonial. Em 1868, com o evento histórico notabilizado como Restauração Meiji, a casta dos samurais foi extinta e substituída por um exército nacional ao estilo dos ocidentais.

A tradição samurai, porém, não morreu, e continua viva não só entre os japoneses, mas também em pleno Ocidente, através da prática do Bushido e de outras marcas características destes guerreiros. Os samurais atuais são compostos por indivíduos que praticam esta filosofia e adotam as técnicas da esgrima. Muitos aderem, atualmente, a este caminho, em busca de conquistar calma, concentração, autoconfiança, entre outros méritos desenvolvidos pelos samurais.²⁰

Depois de conhecer um pouco sobre a cultura Samurai, iremos a seguir ler o código de honra usados por eles na época do Japão feudal. Preciso dizer sobre isso, pois não sei se agora você está se sentindo um leitor faixa branca ou faixa preta, por via das dúvidas, explicarei:

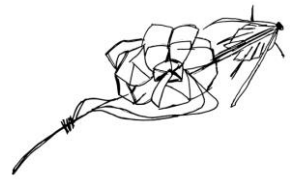
²⁰Texto originalmente publicado em <https://www.infoescola.com/japao/samurai/>



CÓDIGO DE HONRA DOS SAMUARIS – BUSHIDO

*Não tenho Pais, Faço do Céu e da Terra meus Pais.
Não tenho Lar, Faço do Saika Tandem²¹ meu Lar.
Não tenho Poder Divino, Faço da Honestidade meu Poder.
Não tenho condutas, Faço da Humildade minha maneira de relacionamento. –
Não tenho Poder Mágico, Faço da minha Personalidade minha magia.
Não tenho vida nem morte, Faço da eternidade a minha vida e a minha morte.
Não tenho Corpo, Faço da Coragem meu corpo.
Não tenho Olhos, Faço do Relâmpago meus olhos.
Não tenho Ouvidos, Faço da sensibilidade meus ouvidos.
Não tenho Membros, Faço da vivacidade meus membros.
Não tenho Leis, Faço da autoproteção minha lei.
Não tenho Projetos, Faço da Oportunidade meus planos.
Não tenho estratégia, Faço da Liberdade de matar e de recusar minha estratégia.
Não sou um Prodígio, Faço do Respeito à verdadeira Doutrina meu milagre.
Não tenho Dogmas Rígidos, Faço da Adaptabilidade a todas as coisas o meu Princípio.
Não tenho Forma, Faço da Astúcia minha forma.
Não tenho Milagres, Faço da Justiça meus milagres.
Não tenho Táticas, Faço da rapidez minha tática.
Não tenho amigos, Faço da Mente meu amigo.*

²¹* **SAIKA TANDEM:** ponto de equilíbrio do corpo humano, localizado quatro dedos abaixo do umbigo.



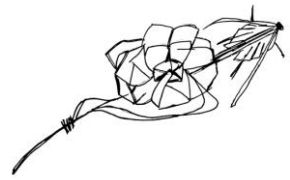
*Não tenho Inimigos, Faço da Imprudência meu inimigo.
Não tenho Armadura, Faço da minha sinceridade e
retidão
minha armadura.*

*Não tenho castelo fortificado para me defender, Faço da
minha sabedoria meu castelo.*

*Não tenho espada, faço da minha calma e silêncio
espiritual minha espada.*

Esse era o código seguido por todos os samurais. Atualmente esse código está impresso na essência de todas estas artes marciais com terminação “DO”, que conhecemos hoje sob o nome de BUSHIDO (literalmente caminho do Cavaleiro Militar). Este Código que deu a razão de ser de geração e gerações de Mestres e discípulos e mais tarde tornou-se pilar dos ensinamentos dos nobres guerreiros japoneses.

No livro de Ruth Benedict “O Crisântemo e a Espada” que foi escrito, em 1946, no contexto do fim da 2ª Guerra Mundial, para tentar entender o pensamento dos japoneses que se negavam à rendição pós-guerra, que eu acredito estar associado ao código de honra dos samurais. O próprio título do livro revela esses dois opostos que a autora faz a cultura do povo japonês. O crisântemo é uma



flor amarela originária da China, mas que foi levada para o Japão. Hoje é um símbolo desse povo oriental e significa beleza, leveza e paz. Enquanto a espada, símbolo japonês, lembra a imagem de guerra, ferocidade e força bruta. Ambos representam essa população oriental em dois extremos opostos. Assim já se conclui, desde o início, o que o leitor pode encontrar durante todo o livro: um povo, ao mesmo tempo amável, ao mesmo tempo feroz, isto é, dois opostos.

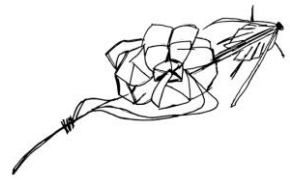
Na época da guerra o povo japonês não lutava pela igualdade, mas por uma hierarquia. Esperavam se tornar, na hierarquia mundial, que queriam construir, os mandatários. A autora também enfatizou em seu livro o valor que eles dão ao espírito, diferente do que é material. Eles no período da guerra tinham dentro de si, de uma certa forma o código do samurai, por muitos quando feitos prisioneiros, preferiam morrer ao voltar para casa desonrado. Eles tinham as mesmas decisões quando eram levados enfermos para hospitais, muitos se suicidavam. Antes, um espírito honrado, do que fracassado.



Depois dessa breve explanação sobre a ótica oriental japonesa do que é um Samurai podemos a partir de agora chegar não mais no Samurai, mas sim na Samurai, pois é ela que me habita, esse fantasma²² é uma mulher. Mas, preciso dizer uma coisa para você, por que trazer o código do Samurai para o contemporâneo? Sinto que a palavra “honra” também ficara nos tempos feudais e ainda indica compressões sociais arcaicas, mas também indica a existência de um valor superior. Implica a meu ver em um dever que nos transcende e não para com a gente, mas para com o outro, com o que está em nosso entorno.

Por isso faço teatro, buscar sentidos às coisas, segundo Barba (2009, p. 65) o teatro revela-se como um resíduo arqueológico, quando tomado por si mesmo, mas sabemos que o tempo nos dá valores diferentes nesse resíduo arqueológico que perdeu sua utilidade imediata.

²² O *fantasma* consiste em deixar que o corpo execute as ações por si mesmo, sem a intervenção da vontade do ator ou dançarino. Consiste em abandonar-se a um fluxo interior de energia que leva o corpo ao movimento. O ator deve ser *passivo* e não ativo. O nome *fantasma* sugere a imagem de que não é o ator quem conduz a ação, mas seu *fantasma*, como se o ator fosse uma marionete manipulada por fios. (BURNIER, p.148, 2009).



Nós podemos adotar os valores do espírito do tempo e da cultura em que vivemos. Podemos em vez disso, buscar os nossos próprios valores.

Voltando no tempo, é necessário fazer esse recorte; ao contrário do que se acredita, no Japão feudal existiram várias mulheres desde a infância dedicadas às artes marciais e ao manuseio de armas de guerra, mas eram conhecidas não como samurais, mas como *onna bugeisha* (女武者), as mulheres samurais, isso mesmo!!!

Elas eram mulheres inteligentes, fortes e habilidosas em ciências, matemática, literatura, e no uso de armas como o *naginata* (薙刀 — espada longa) e o *kaiken* (懷剣 — punhal). Elas eram treinadas na arte marcial *Tantōjutsu* (短刀術), estilo usado em todo o Japão, na época. Lutavam em guerras, protegiam suas casas e famílias, e não eram subordinadas aos seus maridos. Uma das *onna bugeisha* mais famosas foi a Imperatriz *Jingū* (神功天皇, 169 d.C. – 269 d.C.). Observe a figura na página a seguir:

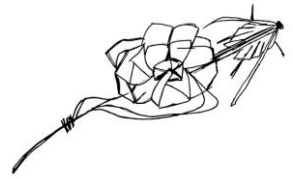


Figura 11. Mulher Samurai <https://valkirias.com.br>

Ela foi imperatriz do Japão, que governou depois da morte de seu marido. Devido uma reavaliação da história japonesa e aos poucos relatos de sua existência, seu nome foi apagado dos registros, tornando-a, apenas, uma “lenda” (mesmo aparecendo em livros importantes da história do país).²³

Sabe-se que o gênero feminino nessa época e ainda em tempos atuais não está em equidade com o gênero masculino. Indo de encontro a essa cultura machista em relação ao Samurai, trago à tona a questão de gênero quando afirmo que o fantasma que me habita é uma

²³Cf. <https://valkirias.com.br/mulheres-japonesas-historias-que-voce-precisa-conhecer/>. Acesso em 15/09/2022.



mulher, a Samurai, uma guerreira do século XXI, que, por meio do pensamento devaneante é transportada para o tempo presente, finca seus pés em solo amazônico. Neste processo corro o risco de minha Samurai não ser reconhecida como tal. Todavia, enfatizo que nesta pesquisa ela – a Samurai- existe e faz a ponte criativa entre fragmentos da cultura japonesa com meu contexto social e cultural. É bem verdade que essa versão estilizada é fruto de meu olhar, que não deixa de ser um olhar estrangeiro e distante sobre *ser Samurai*.

Vale ainda ressaltar que a Samurai que me habita, ela não está apenas repetindo ações de um samurai, ela encontrou seu próprio modo de existir, seu próprio jeito de zelar por sua honra. Rastreei princípios recorrentes e transculturais²⁴, visando o que há em comum entre as formas do oriente e do Ocidente no uso do corpo em processos cênicos, como exemplo, as formas de equilibrar, as formas de deslocamento e as oposições de forças na execução dos movimentos.

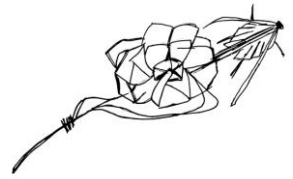
²⁴ Cf. Barba. Eugenio, 2009.



Ela não imita um Samurai, ela é a sua própria Samurai dentro de minha dimensão poético criativa. Desse modo trago para dialogar comigo o teórico indiano Bharucha, com o conceito de “intraculturação” contrapondo o conceito de Schechner (2005) de “interculturação”:

Talvez, em vez do interculturalismo, o que precisamos na Índia seja uma consciência mais forte de nossas afinidades intraculturais. É somente respeitando as especificidades de nossas culturas "regionais" que nós, na Índia, podemos começar a entender o quanto temos em comum. Assim também, em nível internacional, acredito que nós (no Ocidente e no Oriente) precisamos desenvolver uma consciência mais clara, mais precisa e histórica das particularidades de culturas específicas. Nesse estágio, parece que as particularidades estão sendo prematuramente dissolvidas em categorias maiores e nebulosas, como a "tradição euro-americana", para não mencionar "a tradição indiana". (SCHECHNER, 2005, p.39):

A lente “intracultural” proposta por Bharucha enfatiza a diversidade cultural de uma nação como a Índia



e busca compreender, fortalecer e estabelecer laços de integração no âmbito da própria cultura nativa ao invés de priorizar as relações com as culturas estrangeiras. Como quem diz que para conhecer os outros é necessário primeiro conhecermos a nossa própria cultura.

Em meu processo criativo, a Samurai é a própria revolta, com e por tanta coisa. Considero a afirmação deste personagem ser uma mulher, uma guerreira, advém, em certa medida, do feminino que grita dentro e fora de mim. Sabe-se que a cultura machista apagou muitos nomes de muitas mulheres da história. Mesmo aqueles que se mantiveram registrados, sempre geram dúvidas entre os pesquisadores sobre sua veracidade: *“será que ela realmente existiu?”*, *“será que não foi o marido dela que fez isso?”*, *“uma mulher, nessa época, criar isso? Impossível”*. Claro que esses questionamentos não ocorrem somente no Oriente. No Ocidente também existem muitos casos de mulheres que foram esquecidas ou que têm sua existência e criações constantemente colocadas em dúvida. E mais do que isso, suas histórias nunca chegaram aos nossos ouvidos.



Por isso, a Revolta e, o “grande Guerreiro” nessa poética de criação ser uma mulher. É o feminino que toma as rédeas de sua própria vida e narra do seu ponto de vista tudo que passou, sem se preocupar com o que virá depois. Para mim, atuar é um ato político. Neste caso, assumir a personagem Samurai como feminina, pretendo chamar atenção para a questão de gênero em nossa sociedade machista e misógina.

– Será que não tens Mestre mesmo? Olha para dentro de ti e verás. (pausa de silêncio).

São dias de estudos sobre cada conceito e tudo que venha ao encontro ou de encontro ao meu momento atual – que é o processo criativo de um ritual poético, que tem como indutor de criação meu próprio corpo, conduzido pelo *Kata pessoal*. Sigo, cada treino uma descoberta nova, algo que me atravessa e dilacera muitas vezes, pois a cada repetição, uma nova energia, um novo ritmo. Preciso maturar o material criado, são matrizes²⁵ físicas e vocais. Muitas vezes a mente cartesiana quer se antecipar e dizer

²⁵ Segundo Ferracini no Lume eles chamam matriz de ação física (2013, p. 117). Foi nesse sentido que utilizei na pesquisa.



o que devo fazer, aí começo a pensar em letras de músicas, poesias, fotografias que possam entrar para a composição do ritual poético, mas quando vou para a prática meu corpo revela quase nada, parece emudecer-se. Quando tento fazer de fora para dentro, o corpo apenas representa as ações, sem vida, mecânico, então, percebo que não é esse o caminho.

Vozes me atordoam e ecoam na sala de trabalho, elas me provocam sensações de medo e raiva. Como experimentar algo, que ainda não se sabe o que é? Isso é o suprasumo da criação?

Estou numa bolha. Nada. Nada? Nada!!!

Isso me revolta fora e dentro da sala de trabalho, mas o que venho percebendo pelas filmagens; fotografias e pelo que sinto em meu corpo, o que sempre vem em matrizes físicas, são mulheres violentadas de alguma forma, principalmente, fisicamente; não sei quem são essas mulheres, só sei que são matrizes fortes. No aspecto estético, possuem máscaras tensas, revelam pavor, ódio, vingança, tristeza, desespero...quando termino o treino, estou exausta e começo a perceber que o que tem que ser



dito ao espectador, não necessariamente precisa ser esteticamente tão pesado como acontece na criação. Nessa vivência me veio o ensinamento de um grande mestre – manter o abdome como se fosse algodão por fora e uma bola de aço por dentro.

O sentimento que me movia quando externalizava essas matrizes corporais foi a decepção do meu pai quando ele percebeu que eu sou uma mulher e não o filho homem que ele tanto queria repassar seus ensinamentos. Ele sabia que eu era menina, mas na ausência de um filho homem que seguisse seus passos e seus ensinamentos, ele me criou ignorando meu ser mulher; não me travestindo, mas me educando como tal e, então, em alguns momentos de minha vida ele me ensinou tudo que ele podia, ele queria nutrir a ausência do filho presente, ele criou um mito do filho em mim. Tudo parecia tão natural, mas aquilo por dentro me maltratava, me corroía.

Meu pai sempre acha que dou conta de tudo, que sei fazer tudo, que sou forte, que sei me defender e na verdade eu o decepcionei, como se eu tivesse manchado um código de honra, revelando a ele que sou a guerreira, mas que sou



frágil, que choro, que peço colo, que eu não sou o Samurai que ele criou, mas sim a Samurai de Porcelana que eu criei.

Nesse dia, em sala de trabalho, surgiu uma narrativa corpórea onde me libertei dessas amarras, eu tive raiva, rancor, tristeza, tudo veio à tona. Algo eclodiu e eu me libertei. Apesar de usar quimono; mas dentro dele tem uma mulher “sensível”.

A partir daí meu pai também entendeu que o homem tem suas fragilidades e que nós temos os dois lados dentro da gente e que eu sofria por estar onde eu não posso e nem queria estar. Quando me referi a dois lados rapidamente me remeti as energias *Yin* e *Yang* que é um princípio da filosofia chinesa que representa duas energias opostas. *Yin* significa escuridão, sendo representado pela cor preta, e *yang* é a claridade, representado pela cor branca. Na cultura oriental o mundo é composto por forças opostas e, por isso, é fundamental encontrar o equilíbrio entre elas. Partindo dessa premissa pode ter vindo daí a relação que eu faço, quando digo que sou faixa preta apenas pela direita, mas pela esquerda, continuo faixa branca com a minha relação com o meu pai.



Nada realmente é por acaso, quando fiz essa relação da faixa branca e da faixa preta não me dei conta dessa questão da energia, aí reside o segredo. Isso é a base do meu equilíbrio psicofísico.

De acordo com a Medicina Chinesa, originada há mais de cinco mil anos, o lado direito do corpo está associado ao feminino, à mãe, à sensibilidade, à capacidade de se doar e de criar. Já o lado esquerdo do corpo, por sua vez, tem relação ao masculino, ao pai, à força e à ação. Os lados *Yang* e *Yin* no corpo.

O lado esquerdo do corpo relacionado com a força *Yang*, tem a ver com a força masculina que existe em nós e com a figura paterna. Em contrapartida, o lado direito tem relação com o *Yin*, associado à figura materna e à projeção da força feminina no ser humano.

As respostas para a minha história com o meu lado esquerdo e o meu pai é justificado pelas energias *Yang* e *Yin* e com a minha mãe também.

Cavoucando os estudos sobre essas energias eu descobri que qualquer problema em um desses lados pode significar desequilíbrios na relação com os pais, ou com o



fluir da expressão das forças *Yin* e *Yang* por parte do indivíduo. Vale ressaltar que estas duas energias atuam em cada ser humano, independente do sexo. Observe a figura:



Figura 12. Yang e Yin. Imagem retirada do site.
<https://www.terra.com.br/vida-e-estilo>

A imagem nos mostra o lado *Yin* com a imagem do sol e o lado *Yan* com a imagem da lua, representando os opostos. Essa dualidade me faz lembrar meu estado faixa branca pela esquerda que tem ligação direta com a relação com o meu pai, as dificuldades vividas, enfrentadas e superadas. E o meu ser faixa preta pela direita também está explicado, tem a ver com a minha mãe. Cheguei a essa



conclusão por meio da explicação holística dada pelo viés da cultura oriental. Agora eu comecei a entender os desequilíbrios que vivi fisicamente e psicologicamente. A partir do momento que entendi isso, as coisas foram se organizando e estabilizando.

Somente para nível de afinidade com a questão que levantei sobre o branco e o preto; eu senti a necessidade de lhe falar sobre cada lado do corpo especificamente.

Vamos falar um pouco sobre o lado direito do corpo, quando doenças ou acidentes acometem o lado direito (*Yin*) do corpo, isso pode sinalizar que a pessoa está vivendo conflitos com outras mulheres, que fazem parte de seus relacionamentos, seja na família, trabalho ou estudos. Também, pode ter relação com dificuldade de lidar com suas emoções e de receber amor e disso advém culpa e desmerecimento, que ao perdurar, acaba acometendo o corpo.

Os problemas no lado esquerdo do corpo significam dificuldade de se relacionar com homens e com a própria força masculina, que podem ser provenientes de



situações problemáticas do passado com pessoas do sexo masculino, seja da família ou de outra esfera relacional.

Dessa forma, esta pessoa tende a desenvolver conflitos com figuras que representam o masculino, como autoridades e chefes, e ainda ser assolada pela falta de confiança em si mesma, revoltas e ressentimentos internos em relação ao masculino, que existe em si ou representado em figuras de poder.

A filosofia chinesa acredita em energia, que se manifesta no polo negativo e no polo positivo. As duas esferas dentro do símbolo representam a ideia de que, quando uma força atinge o seu extremo manifesta em si o seu oposto²⁶.

Depois de descobrir essas informações; eu entendi o que acontecia comigo, na verdade eram as energias *Yin* e *Yang* em constantes desequilíbrios e que ainda tentam se harmonizam no meu ser.

Samurai ainda está aí?

– Sim. Enquanto me der passagem estarei sempre por perto. Mas, agora chegou a hora de tu fazeres o círculo

²⁶ Cf. <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo>



inverso, hoje tu tens amarrada em tua cintura a tão sonhada Faixa Preta, para uma judoca isso é de uma importância singular, é poder ser reconhecida como *Sensei*²⁷ e atualmente precisas saber a essência de ser uma eterna faixa branca, esta que é o início de todo o ciclo, esse é o seu rito de passagem. Necessário equilibrar tuas forças *Yin* e *Yang*, teu lado mãe pela direita como faixa preta e teu lado pai pela esquerda como faixa branca. Tu sabes que dentro de uma faixa preta (obi), existe uma faixa branca, pois é ela que deixa a faixa preta meio durinha e resistente, jamais esqueça disso, uma está contida na outra, assim como as energias *Yin* e *Yang*. Agora vai em frente, atravessa a ponte!!! É necessário equilibrar as energias para sentires que estás presente.

Voltando à conversa que tive com o meu pai sobre as energias. Eu disse a ele que as primeiras Gueixas eram homens travestidos de mulheres, logo entendi que eles se

²⁷ Palavra japonesa que significa a maneira usual de dirigir-se aos professores, instrutores, mestres e médicos; significa muitas vezes o portador do DAN mais elevado no DOJO (local de treinamento). Dicionário de Termos Técnicos de Judô.



travestiam de Gueixas, seria uma pista do travestismo, desde então? Papai ficou em silêncio.

Então, me lembrei de uma frase de Dodi Leal “A arte travesti é a única estética pós-apocalíptica possível”²⁸.

O que seria esse pós-apocalíptico?

Será que a Samurai é uma travesti?

Sei que entrei num terreno movediço, mas vamos lá. Já cheguei até aqui. Produzir poética é correr riscos, então corroborando com Lin da Quebrada²⁹ quando ela diz que não é para se produzir apenas ficção, mas também fricção. Logo, não senti que não há a necessidade de definir a Samurai.

Às vezes eu pareço ter nascido com dois males: a insaciabilidade provada em minha inquietude e insatisfação diante do mundo e de ser eu mesma demais para uma só. Sinto não caber dentro de mim, transbordo

²⁸ É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (mestrado profissional) - PPGER/UFSB e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT/UDESC. É co-coordenadora do 'GT Mulheres da Cena' da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

²⁹ Lin da Quebrada em Berlin. Disponível em: www.youtuber.com/. Acesso em: 15/09/2022



dos limites de minha própria personalidade. Chegarei na fase dos ombros arqueados, das pernas mais dobradas, com uma certa lentidão, mas ainda com muita (Re)existência.

Dei o primeiro passo sobre a ponte. Meus pés caminham a lamber o chão, deixaram rastros que silenciaram por muito tempo uma passagem do tempo. Esta, com pensamentos provocantes que ora emergem dos escombros do corpo na tentativa de fissurar uma camada de pele que encobre uma de suas máscaras, ora do cocoroto da cabeça rasgando o couro cabeludo, simplesmente, para dizer:

– Estou aqui, essa sou eu a guerreira que morre e renasce a cada nascer do Sol.

A gênese do meu corpo se enraíza na natureza de minha terra natal, sempre presente, por meio de um ressoar de um tambor, que ecoava lá no barracão da marujada, que ficava há algumas quadras de casa, esse batuque ainda ecoa dentro de mim: tum...tum...tum...tum...tum...tum.

Gente!!! E aquela luz de vela, quando faltava energia e brincávamos com as sombras, me divertia muito, passava horas criando animais nas paredes. Nas histórias que



minha mãe contava, o vento soprava assoviando junto com o apito da Maria Fumaça, que saía às cinco da manhã anunciando sua partida de Bragança para Belém, dava para escutar lá do quintal de casa, o meu quintal era um braço do rio Caeté, o rio que nasce às margens de Bragança – a tão famosa Pérola do Caeté.

Nunca andei nesse trem, mas me sinto como se estivesse andado, só de ter ouvido as histórias de minha mãe. Tudo isso estava encoberto de mofo, imperceptível de minhas lembranças, principalmente, sensorialmente. Elas vêm como vagalumes, não quero me tornar poeta, apenas torcer as palavras e explorar tais sentidos, com o objetivo de desvelá-los e quem sabe desvelar os sentidos do meu corpo, desse corpo velho, mas vivo. Ainda não perdi a mania de em vão dar ordens ao meu corpo.

Senhora Samurai! Senhora Samurai, me dê a mão, suba na ponte, agora é a sua vez de chegar do outro lado. Vá.

– Já fiz esse transitar várias vezes, mas eu vou sempre como se fosse a primeira vez; mas antes, preciso te contar um segredo. Depois de ouvi-lo não sei se ainda vais



querer continuar nessa travessia. Mas, antes preciso me preparar para a travessia e peço para lermos esse diálogo entre Cristina Colla e Tadashi Endo. Olha só o que eles têm para nos dizer:

Miopia

a mãe nasceu assim, de vista curta.
e nem sabia.
só sabia que o mundo era confuso, de
tardinha escurecia e o mundo partia.
só sombra e um medo danado.
diziam “olha o rio, vai pela pinguela”.
pinguela?
sabe o que é? é aquela ponte estreita que
cabe um só.
a mãe sabia o que era mas não via e não
entendia.
depois ganhou óculos, já menina grande.
aí entendeu.
o mundo “tava todo ali, o problema era
ela.”

Tadashi: para mim, essa pinguela, essa
ponte estreita, é muito simbólica. Quando
tem um rio e uma ponte, todos devem ir
para o outro lado e então eles usam a
ponte. Se você não vai para o outro lado,
você não precisa de pinguela. Este lado e
o outro lado. Este mundo e o outro
mundo. No Japão, se você morre, você
tem que ir para outro mundo e para isso
você tem que nadar para alcançar o outro
lado. E algumas pessoas que não sabem



nadar muito bem não podem morrer, e então elas retornam. Assim, você deve nadar para morrer. Este lado e o outro lado. Cruzar o rio significa “morrer”. E para mim é muito simbólico. Porque ela não podia ver a pinguela. Talvez porque ela não precisasse ver a pinguela. Nós temos medo quando não vemos a pinguela... Ela não precisava da pinguela. Só ela podia ver aquilo... Algumas pessoas cegas podem muito mais do que a gente pode ver, porque elas nunca estão orientadas pelas coisas visuais, se de repente fica escuro, nós temos medo porque não podemos ver. As pessoas cegas não têm essa dependência: há um outro nível de percepção disponível para elas todo o tempo (COLLA, 2013, p. 125-126).

E agora Samurai? Eu já fiz a primeira travessia na ponte? Quer dizer que já morri? Fala Samurai!!!

Deve haver uma outra forma de treinar o corpo, sem precisar morrer.

– Ouça!!! Cruzar o rio significa morrer, isso quer dizer que nem sempre é preciso cruzar o rio para se chegar do outro lado. Sabes que essa travessia é tihosa. A morte se apresenta como condição primeira para chegar do outro lado do rio, segundo Tadashi Endo. Ele diz este mundo, o outro mundo. A premissa é que tens que te lançar, deixar-



se morrer para nascer. Já experimentaste, pois quando aceitou tocar à minha mão concluíste a primeira travessia. O desafio já foi lançado. Agora, vou deixá-la, medite e apenas controle a sua respiração.

Olhando para a outra margem do rio, fiquei como “um cadáver que se coloca de pé arriscando a própria vida” (UNO, 2018, p. 73), preciso fazer os trânsitos nessa ponte. Respiro; troco de roupa e começo a executar o *Kata* Pessoal. Não quero mais ser essa onde tudo parece moldado, limitado, certinho, um suor que até as gotas são previsíveis. Esse treinar é a minha base segura, é a minha Rosa, mas hoje sinto-me insegura neste mesmo lugar, meu corpo sussurra essa fragilidade da previsão. O desafio agora não é mais a previsão, mas sim a fragilidade, como lhe dar com isso? Estou caminhando para a morte. Aqui o *Kata* se transforma no salto, ou melhor, ele é o próprio salto. Ela aparece flutuando, é ela, a Samurai.

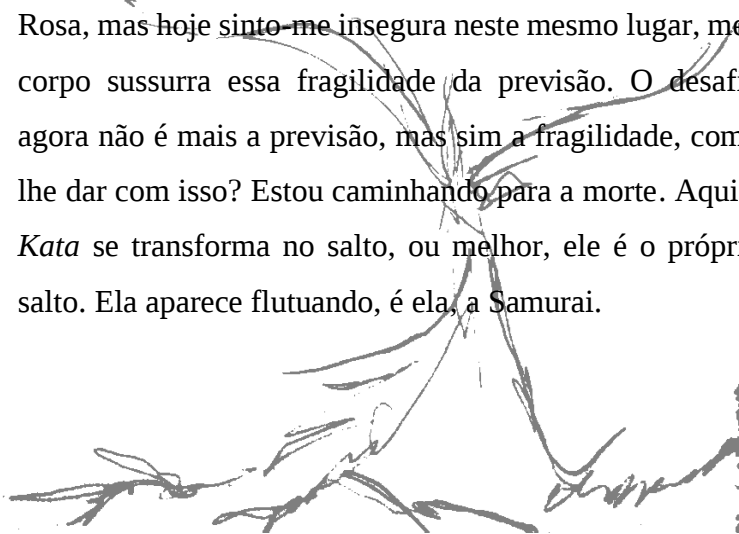


Figura 13. Samurai de Porcelana. Desenho: Silvia Luz



2. SAMURAI DE PORCELANA

Ela surge no limiar da exaustão dos exercícios, quando o meu corpo borrava os movimentos, não dominava o que estava fazendo. Eu parecia uma marionete conduzida por forças sobrenaturais. Com isso, entendi que as técnicas e os exercícios não podem determinar o que o corpo tem que fazer, pois o que singulariza esse treinar é a fragilidade, é o equilibrar-se sobre a ponte de bambu durante as cinco travessias, e essa fragilidade é constante, infindável.

Mestre Zarrili me dizia: ouça com os ouvidos do corpo, pois assim “o corpo se torna todos os olhos”. Aqui, paro, respiro e lhe convido a desvendar o segredo que está na *Poesia Corpórea em Trânsito*.

Passei a minha vida toda a cavoucar, fazer cavoucos é o ato de treinar, treinar o *Kata Pessoal*, essa foi a primeira fase, didaticamente dividida dentro da pesquisa, como foi dito em parágrafos anteriores, é a fase que se identifica como uma fase ininterrupta onde treino regularmente, atravessando todas as outras fases. Cabe a mim, conduzir



e viver esse processo *Kata* Pessoal e, fundamentalmente, conduzir o meu próprio olhar para compreensão do treinamento na minha estreita relação com a vida além da sala de trabalho e do palco – dimensão dos valores e virtudes implícitos na prática do treinar ultrapassando o domínio da técnica, seria o que Barba chama de “serendipidade - a técnica de encontrar aquilo que não se procura.” (2014, p.48). A máxima disparada é – Qual o sentido do treinamento?

Senta que lá vem história. Aproveite para se aconchegar e fique ao máximo à vontade possível, aproveite e dê uma esticadinha nas pernas, na coluna, no pescoço, onde estiver incomodando.

Esqueci de avisar, essa é a travessia mais longa.

Eu ficarei de pé, concentrada – um domínio que aperfeiçoei no simples ato de contar a minha respiração: contar por cinco segundos tomando o ar, dez segundos soltando-o. Se você conseguir concentrar só na respiração, a sua atenção estará plenamente presente; tente, respire, feche os olhos.



Com os olhos fechados viajei e lembrei de um líder religioso indiano do séc. XIX: *Sathya Sai Baba*, ele traz como premissa a seguinte frase “seja seu próprio mestre”. Depois de anos de treinamento, nunca havia parado para pensar sobre isso. Então, comecei a me questionar sobre. Vivendo esse processo de criação desse ritual poético, fundamentado em princípios e técnicas marciais, me encontrei solitária, à mercê de minha própria sombra, mas aqui mora todo o sentido e talvez a resposta para a pergunta do parágrafo anterior. Para Kant a negação traz a ideia de que a sombra é inseparável daquilo que ela ensombrece. Na verdade, é a sombra que me move, não eu. A partir desse entendimento percebi que eu sou a minha própria mestra nesse transitar e que os cavoucos são necessários para a percepção do que a luz esconde ou revela. O que de fato é o treinamento nesse cavoucar, pois ele é a própria Rosa que salta o gafanhoto.

Primeiro que a arte de treinar, mesmo que eu tente, não consigo explicar, tem que se aplicar. Uso o verbo treinar desde muito tempo, mas o sentido que trago para aprofundar essa pesquisa é o treinamento como ponto de



partida para a criação, ele é um meio e não o fim. Por isso pratico-o no sentido de *tradinare* = adestramento dos falcões = ensinar o falcão a caçar algo que ele não caça, então se quer intensificar algo que ele já faz, aumentando sua capacidade que ele já tem, de si e em si, mas colocando essas capacidades num lugar limite onde possam ser desenvolvidas.

Portanto, o treinar que pratiquei para desenvolver essa pesquisa, é nesse sentido do *tradinare*, de intensificar e/ou ampliar a capacidade de caça do falcão. Logo, o treinamento é pensado no *tradinare* do falcão, que pode ser codificado, mas por outro lado, pode funcionar como intensificação. Treinamento como intensificação. Intensificar o quê?

Para responder essa dúvida escutei o que Antonin Artaud disse, quando ele afirma que o ator é um profissional do afeto, um profissional que treina para afetar e ser afetado. Não se deve entender a palavra afeto no seu sentido usual, ligado à expressão das emoções cotidianas, já que ele se recusou a tratar das “paixões medianas”. O “teatro da crueldade” não pretende trabalhar com as



emoções decorrentes unicamente das relações que os seres humanos estabelecem entre si, num contexto social e psicológico.

Vou espiar o outro lado da moeda, “afeto” é um vocábulo que nos elucida sobre a eficácia pretendida pelo teatro artaudiano. Ele indica uma espécie de poder de contágio, de capacidade que o teatro teria de “afetar”, inclusive organicamente, os que dele participam. Trago a relação entre o teatro e a peste: mais do que comunicar algo, o teatro pode mobilizar e desencadear forças, trazendo à tona e redirecionando o que foi recalcado pela ordem cultural.

Os sentimentos que o “teatro da crueldade” devem despertar estão ligados a um experimento de “estranhamento”, de choque sobre as percepções automatizadas. Porém, eles não irão necessariamente conduzir a um processo reflexivo, como desejava Bertold Brecht. O que mais importa, no caso de Artaud, é a desestabilização das referências cristalizadas e a abertura para uma experiência visceral, ainda não codificada em conceitos. Mas a maneira Artaudiana de tratar a questão



possui certas singularidades; e elas trazem à tona o conceito de duplo. Desvelando essa existência desse “duplo”, um “organismo afetivo” conectado ao “organismo físico”. O “organismo afetivo” seria o duplo do corpo físico, uma “efígie espectral” que o ator saberá moldar, o que não deve ser entendido apenas como uma metáfora.

Esse duplo se conecta exatamente com a prática do treinamento, ela aumenta a minha capacidade de escuta, de percepção de mim e do ambiente, esse duplo são os *fantasmas* que me habitam. A prática do *Kata* pessoal se deu pelo ato de repetir; Ferracini afirma que “A única coisa que pode se repetir dentro de um treinamento é justamente o processo de diferenciar-se. É isso que se repete. Nada mais poderia se repetir em um treinamento.” (2009 apud Silva, 2009). A repetição da forma, não é para limitá-lo, mas sim penetrá-lo, fissurá-lo, essa é a experiência do corpo que trabalho.

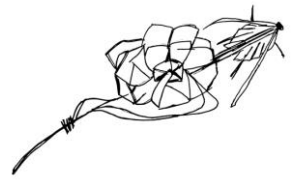
É isso, justamente, que me integra psicofisicamente e o ponto de contato entre o afeto e o corpo será, precisamente, a respiração, como fora dito anteriormente.



Aí está o que me aciona para um estado de Presença, para criar matrizes, via *Kata* pessoal, o ato de respirar.

De acordo com Júlia Varley “a presença cênica é a condição para transformar em ações persuasivas ideias e desejos, para dar à força criativa interior a possibilidade de se revelar e de se transformar em forma comunicativa” (2010, p.59). Essa força vem por meio da respiração que devo saber esculpi-la, se pretendo manusear as forças afetivas.

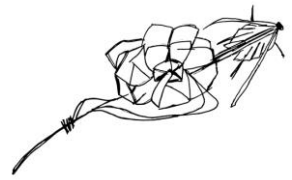
Deste modo, a respiração é a base sobre a qual eu construo minha movimentação. Ela precede, por assim dizer, a exteriorização da ação. Pesquisar a respiração significa investigar o nascimento dos impulsos e as transformações sutis dos estados interiores. Treino para reivindicar um novo corpo, por meio do ato de respirar e nas tensões que esse ato provoca no meu corpo. É na respiração que me mantenho acesa, pronta. “Redescubro minha respiração, o limite de cada feixe muscular que sustenta meu corpo e o peso imenso que ele parece possuir agora” (COLLA, 2013, p. 40). Em busca desse estado de



prontidão me ancorei na respiração, nas partituras e matrizes construídas no processo (ver figura 14).



Figura14. – Samurai de porcelana II Foto: André Mardock



A fotografia da página ao lado mostra a matriz intitulada: Samurai de porcelana, ela me revelou a fragilidade do meu corpo quando não possuo uma partitura pronta para trabalhar. A partitura para mim é o que Cieslak³⁰ definiu como um vidro e uma chama dentro, então toda noite eu tenho que fazer com que as pessoas por meio do vidro vejam essa chama acesa. Meu trabalho é manter a chama acesa, se a chama apagar vai ficar a forma inerte, a forma pela forma, apenas isso. Se não existir o vidro, vai ficar um plasma, uma desorganização total.

No meu devaneio poético, o exemplo que surge dessa prática é o Samurai deslocado das lendas japonesas. Ele antes de agir, escuta. A ação se desenvolve pela escuta, não é mais interessante só agir, mas de agir com receptividade. Eu sinto isso muito forte quando executo o *Kata* Pessoal e o fio condutor desse estado é o ato de respirar, “a respiração atua sobre o nervo vago ou pneumogástrico, o décimo nervo craniano, que comanda

³⁰ Ryszard Cieslak, o ator que encarnou com perfeição o ideal estético de Jerzy Grotowski.



várias funções no centro nervoso, nos pulmões – daí chamar-se pneumogástrico” (SHIMADA, 2008, p. 70).

O que Shimada chama a atenção que o ato de respirar é o que mantém a vela acesa. Quando executo a respiração dirigida, consciente, atuo sobre esse centro nervoso de forma a adquirir resistência, um possível estado de consciência mais perspicaz e uma condição propícia a desenvolver a determinação (Idem). Com essa prática eu fui capaz de perceber em minhas competições de Judô, na adversária, o momento em que ela deixava de estar presente, centrado na sua posição. Ela pensava algo, e quando parava para pensar, desligava a mente do corpo e eu por meio desse desligar eu percebia o que ela iria pensar com razoável antecipação. Eu imediatamente entrava com o golpe no exato momento em que ela abria a guarda, antes que seu movimento se transformasse em golpe. Isso na minha prática em sala de trabalho é um caminho para a solidez da técnica.



O ator técnico é aquele que tem a capacidade de convidar para praticar a ética da alegria³¹, trabalha com a capacidade de vida que está aqui – imanência e com isso aprimora sua Presença, que segundo Patrice Pavi (...) é o que o ator tem, a capacidade que nós temos de chamar a atenção sobre nós mesmos em cena, portanto só pode ser construída Entre (ator e espectador). (PAVI, 2008).

Esse chamar atenção do qual fala Patrice Pavi é o que Renato Ferracini chama de faíscas, uma comunhão que gera faíscas momentâneas, momentos sublimes que não sabemos nomear, às vezes nem acontecem, nada garante que essas faíscas aconteçam sempre, é efêmero. Se está entre nós, não temos controle, se acontece no processo relacional.

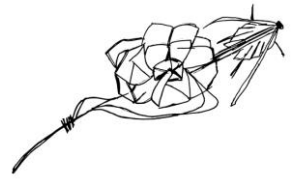
No teatro não se controla nada, temos o controle técnico, mas existe um descontrole no próprio controle, é exatamente aí que essa faísca acontece. Nas micro percepções que acontecem entre os corpos, é que

³¹ Spinoza, B. (2008). *Ética* (2a. ed.) (T. Tadeu, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica.



acontecem as faíscas. Descontrole no controle, nas micro relações, como improvisar aí?

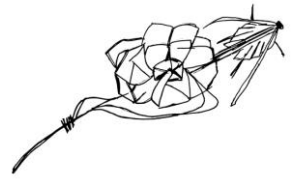
Seria o que Simioni chama de “Prisão para a Liberdade”. Improvisar dentro da técnica. A técnica não nos aprisiona, ela nos dá segurança para sermos livres, transcendê-la.



3. O MEDO



Figura 15. O medo. Foto: André Mardock



O que me resta é não ver a pinguela (observar figura 15, na página anterior), mas apenas imaginá-la. Como me manter viva para morrer? Respiro e sigo a caminhada, essa é a segunda passagem, está parecendo mais difícil que a primeira, a que eu fiz lá na Rosa, lembra?

Tiro da minha cintura a faixa preta e a amarro em meus olhos e sigo. Diante do espelho; me ilumino, fico grande, pareço flutuar, me solto como se estive flutuando.

Isso! Flutuando em órbita. Estou com medo, pois estou chegando novamente do outro lado da ponte. Com olhos vidrados e nua, sem minha armadura, pensamentos invadem meu cérebro.

Calma, Samurai, ou melhor “SamuSilvia³²”, calma!!!

Foca no ensinamento dos teus mestres, das experiências adquiridas, essas que não se transferem, mas se compartilham e que se constroem nas relações interpessoais, na proximidade, na afetividade, assim como

³² A partir de agora a Samurai será “SamuSilvia”, já que partirmos de histórias fictícias. “SamuSilvia” é autônoma dentro da pesquisa e ela é real, uma Samurai amazônida.



o bambu que verga diante da tempestade que devastou tudo pela frente.

Primeiros focos de luz levado na escuridão por debaixo dos cavoucos. Como manter o estado psicofísico e levá-lo para a cena? Como manter um maior tempo de faíscas acesas, ou melhor, que eu saiba apagá-las e acendê-las novamente, no momento oportuno.

A continuidade do treino, o aprimoramento da técnica. O treinamento *kata* pessoal em si não ensina como atuar, como ser mais esperto e nem separa alguém de sua criação. O treinamento é um processo de descoberta de si mesmo, ou melhor, de mim mesma, um processo de autodisciplina manifestado indissolúvelmente por meio de reações físicas, não existe fórmula mágica, existe muito suor e dedicação, seguida de infinitas repetições.

Sei que meus mestres estão aqui, nessa hora, na hora morta. Por quê? Porque a vida possui um limite e precisamos revelar o *Yata no Kagami* (o espelho que revela o que não vemos) para a próxima geração a fim de atingirmos algo de valor perene. Deixa-me te contar outra história.

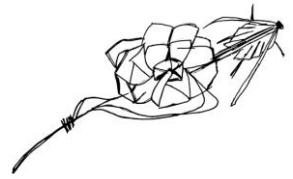


Existe uma linha tênue entre mestra e discípula, o aqui e agora. Qual o papel da Mestra na vida da discípula e vice-versa? Ensinar diriam muitos. Orientar responderiam outros. Passar um determinado conhecimento, diriam os mais espertos. Mas, afinal qual seu verdadeiro papel? Instruir somente? O que faz um Mestre ou melhor uma Mestra?

Saiba que eu aprendi mais com os mortos do que com os vivos, muitos dos meus, nossos visionários já se foram fisicamente. São justamente os ensinamentos deixados por elas e eles, que nos mantêm vivos, assim o passado se faz presente, destacando-se nesse processo a figura dos “mais velhos”³³, aqueles que por sua sabedoria e experiência de vida assumem a responsabilidade de preservar e tornar o saber ancestral acessível às novas gerações. Saiba que:

O velho não é velho.
Curva os joelhos
Para deixar passar o tempo
É este que lhe despe

³³ Não necessariamente os mais velhos em termos de idade, mas em experiência adquirida.



dos cabelos
e que lhe saúda
a toda tarde que cai.
Assim de joelhos dobrados.
O homem que vê o tempo passar,
mira o coração do homem
e fica à altura do tempo
Não tão perto do chão,
que possa rastejar,
nem tão perto do céu
que ele tire os pés do chão
e o deixe num falso viver.
Nem tão alto e assim também
nem tão baixo.
Este está no limiar,
de onde sempre
pode partir de sua base segura.
(Mailson Soares³⁴)

“*Mai San*” é como costume chamar Mailson Soares, ele participou da construção da pesquisa de Mestrado, ele criou o seu próprio *Kata* pessoal. Esse poema foi retirado do diário de trabalho dele no ano de 2011; rabiscos de pesquisa, sensações sentidas no próprio corpo. Então,

³⁴ Mestre em Educação UEPA. Licenciado em Letras Língua Portuguesa UFPA. Membro do Projeto de pesquisa Memória da Dramaturgia amazônica: construção de acervo dramático (UFPA); Integrante do Grupo de Pesquisa CUMA (Memórias e Culturas Amazônicas - UEPA). Ator e cenógrafo formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA; diretor teatral e dramaturgo. Componente fundador da Companhia Avuados de Teatro; participante do Coro Cênico da UFPA "Elegbara.



nesse desequilibrar comecei a andarilhar para encontrar a tal Mestre do *Kata*. Pessoal.

Cada discípulo tem o mestre que merece? No meu caso a Mestre. O mestre apenas indica o caminho, deixando o discípulo caminhar sozinho, sem a companhia de ninguém, o mestre se separa dele, cutucando-o para que consiga ir mais longe que ele e a se “elevantar acima dos ombros do mestre” (HERRIGEL, p. 67, 2011). Assume muitas vezes o papel de protetor, pois deseja que ele siga seu caminho da melhor forma possível. Já o discípulo é o ser inquieto, que quer aprender, que desdobra o joelho na hora de dobrar, quer saber tudo ao mesmo tempo. É quem não desiste dos seus propósitos, quem contorna os obstáculos com voracidade e na fraqueza demonstra ser bem mais forte. Para entender isso trouxe um aprendizado que obtive quando assisti ao filme *Karatê Kid: a hora da verdade*.

No início não compreendia o que Sr. Miyagi quis dizer ao seu pupilo no filme *Karatê Kid: a hora da verdade*, um filme que estreou em 1984, do cineasta John Guiltbert Avildsen, onde a sinopse do filme é a seguinte:



Daniel Larusso (Ralph Macchio) e sua mãe (Randee Heller) recentemente mudaram de Nova Jersey para o sul da Califórnia. Porém, Daniel não consegue se ambientar em sua nova morada, até que conhece Ali Mills (Elisabeth Shue), uma garota atraente que gosta dele. Porém, a situação de Daniel se complica quando o ex-namorado de Ali, Johnny Lawrence (William Zabka), e sua gangue começam a atormentá-lo. Um dia, quando é cercado pela gangue de Johnny, ele é salvo por um *Miyagi*, um veterano japonês (Pat Morita) mestre na arte do karatê. Disposto a ajudar Daniel, *Miyagi* resolve passar-lhe os ensinamentos do karatê, para que ele pudesse se defender da gangue de Johnny.

Quando ele dizia para Daniel San, para aparar a grama, polir os móveis e pintar metros de cercas de madeira, e não era para fazer de qualquer jeito, o polimento era circular no sentido horário e anti-horário e a pintura da cerca era para cima e para baixo, quebrando a munheca, sempre nesse sentido. E Daniel perguntava a ele, mas quando eu vou treinar karatê?



Porque aparentemente isso não era treinamento de nenhuma Arte Marcial, mas para quem é mais observador e paciente irá perceber a mensagem deixada de maneira bem clara. Tudo é arte marcial, tudo é judô, dando foco a pesquisa aqui discutida. Cada aspecto ou tarefa pode ser usado como treino, quando você está se vestindo ou trabalhando ou mesmo dirigindo seu carro, pode estar fazendo somente isso e essas ações são simplesmente reflexos motores do seu inconsciente.

Sabe-se que isso foi uma metáfora que Daniel San do filme Karatê Kid viveu em suas aulas de Karatê, mas o aprendizado não é a arte marcial em si, mas o que a sustenta: perseverança, esperança, ética, coragem, amizade, respeito pelas coisas e pelas pessoas a sua volta. O mesmo acontece no teatro. Isso é teatro. Nesse andarilhar de anos, meu corpo foi e é empossado pelo corpo do outro: por seus gestos, olhares, silêncios, lições.

Calma!!! Respira!!!

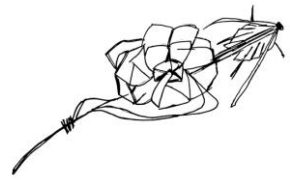
Então, comecei a pensar o contexto que se pauta a palavra “Mestre”, no meu caso “Mestra”. O que estou instintivamente a correlacionar, certamente, é aquele



indivíduo que ensina, a figura do professor. O Mestre pode representar, aos olhos de alguns, a própria materialização do conhecimento que se põe à disposição para ser consultado, admirado e respeitado. Na cultura oriental, podemos ver isso com mais ênfase, principalmente, no que se refere às Artes Marciais. No Oriente, os ensinamentos dessas Artes retratam o esforço de seus praticantes, professores (Mestres) e alunos (Discípulos), em superarem, sobretudo a si mesmos, instigados por seus principais fundamentos que são a disciplina, o respeito e a humildade.

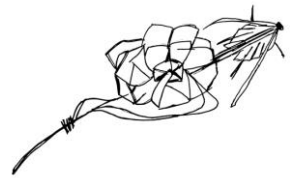
Essa trindade está presente em todas as Artes Marciais orientais que têm em si uma filosofia de vida. De certa forma, esses valores não são únicos e exclusivos das Artes Marciais, pois apresentam-se ligados diretamente a outras atividades do cotidiano das pessoas, como a escrita, o cultivo, a jardinagem, a culinária, compondo o modo de vida de seus povos há milênios e sendo amplamente difundida e valorizada (BREDA et al., 2010).

Pela questão cultural, a disciplina de vida está enraizada na antiga tradição oriental e se propaga a cada geração. Significativamente essas questões têm um



enraizamento muito forte na cultura oriental. Regados de uma sabedoria tradicionalmente disciplinar, as questões a respeito do mundo e do outro são fortemente marcadas de sentidos e significados próprios da cultura. Assumi que para esses ensinamentos se tornarem recorrentes, é necessário que exista aquele que ensina e aquele que aprende.

De certa forma, no viés de como essa relação me foi apresentada, muitas vezes senti como se houvesse algo místico envolvendo o Mestre e o Discípulo. Sobre esse assunto, Eliade (2011) nos mostra que “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (ELIADE, 2011, p. 11). Dessa forma, entendo que no judô esses mitos são crenças populares que foram passados de geração em geração ao longo dos anos, e que podem ter um fundo de verdade ou não. Porém, é a interpretação que os povos fazem dos fenômenos naturais, que conta e/ou relata acontecimentos na maneira como ele se manifestou, em um dado tempo primordial.



Essa mesma relação pode ser visualizada também em *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*³⁵, quando Herrigel (2011) conversa com um professor sobre a atitude de seu Mestre em deixá-lo praticar tanto tempo de maneira errada a forma de como respirar e a postura de segurar o arco. Ele se interroga sobre o pedido do seu Mestre, só depois de muito tempo e de muitos erros, vem interferir em sua prática, ensinando-lhe a maneira correta de como proceder. O professor fala o seguinte para ele:

Um grande mestre, [...] tem que ser ao mesmo tempo um grande educador, pois para nós esses atributos são inseparáveis. [...] Era preciso que o Sr. naufragasse nos próprios fracassos para poder aceitar o colete salva-vidas que ele lhe lançou. Creia-me, eu sei por experiência própria que o mestre conhece o Sr. e cada um de seus discípulos melhor do que nós mesmos. Ele lê nas nossas almas muito mais do que estamos dispostos a admitir (HERRIGEL, 2011, p. 43-44).

³⁵ O livro *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen* é um relato do filósofo alemão Eugen Herrigel, que passou alguns anos no Japão estudando a arte do arco e flecha com seu Mestre, onde ele conta sua relação com seu Mestre e a experiência educativa que surgiu dessa prática.



O autor nos diz que o sucesso do Mestre e o sucesso do Discípulo é o sucesso de cada um no outro, pois é no outro que também encontramos um pouco de nós. Volto aqui ao espelho da alma (*Yata no Kagami*), a estrela de oito pontas. Não há como fugir disso. Para uma melhor compreensão trouxe para corroborar com a minha ideia o entendimento da visão fenomenológica de Merleau-Ponty (2011); nós não existimos apenas na consciência de nós mesmos, mas na experiência do outro, necessitamos dele para nos conhecermos e nos reconhecermos. Nós passamos a “sentir” que existimos à medida que entramos em contato com o outro e tornamos significativa essa relação. Dessa forma:

O mundo fenomenológico é não um ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 18).



Essas experiências que aponta Merleau-Ponty permeiam a ação de polir o chão e pintar a cerca. Esse ato de repetir é a metáfora que conduz o verdadeiro Mestre, este que ensina algo além de disciplina Marcial, ensina lições para a vida, para a transformação do ser humano, para afetar ou ser afetado, que forma a unidade da experiência do outro na minha.

Quando olhamos o Mestre em especial –, deparamo-nos com a figura daquele que se dispõe a preparar o Discípulo a partir de ensinamentos de sua própria vida, de seu mundo vivido. E é a partir dessa comunhão de experiências que se instaura o reconhecimento de um Mestre, pois evoca um tipo de aprendizagem que se baseia na tradição da cultura e nos afetos. Ou seja, tudo aquilo que foi vivido pelo Mestre, torna-se pauta para a aprendizagem de outro, mostrando que a cultura tem seu significado original quando estende-se para contemplar outra vida, outro indivíduo.

O que se exalta, dessa forma, é que a proposta essencial do Mestre se baseia não somente em ensinar, mas em despertar o Discípulo para querer compreender na



própria forma, ou seja, dar razão para ele buscar o aprendizado. O Mestre ilumina o Discípulo a ver sua própria sombra, lembremo-nos que “brotos de batatas crescem em estufas escuras”.

Assim, a figura do Mestre deve ser pensada como aquele que ensina seu Discípulo, primeiramente, a aprender, a estar aberto para se modificar. Portanto, o poder oriundo da relação que se harmoniza entre Mestre e Discípulo, no fundo, atribui ao Mestre a competência de ensinar a aprender e, no instante que essa atribuição opera em seu Discípulo, essa pertinência lhe permite abrir-se para o aprender.

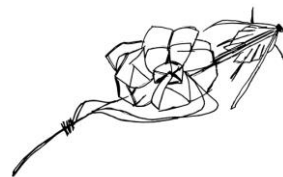
Quando a expressão “aprendi a aprender” me é colocada, minha primeira reação aqui é indagá-la dando sentido separado a cada uma das palavras. Se assim for o caso: “aprendi”, denota um tempo passado que significa que o sujeito adquiriu conhecimento de algo, que conserva na memória o que lhe foi apresentado num passado e está enraizado em seu corpo. E “aprender”, denota uma ação presente, que se desenrola e que sugere uma disposição, uma abertura para tal desenvoltura. Isto é, uma qualidade



que condiciona ao presente, ao movimento, não de uma forma circular, mas espiralada, vários círculos formarão o andarilhar desse Discípulo, que nesse encontro de saberes entre seus pares, será transformado ou não em Mestre, mas acredito que todos somos mestres e discípulos em alguma curva do espiral.

Segundo o dicionário, a palavra “aprender” significa “tomar conhecimento de algo, retê-lo na memória, graças a estudo, observação, experiência” (FERREIRA, 2011, p. 93). E é a partir dessa experiência que me fundamento para ouvir a voz do papel do Mestre. Esses ensinamentos fazem parte da experiência de vida dos Mestres, nas vivências que eles tiveram enquanto Discípulos até se tornarem mentores. Esse tornar, chamarei aqui de Rito de Passagem, o próprio transitar sobre a ponte - este portal que abri lá no início da escrita, quando pedi que vossa senhoria acendesse uma vela.

Tudo o que são e fazem, seja na arte do Judô ou no Teatro, deve-se muito à singularidade desses Mestres em contemplar suas vidas nesses ensinamentos e todos os acontecimentos experienciados nela. Mas por que trazer o



judô para refletir sobre o papel do Mestre? O judô não tem um caráter de confronto, de luta? É preciso lembrar que, quando se foi necessário lutar para viver – e aqui me refiro ao confronto direto –, as Artes Marciais³⁶ ou Arte da “Guerra”, como o próprio nome já faz referência ao Deus Marte, foi necessária para um motivo primário, o da subsistência. O ser humano aprendeu a lutar para sobreviver, seja com animais ou com outros seres humanos, seja para caçar ou para se defender, seja para conseguir alimento ou para ganhar território. Porém, não se deve deixar de compreender o grande propósito da criação das Artes Marciais enquanto Caminho.

E aqui vale fazer uma breve explanação de conceitos a respeito do termo lutas e o termo Artes Marciais. Nesse sentido, convoco o pensamento do Mestre *Jigoro Kano*³⁷,

³⁶ O termo Artes Marciais é ocidental, e constitui-se como uma referência às Artes de Guerra, pois sua origem é vinculada ao Deus da guerra greco-romano Marte. Assim, as Artes Marciais segundo esta mitologia são as Artes ensinadas pelo Deus Marte aos homens. As Artes Militares ou Marciais eram todas as práticas utilizadas pelos exércitos no desenvolvimento de treinamento e habilidades para o uso em guerras não importando a origem ou povo que as criou.

³⁷(1860-1938) Fundador e disseminador da Arte Marcial Judô.



que criou a arte do “Caminho Suave”³⁸, que em sua proposta original da arte, diz que:

[...] o judô não é apenas uma arte marcial, mas sim um princípio básico do comportamento humano. A aplicação desse princípio na defesa contra-ataques ou como educação física em *randori* no *dojo* é apenas um aspecto do judô – é errado acreditar que o judô termine no *dojo* (KANO, 2008, p. 66).

Um exemplo que completa esse mesmo pensamento de *Jigoro Kano* é a descrição que Herrigel (2011) faz quando descreve o episódio do arqueiro, do arco, da flecha e do alvo. Assim, ele diz:

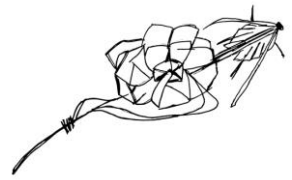
[...] o arqueiro se mira e no entanto não se atinge, e por vezes ele pode atingir sem ser atingido, de maneira que será simultaneamente o que mira e o que é mirado, o que acerta e o que é acertado. Ou, para utilizarmos de uma expressão cara aos mestres, é preciso que o arqueiro, apesar de toda a ação, se converta num ser imóvel para, então, se dar o último e

³⁸ Ou “*Caminho da Suavidade*”, é a tradução literal e a proposta de Jigoro Kano ao criar o Judô.



excelso fato: a arte deixa de ser arte, o tiro deixa de ser tiro, pois será um tiro sem arco e sem flecha; o mestre volta a ser discípulo; o iniciado, principalmente; o fim, começo, e o começo, consumação (HERRIGEL, 2011, p. 23-24).

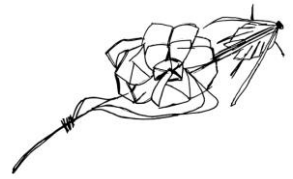
Com o objetivo de tornar expressiva essa experiência, o Mestre segue seu caminho junto ao seu Discípulo que, por meio de uma educação metódica e sistemática, ambos são conduzidos a perceber, no fundo, que o papel do Mestre é, sobretudo, ensinar a aprender e aprender ensinando, se tornando o Mestre aprendiz de seus próprios ensinamentos e o aprendiz, futuro Mestre que desenvolverá a arte de aprender. Ou seja, é a experiência, a vivência que se transfigura, onde o Mestre se faz Discípulo de seu próprio *eu*. Algo extremamente interior e muito rico de privilégios. Nessa relação de Mestre e Discípulo cria-se uma linguagem única e muito expressiva por meio do gesto, do olhar, do movimento, da palavra e, sobretudo, da capacidade de ambos poderem se comunicar nas entrelinhas, e é aí, onde a maior aprendizagem em sua maneira mais original se configura.



Discípulo é tão importante quão o mestre, ambos são igualmente indispensáveis. Uma ilustração simples, mas bem compreensível é o exemplo da agulha e da linha. Qual delas é mais importante? Não tem coerência o trabalho somente da agulha, se não existe a linha para consolidar seu feito. Não existe a produção da linha sem a agulha. Por isso estão interligadas. Não há sentido algum separadas.

Mestre e discípulo são um só, pois se complementam, cada um oferecendo o que há de melhor em si, tendo assim um relacionamento o qual se sentem conectados. “O mestre aponta o caminho; o discípulo segue sozinho até reencontrá-lo, mas, desta vez, dentro de si mesmo.”

Assim, torna-se inaceitável pensar no percorrer desse *caminho* sem aceitar a ajuda e reconhecer o papel de um Mestre. Depois do contato do Discípulo com seu Mestre, e vice-versa, a sensação que surge é a de um ocupando o lugar do outro, onde os dois fazem por si e pelo outro, contemplando e complementando os desejos de ambos em um mesmo caminho.



Essa relação se dá por meio de escolha, da liberdade que motiva ambos, Mestre e Discípulo, a estarem ali, presentes, ligados por uma força que emana do desejo individual de ambos. Essa consagração motiva-se pelo desejo intermitente de cada um poder dar o melhor de si: o Mestre em seus ensinamentos e o Discípulo em sua disposição de aprendê-los. Por vezes, muitos desses ensinamentos ou “ordens”, que se seguem nas Artes Marciais são verdadeiramente árduos e dolorosos. Porém, um bom e velho Mestre sabe implementá-las e o porquê de fazê-las, e sabe também que impunha conforme as condições do poder de seu Discípulo.

A prática do judô, assim como algumas outras, traz experiências que, mesmo guiado e disciplinado por um Mestre, liberta-o e transforma-o enquanto indivíduo certo de seus desejos, transfigurando-o para um plano ascendente em sua existência. O judô é apenas o caminho que eu escolhi para pensarmos o que ocorre na relação entre Mestre e Discípulo, é essa relação que gera nutrientes para que eu chegasse do outro lado da ponte, nestas cinco passagens que fiz, pois, esta vivência trouxe para minha



vida bastante significado enquanto aprendiz e Mestra. Agora sim, a Mestra do *Kata* Pessoal.

Por isso, foi preciso ter experienciado tal sentido e senti-lo fazer efeito sobre meu *eu*, pois não se trata apenas de um relato enquanto Discípula ou enquanto mestra, trata-se de uma descrição que dá voz ao interlocutor, onde este que já foi Discípulo cala-se para ser ouvido e esse mestre ouve para continuar aprendendo.

Essa relação entre Mestre e Discípulo torna cíclica a transição desses ensinamentos, possibilitando que o fluxo dessa tradição continue viva e se renove a cada geração. Sei que meu andarilhar como Discípula será infinito e minhas andanças como Mestra também.

Merleau-Ponty nos mostra o tema da temporalidade, numa perspectiva que acomete o corpo às questões de um “saber” como um ser que é futuro e passado e que contempla também um presente. Todavia, esse pensamento retoma certamente uma reflexão importante na relação Mestre e Discípulo, pois me dá a ideia de que essa transição de experiência se dá na “*passagem*” e em



seu “*próprio trânsito*”. Em ressonância, nos mostra Merleau-Ponty que:

[...] cada presente funda definitivamente um ponto no tempo que solicita o reconhecimento de todos os outros, o objeto é visto, portanto, a partir de todos os tempos, assim como é visto de todas as partes e pelo mesmo meio, que é a estrutura horizonte. O presente ainda conserva em suas mãos o passado imediato, sem pô-lo como objeto, e, como este retém da mesma maneira o passado imediato que o precedeu, o tempo escoado é inteiramente retomado e apreendido no presente. O mesmo acontece com o futuro eminente que terá, ele também, seu horizonte de eminência. Mas com seu passado imediato tenho também o horizonte de futuro que o envolvia, tenho, portanto, o meu presente efetivo visto como futuro deste passado. Com o futuro eminente, tenho o horizonte de passado que o envolverá, tenho, portanto, meu presente efetivo como passado deste futuro (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 106).

O autor revela que existe o passado, presente e o futuro, dentro de cada tempo. Há um Provérbio Chinês, de autor e ano desconhecidos, utilizado nas Artes Marciais, que nos dá uma significação muito relevante sobre essa



questão da temporalidade, fazendo-nos refletir sobre o mundo-vida e como o sentido temporal se manifesta de maneira conjunta, interligadas e num só invólucro:

*O passado é história,
O futuro é mistério,
O presente é uma dádiva,
...e por isso se chama presente.*

Não há como se conceber um ser somente presente, ou somente passado, tampouco, somente futuro. Conhecemos melhor um Mestre recorrendo aos acidentes de seu corpo, aos conhecimentos encarnados que emanam e expressam a obra de arte final, porém nunca acabada, da figura do Mestre ao qual já fora Discípulo. A partir do tempo tudo se firmou na carne, no corpo, e torna-se expressivo, ou seja, toma sentido, quando o Mestre passa a transfigurar tais cicatrizes para outro, para que estas mesmas marcas passem entre corpos e corpos assegurando-as como tradição e educação viva. Enquanto sou corpo engajo-me entre as coisas e atrelo significações a elas. Minha experiência a partir da presença corporal faz as coisas existirem para mim enquanto Ser encarnado, o



que torna comum que haja uma educação proveniente dessa relação deste corpo, fundado aqui, nos princípios do judô e na relação que se norteia no entrelaçamento entre Mestra e Discípula.

Apesar de todo o caminho já trilhado, minha jornada não está nem perto do fim. Espanto-me ao saber que apenas agora posso começar a olhar para trás e visualizar algumas pegadas significantes que deixei nesse meu andarilhar nesse longo caminho, que já completou 33 anos. De agora em diante, esse caminho por onde Mestra e Discípula percorreram, percorrem e percorrerão, começa a ser ressignificado e os passos que seguirão daqui serão imersos numa profunda significação existencial onde a Discípula passa a ser Mestra de si mesmo.

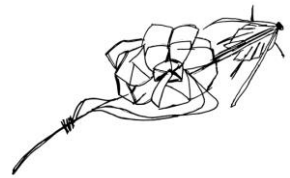
No Judô e assim como no Teatro esse papel torna-se contínuo: o Discípulo vira Mestre para poder passar suas experiências a frente. Porém, não há possibilidade de dizer onde um termina e o outro começa. Não é algo que assuma um o lugar do outro, esse acontecimento se dá de “um só golpe” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 224). Assim sendo, não posso tratar a figura da Mestra como um ser completo,



como algo acabado, “[...] não no sentido de um sistema de relações que determinam inteiramente cada acontecimento, mas no sentido de uma totalidade aberta cuja síntese não pode ser acabada” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 296).

A Mestre que sou hoje, não seria nada em seu papel, se não fosse a possibilidade de passar adiante suas experiências para outrem, dessa forma devemos pensar como uma “[...] existência sempre recomeçada” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 138). A Discípula, aqui, após andarilhar, tornou-se livre e passa a não mais imitar os gestos de sua Mestre, mas a “torná-los visíveis” em seu próprio corpo de maneira única, singular e imbricado de significados próprios que foram tatuados em sua jornada. Doravante, esses gestos que se cicatrizaram no meu corpo não negam seu precursor, muito menos coisifica a figura do Mestre, pelo contrário.

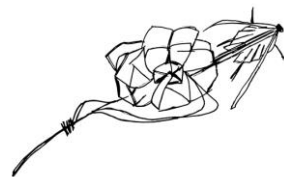
Afirmo assim, que a partir dos caminhos que tracei com o judô, a relação da Mestre e da Discípula como elemento do treinamento psicofísico *Kata* pessoal encontrou-se tecido no viés da experiência vivida que se



deu no meu corpo e que teve por objetivo maior dar continuidade à tradição que permeia todo o contexto dessa aprendizagem da cultura do treinamento. Para tanto, isso só é possível quando, a partir dos ensinamentos da Mestra, a Discípula encontra sua liberdade como despertar maior e passa a ser sua própria Mestra, pois só assim surgem novos caminhos e novas experiências, tornando cíclica essa experiência de saberes.

Essa discípula hoje, nessa andança com duas mestras³⁹ conquistou sua liberdade, está preparada para dar o salto do gafanhoto, agora serenará e refletirá sobre os ensinamentos que lhe foram passados. Porém, já almejo enveredar por outros caminhos, encontrar novas respostas, possibilitar novos questionamentos. Porque, afinal de contas, a Discípula começou seu Rito de passagem para se consagrar, agora, a Mestra do *Kata* Pessoal. Sabendo do dever que tenho e o mundo que me aguarda. E agora essa Mestra, que continua Discípula de si mesma, devorará seus

³⁹ Ivone Xavier e Wlad Lima – foram minhas professoras na disciplina: Movimento Criador do Ato Teórico - no primeiro semestre do doutorado, em 2018, com elas aprendi a desenvolver uma imagem força para a minha pesquisa e consequentemente para a minha escrita.



ensinamentos e deles receberá uma nova vida, uma metamorfose, o salto flexível.

Lembrem-se é você quem faz o mestre, não é ele que se faz, ele só é mestre porque tem discípulo. Não é uma via de mão única, é uma via de mão dupla. Sei que o caminho é árduo e perigoso, mas estou abrigada por ensinamentos, valores e princípios de meus antepassados (escritos) que deram e darão sustento para estas cinco travessias, revelando-nos recursos e maneiras de dar cada passo, a cada dia nesse caminhar. Sei que aqui a Mestra e ao mesmo tempo Discípula tem uma relação em que uma habita o lugar da outra, no qual a afinidade e o tempo encarregaram-se de nos unir, essa relação se deu no corpo e só por meio dele é possível esse acontecimento.

O treinamento é um caminho para a segurança em si mesmo, desde que se conquiste a unidade mente-corpo, devemos nos concentrar e viver o aqui agora com a certeza de estarmos sempre prontos para (re) agir. Aos poucos fui percebendo e me apropriando de um estado de prontidão e consciência dos movimentos, da minha respiração, do olhar, do espaço que me cerca, aos poucos deixei de repetir

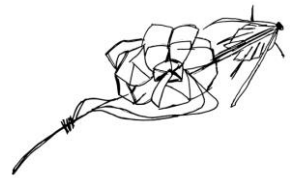


as formas do *kata* pessoal e me tornei o próprio *kata* pessoal. Eu não mais observava o fluxo do igarapé⁴⁰ embaixo da ponte, tornei-me o próprio igarapé, estou me apropriando de um estado psicofísico em que o meu corpo se tornou todos os olhos.

Deixá-lo fértil é rastrear o caminho do estar pronto para acionar esse estado a qualquer momento. O treinar e a reflexão sobre o treinamento, discussões teóricas, a escrita do diário de bordo, a ação de fazer e pensar sobre o treino, é essencial para essa construção de um estado psicofísico.

Atualmente como sujeito-objeto da pesquisa realizo o *Kata* pessoal como se fosse uma oração para o corpo, friso ainda, que a cada execução, surgem mudanças, podendo ser um *Kata* Pessoal diferente em cada execução.

⁴⁰ Um igarapé é um curso d'água amazônico de primeira, segunda ou terceira ordem, constituído por um braço longo de rio ou canal. A palavra foi adotada do tupi. Significa, literalmente, "caminho de canoa", através da junção dos termos *ygara* (canoa) e *apé* (caminho) (NAVARRO, 2015).



O treinamento completo pode ser acessado em minha dissertação de mestrado⁴¹.

Agora, vou me deter apenas num recorte desse treinamento. Este se deu pelo fato que no momento de sua execução meu corpo chegava em outro estado energético. Então passei a treinar apenas o *Tai sabaki*⁴², *Shintai*⁴³ e *Happo kuzushi*⁴⁴. O domínio do *Tai-Sabaki* (observar figura 17 na página seguinte) é o caminho para a dilatação do corpo, que eu chamo esquivas do corpo, pois neste, o movimento esférico é o foco principal; quando eu precisava focar os movimentos com o *koshi*⁴⁵, preferi utilizar as técnicas de deslocamento (*Shintai*). Fui sentindo como o meu corpo se comportava em cada movimento e percebi, a partir dessas movimentações, a amplitude das possibilidades corporais que foram geradas.

⁴¹ *Kata* Pessoal: um treinamento psicofísico por meio do Judô para atores/bailarinos. 2012

⁴² Palavra japonesa que significa equilíbrio bem balanceado; movimento circular do corpo, sozinho ou com um parceiro, onde o equilíbrio (e o centro de gravidade = HARA) é conservado. (Idem)

⁴³ Formas do ficar em pé, do andar e dos movimentos no *tatame*.

⁴⁴ Desequilibrar em oito direções

⁴⁵ Ou *goshi* : quadril; p.ex.: KOSHI GURUMA = roda de quadris, técnica de arremesso pelos quadris. Mas, também pode significar energia. (Ib.idem)

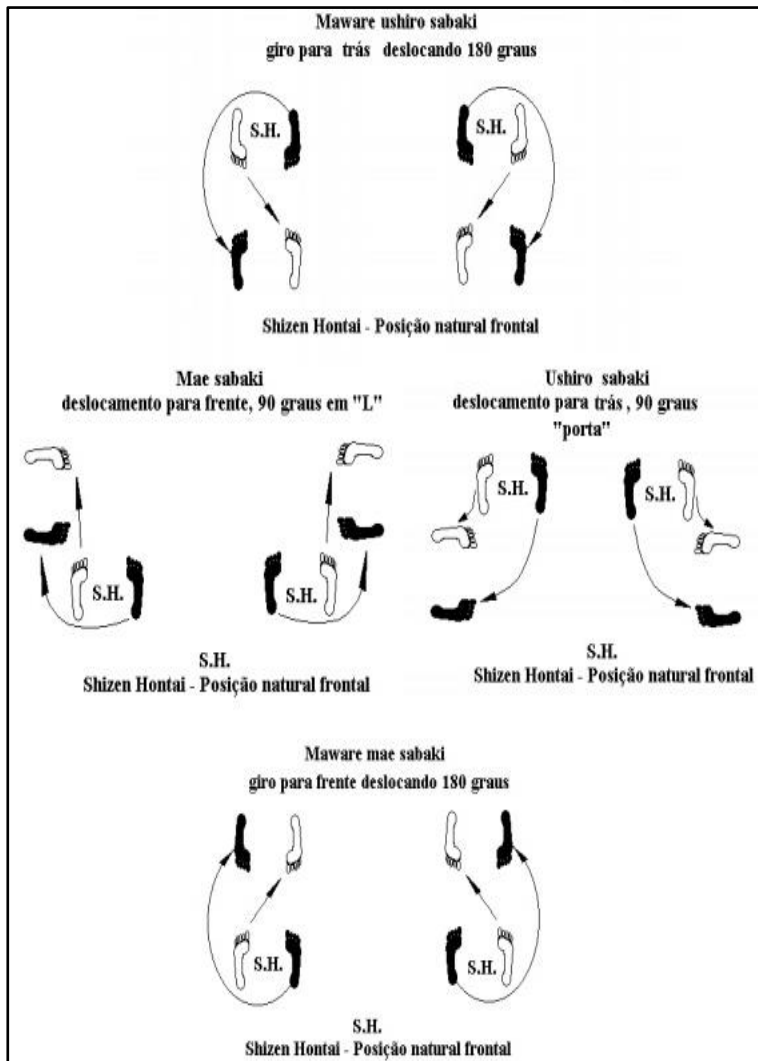
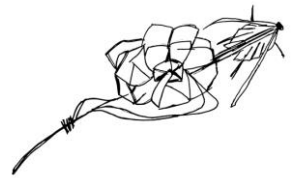
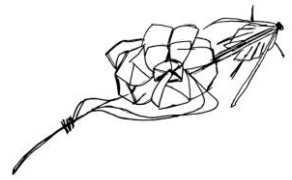


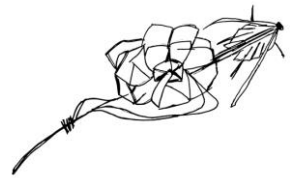
Figura 16. Tai sabaki. Imagem retirada do site
<https://www.judosamuraikan.com.br>



Pela ótica do Judô, especificamente, o estudo destes deslocamentos deve ser repetido sem parceiro, o treinamento sombra, até a obtenção do automatismo correto do movimento. É preciso, depois, aplicar progressivamente cada técnica a estes casos precisos. O judoca deve se esforçar por aplicar o *tai-sabaki*, em deslocamentos para todos os ataques e todas às defesas. Por isso esse exercício é feito para frente e para trás, direita e esquerda, evitando assim os passos demasiado largos, os deslocamentos intempestivos do seu centro de gravidade, os gestos bruscos, o mesmo acontece com o ator.

Essa parte do treinamento é muito difícil, mas rico em ensinamentos, pois toda a ciência do melhor emprego de energia se revela na prática do *tai-sabaki*. Trata-se, com efeito, de furtar a todo o momento o seu corpo à influência do adversário, aqui é o nosso próprio pensamento. Para tal conseguir, é imperioso refrear a tendência natural para recorrer à força. Esse exercício nos ensina a controlar o uso da energia e dispensar a força física.

A rapidez de deslocamento do corpo inteiro e, em particular do seu centro de gravidade, é mais importante



que a energia empregada pelos braços. A prontidão com a qual se descobre a abertura de um ataque é mais eficiente que a força dos músculos. Pois uma vez estes preciosos pontos adquiridos, a energia necessária para dominar os impulsos será bem menor.

Como foi visto na figura 16 percebe-se o *tai sabaki* executado integralmente, onde está demonstrado a execução do *maware ushiro sabaki*⁴⁶, partindo da postura *shizen hontai*⁴⁷, na verdade todos partem dessa mesma postura, em sequência vem o *mae sabaki*⁴⁸ e *ushiro sabaki*⁴⁹ e para finalizar o *maware mae sabaki*⁵⁰, sendo que todos estes movimentos são executados pelo lado *migi*⁵¹ e *hidari*⁵².

As técnicas que eu selecionei para o treinamento psicofísico para a criação foram aquelas que me faziam chegar num estado de prontidão mais rápido, sem passar

⁴⁶ Giro para trás deslocando 180°, tanto para o lado direito, quanto esquerdo.

⁴⁷ Posição básica natura frontal.

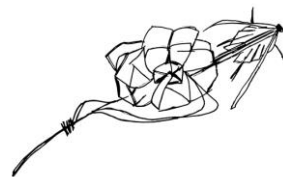
⁴⁸ Deslocamento para frente 90° em forma de “L”.

⁴⁹ Deslocamento para trás, 90° em forma de abrir a “porta”

⁵⁰ Giro para frente deslocando 180°.

⁵¹ Lado direito

⁵² Lado esquerdo



por todo aquele processo exaustivo do tempo da pesquisa de mestrado. Elas foram repetidas até adquirirem fluência. O objetivo das repetições foi apreender as técnicas a partir do domínio psicofísico, não somente da parte em destaque, despertando a consciência corporal para a utilização dos músculos e articulações não utilizadas cotidianamente. Nesta prática, assim como em todas, foi fundamental a concentração no *koshi*⁵³. Corroboro com Eugenio Barba quando ele diz que os objetivos das artes marciais é aprender a estar presente no exato momento da ação. Essa afirmação está contida no que diz o Mestre *Zen Taisen Deshimaru, Roshi* – “No esporte existe o fator tempo, nas artes marciais, só existe o momento. Não existe tempo de espera...vitória nem não-vitória, vida nem não-vida. Tudo se decide num instante. Nele decidem-se vida e morte, inteiramente”. Assim, é no palco, não existe tempo para pensar e sim agir (atuar).

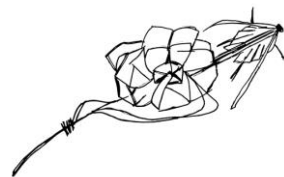
⁵³ Segundo Eugenio Barba é o termo que denota a presença, ou a vida do ator no Japão em japonês significa quadril.



O estar presente é a Presença, manter a chama da vela acesa é de suma importância para atuantes que almejam ser capazes de recriar toda noite, esta qualidade de energia que os torna vivos aos olhos do espectador (BARBA, 1995, p. 197). E ainda segundo Eugenio Barba “é talvez esse objetivo comum, apesar dos resultados diferentes, que explica a influência que as artes marciais tiveram sobre a maioria das formas teatrais do oriente” (id.ibid.). Essa prática me permitiu valorizar o tempo para *Kokyu*⁵⁴.

Procurei, então, relatar a experiência vivida no treinamento *Kata* Pessoal, indicando todos os elementos assimilados e/ou transformados do treinamento com o judô, bem como as contribuições de outras fontes como os princípios da Antropologia Teatral. As descrições das aplicações das atividades foram retiradas do meu Diário de Trabalho, incluindo como fonte a memória da minha vivência como condutora na época do mestrado e agora como condutora e atuante desse treinamento.

⁵⁴ Respiração.



O processo de construção de *koshi* (energia) consistiu em atividades de alongamento (*Taisô*) de 15 (quinze) minutos, espreguiçamento do corpo, chamei-o de “encontro consigo”, esse era o momento de acordar o corpo e não de relaxá-lo. A intenção era que meu corpo estivesse acordado para iniciar o treinamento *Kata* Pessoal, que tem como foco o meu trabalho psicofísico no que tange minha presença no palco. Hoje eu afirmo que o *Kata* pessoal é o “Entre” do Judô e do treinamento psicofísico, pois atualmente quando treino, um já está contido no outro, não é mais, nem só Judô e nem treinamento psicofísico, é o *Kata* Pessoal. Uma abstração de ambos.

Posso chamar isso de minha “segunda natureza”, nada mais é do que criar um hábito de treinar. *William James* foi quem popularizou o termo segunda natureza em *Talks to Teachers on Psychology and Life's Ideals* [Palestras para Professores sobre a Psicologia e os Ideais de Vida], no qual afirma que (1899): “O hábito é, assim, uma segunda natureza. Criar o hábito de treinar



diariamente, é o que chamo de segunda natureza, que na visão de Stanislavski, a salvação do ator.

No palco, o artista deve estar consciente dos processos internos ou espirituais da atenção, imaginação, o sentimento de verdade e fé, a memória emotiva, a comunhão, e a adaptação. Ao mesmo tempo, ele deve cuidar de seu próprio corpo e dos movimentos que ele está realizando com diferentes partes do corpo, como ele caminha, sua expressão física ou plastique. Também se deve prestar atenção à regulação da respiração, colocação da voz, dicção e o processo de falar e também à linha interna do papel, sua partitura, o super objetivo da peça, as exigências do diretor, a acústica do teatro, a iluminação, os ruídos externos ao palco e ao auditório e assim por diante. Mas parte do fardo da atenção pode ser suportado através do treinamento do ator em reagir às condições do auditório e a todos os aspectos da atuação em público automaticamente. Na opinião de Stanislavski, se o trabalho é feito conscientemente em primeiro lugar, com o tempo ele tornar-se-á a segunda natureza do artista (WHYMAN, 2014, p. 7)

Esse hábito a que se refere Whyman se dá por meio da repetição por ela mesma, mas não de forma mecânica,

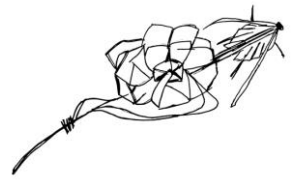


assim impossibilita a visão interior, o “si mesmo” no qual se refere Stanislawski.

Faz-se necessário elucidar a importância do treinamento para o (a) atuante, pois a partir dele parte-se em busca do aprimoramento para um ensaio consubstanciado na criação e na construção da personagem. Porém não se pode confundir aqui o processo de treinamento com o de ensaio, pois, no primeiro, o ator se direciona para sua preparação psicofísica; ao passo que, no segundo, a direção é a experimentação criativa.

Sobre isto, menciono Barba (2009) quando ele distingue estes dois momentos: o treinamento não é igual ao ensaio, porque o ensaio está direcionado a resultado, e o treinamento não. “O treinamento é a semente escondida da qual, depois, brota a planta com os frutos visíveis, isto é, o espetáculo” (id.). Então, a estrutura nos processos tradicionais de ensaio-espetáculo, neste caso, foi substituída pela tríade treinamento-ensaio-espetáculo.

A partir do exposto, compreendo que no processo do *Kata* Pessoal, é necessário que o atuante desperte seu corpo, que comece a conhecê-lo minuciosamente, tendo

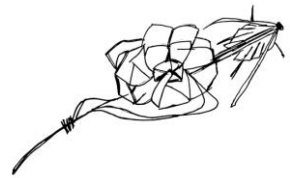


consciência parte por parte, como exemplo, posso usar o movimentar do quadril, entender como as articulações funcionam e se relacionam com as extremidades e como as mesmas podem ser usadas para atingir o movimento, separando trajetórias do movimento formado pelas articulações, e de que forma os braços e mãos podem contribuir para o ato criativo, e descobrindo como buscar o equilíbrio e o desequilíbrio controlado, que segundo Barba (2009) é o que ele chama “equilíbrio de luxo”.

O *Kata* pessoal mexe com todo o corpo, mas os movimentos sempre são originados do quadril. Ele oferece uma consciência corporal potencializando o processo criativo. A respiração é a base de tudo. Para um artista marcial, o controle respiratório deve ser pleno, apenas conquistado depois de anos de condicionamento, de treino de respirações abdominais e intercostais consideradas a arte de controlar o *ki*⁵⁵.

O mesmo acontece com o ator, quando ele faz uso desse treinamento. Quando executei essas fases na sala de trabalho, eu descobri que existem tempos, tensões e ritmos

⁵⁵ Palavra japonesa que significa para energia.

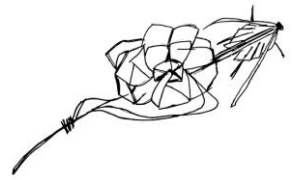


diferentes para cada execução, isso me remeteu ao *jo-ha-kyu* da dança japonesa *butoh*⁵⁶.

O *jo-ha-kyu* são as 3 (três) fases nas quais cada ação executada por um atuante está dividida. A primeira fase é a oposição entre uma força que está aumentando e outra que está resistindo à primeira (*jo*= deter); a segunda fase (*ha* = quebrar, romper) é o momento em que a força que resiste é vencida até chegar à terceira fase (*kyu*= rapidez), quando culmina a ação, liberando toda a sua força e parando subitamente, como se encontrasse um obstáculo, uma nova resistência (BARBA e SAVARESE, op.cit.).

Neste sentido, movimentar-se em *jo-ha-kyu* é estabelecer resistência e novas tensões. Isso é vivido sempre no treinamento *Kata* Pessoal. Os exercícios aplicados na primeira etapa do treinamento desta pesquisa foram praticados em diferentes ritmos, assim como as

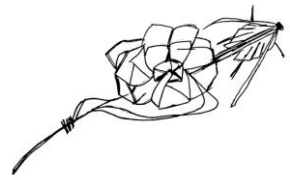
⁵⁶ O *butô* ou ainda *Ankoku Butô* é uma dança que surgiu no Japão pós-guerra e ganhou o mundo na década de 1970. Criada por Tatsumi Hijikata na década de 1950 o *butô* é também inspirado nos movimentos de vanguarda, expressionismo, surrealismo, construtivismo, entre outros. [Wikipédia](#)



outras fases do treinamento, o *jo-ha-kyu* (observe a figura 17) foi a base do trabalho guiado pela respiração.



Figura 17. Deslocamento em Jo ha kyu. Foto: André Mardock



Para dar continuidade, peço licença aos senhores e as senhoras para passar a palavra a minha *Shihan* (Mestra).

Rei hô!!!

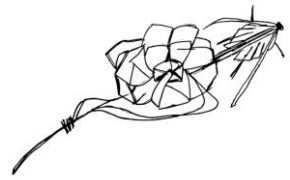
– *Rei hô!!!* Saibam que é muito bom ouvir a Silvia falar, pois afinal, estamos nessa há mais de 30 (trinta) anos. Ela sempre muito atenta e disciplinada, desde quando era atleta de competição e hoje *Sensei*. Aproveito a oportunidade para dizer a ela, que me sinto honrada em ser sua Mestra.

Outro *waza* escolhido para este treinamento foram as formas de ficar em pé, do andar e dos deslocamentos no espaço. O judoca quando no *dojô* tem uma maneira especial de andar, seja apenas se locomovendo de um lugar para outro, ou durante os treinamentos ou em *shiai*⁵⁷, ou na apresentação do *Kata*⁵⁸ ou simplesmente parado. Assim, acontece com os atuantes, não se pode andar de qualquer jeito no palco.

Na arte marcial japonesa em questão existem três formas de andar no *dojo*:

⁵⁷ Lutas de competição.

⁵⁸ Formas pré-organizadas.

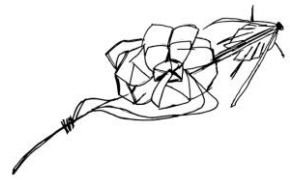


1. *Ayumi-ashi* – um passo normal, semelhante ao nosso caminhar comum, apenas mais baixo e quase não despregando os pés do *tatame*;

2. *Suri-ashi* – é um passo mais arrastado em que o peso do corpo se situa mais nas pontas dos pés que deslizam sem perder o contato com o *tatame* e quando os pés se movimentam, o fazem com certa cadência;

3. *Tsugi-ashi* – neste ao contrário das movimentações anteriores, um pé nunca ultrapassa o outro no deslocamento, seja para frente ou para trás. Assim, um pé avança ou retrocede deslizando e firma-se para só então o outro se deslocar e situa-se alguns centímetros atrás ou na frente do primeiro, dependendo se o movimentar é para trás ou para frente, sempre deslizando e sem perder o contato com o *tatame*, para só então o primeiro novamente se movimentar, este passo é usado principalmente na execução de algumas formas de *kata*.

Essas foram as três formas de andar que utilizei na sala de trabalho. Agora vamos observar o que A Samurai vai fazer com esse *waza*, pois ela diz ser útil para o atuante. Vamos conferir.



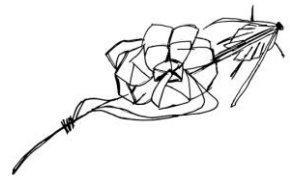
*Arigatô Gozaimasu*⁵⁹ grande *Shihan*!!!

– Salve grande *Sensei*!!!

Esses exercícios de deslocamentos no espaço são úteis para o atuante dentro dos princípios apontados na pesquisa. Um deles é o processo de ativação de energia, que segundo Eugênio Barba é construído na alteração do equilíbrio cotidiano:

Suriashi, “pés que lambem”, é o nome do modo de caminhar no teatro japonês Nô. O ator não tira jamais os calcanhares do chão, avança ou gira sobre si mesmo levantando somente os dedos dos pés. Um pé desliza para frente, a perna anterior está ligeiramente dobrada, a posterior está estendida, o corpo, ao contrário do que faria normalmente, se apoia sobre a perna posterior. O estômago e os glúteos estão contraídos, a pélvis, inclinada para frente, está deslocada como se um fio puxasse para baixo a parte anterior e um outro fio puxasse a parte posterior para cima. A coluna vertebral este tensa “como se houvesse engolido uma espada”. As omoplatas tendem a aproximar-se o mais possível e conseqüentemente os ombros se abaixam. Pescoço, nuca e cabeça estão retos sobre a linha do tronco. Usam o

⁵⁹ Às vezes transcrito como “*Arigatou gozaimasu* - é uma maneira mais cortês de dizer “*Arigato*”. Esta é a forma mais comum de cortesia quando falamos com alguém com um status profissional ou social mais elevado que o nosso.



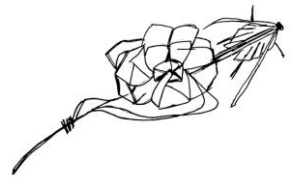
corpo – segundo uma imagem de Meyerhold para um de seus exercícios de biomecânica – como o casco de um navio cuja estrutura se inspira no esqueleto dos peixes, mas, diferentemente destes, não é flexível, mas sim sustentada por um eixo extremamente sólido (BARBA, 2009, p. 37) Ênfases originais).

Essa elaborada estabilidade de tensões, onde os detalhes permanecem imperceptíveis dentro do *Judogi*⁶⁰, determina a presença sugestiva dos atores do teatro Nô que, para Barba, “[...] é uma dança do caminhar” (id.).

O ator oriental foi instituído com estes exercícios de movimentação, seja no teatro Nô, no *Kabuki* ou no balinês. Esse princípio, dentro da Antropologia Teatral foi denominado de “equilíbrio de luxo”, segundo o qual a postura de base se encontra em todas as formas codificadas de representação, pela qual se mostrar:

[...] uma deformação da técnica cotidiana de caminhar, de deslocar-se no espaço, de manter o corpo imóvel. Essa técnica extracotidiana baseia-se na alteração do equilíbrio. Sua finalidade é um equilíbrio permanentemente instável. Refutando o

⁶⁰ Traje de treino de um judoca.

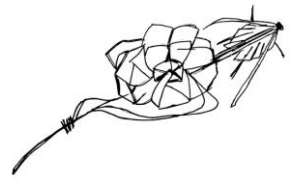


equilíbrio “natural”, o ator intervém no espaço com um equilíbrio “de luxo”: complexo, aparentemente supérfluo e com alto custo de energia. “Pode-se nascer com a graça ou com o dom do ritmo, mas não com o dom do equilíbrio instável” (id.ibid., p.39)⁶¹

As formas de andar precisam estar conectadas com os giros do corpo, e estes se executam sobre um eixo escolhido, que pode ser a perna direita ou esquerda. Na língua japonesa esses giros de corpo são denominados de *tai-sabaki*⁶², que pode ser executado tanto para frente como para trás e para os lados, desenhando ângulos de 180° ou 360°. Na realização do giro o atuante enraíza a perna que servirá de eixo para o giro e para o encaixe do golpe ou defesa dele.

⁶¹ A sentença “Pode-se nascer com graça ou com o dom do ritmo, mas não com o dom do equilíbrio instável” é de autoria do diretor e mímico francês Etienne Decroux (1898-1991), criador da mímica corpórea, ao qual Eugenio Barba faz referência – daí, estar entre aspas. Segundo o próprio Barba a cita, fonte original está em DECROUX, Etienne. *Paroles sur Le mime*. Paris: Gallimard, 1963, p.168.

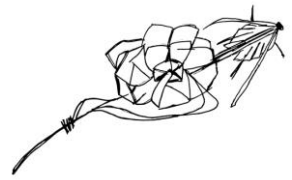
⁶² Palavra japonesa que significa equilíbrio bem balanceado; movimento circular do corpo, sozinho ou com um parceiro, onde o equilíbrio (e o centro da gravidade = HARA), é conservado. (Idem)



Estes exercícios de andar, girar e deslocar carece de um controle sobre o corpo ao serem executados, como já foi dito. Os deslocamentos giratórios, e.g., exigem uma execução fluida e rápida. O corpo deve se locomover com leveza e muito equilíbrio. Dominar o *tai-sabaki* é indispensável para se executar de maneira eficiente os *waza*.

O “equilíbrio de luxo” pode ser encontrado nas formas de deslocamento do judoca no *tatame*. Existe uma forma de andar em que o praticante precisa abrir as pernas e flexionar os joelhos, sendo que a abertura destas, precisa ser exata evitando que ao realizar os passos o corpo suba e desça, não pode haver oscilação; precisando permanecer no mesmo nível; a coluna precisa estar necessariamente alinhada com o eixo central do corpo. Esta postura e caminhada, é onde permeia o “equilíbrio de luxo”, chama-se em japonês de *jigo-tai* (base defensiva).

Ao executar esta base, seguida do *suri-ashi*, o (a)atuante deve centralizar sua “energia” na região pélvica, no *koshi*, para que este corpo esteja vivo e pronto. A perna que inicia o movimento é trocada em cada passo, no



segundo passo a postura é a mesma, sendo que o foco deve ser direcionado pelo movimento dos olhos. Se o deslocamento é para a direita; o foco o acompanha; o pé esquerdo seguirá em passo arrastado até ficar paralelo ao direito, só parando o deslocamento mediante o comando do *Sensei*. Na sala de trabalho esse tempo era dado pelo meu próprio corpo.

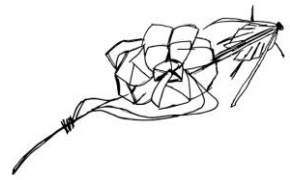
Para uma melhor visualização estética usei um bastão no exercício, manipulando-o de formas diferentes para cada deslocamento. Primeiramente, o bastão ficou suspenso à frente do meu corpo, verticalmente, na altura do peito, com as mãos mais próximas do meio do bastão; no segundo passo os meus braços elevaram o bastão acima da cabeça, agora na posição horizontal. No terceiro passo o bastão encontra-se inclinado diagonalmente acima do meu ombro que está no sentido oposto ao qual me movi, na medida em que executo o passo, o bastão é deslocado como se ele fosse ser fincado no chão. A cada passo executado eu voltava à postura inicial básica.



O exercício descrito trabalha com o princípio das técnicas “extracotidianas”⁶³ do corpo, pois se baseia no esbanjamento de energia, um máximo de energia para um resultado aparentemente mínimo no corpo. Nessa ação ocorre uma dilatação de energia que não visa o virtuosismo, mas a informação para o espectador: “literalmente [as técnicas extracotidianas] *põem-em-forma* o corpo, tornando-o artístico/artificial, porém crível. Nisso consiste a diferença essencial que o separa das técnicas que o transformam no corpo “incrível” do acrobata e do virtuoso”. (id.ibid., p. 35. Ênfases originais).

A prática contínua traz essa qualidade de energia, que me deixa pronta para agir como uma guerreira em um combate, quando não há tempo para pensar no golpe que vou usar, mas sim, agir com precisão. A prática deste andar me proporcionou uma concentração, onde consegui

⁶³ A utilização extra-cotidiana do corpo-mente é aquilo que Eugenio Barba chama de “técnica”. Uma ruptura dos automatismos do cotidiano. Princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos e que produzem tensões físicas pré-expressivas, uma qualidade extra-cotidiana de energia que vai tornar o corpo teatralmente “decidido”, “crível”, “vivo”. (BARBA, 2009).



visualizar e ouvir coisas ao meu redor sem me desconectar do trabalho.

Nessa parte do treinamento com as formas de andar e girar na sala de trabalho. Eu descobri outro tipo de energia em meu corpo. A execução destas formas de andar é útil na busca pelo estado de prontidão, onde sua composição se dá pelo foco periférico e concentração.

Quando começo o treino, eu inicio da postura natural, depois postura defensiva e me desloco no espaço forçando meu corpo ao desequilíbrio (observar figura 18, 19 e 20), uma técnica extracotidiana, esperando o momento adequado para a preparação do golpe. No momento da execução, eu retenho minha energia, suspendendo a ação no tempo, isto é, o golpe não é finalizado, mas todo o corpo está preparado para tal e essa prontidão se forma em dois sentidos: em relação ao domínio do golpe, pois ele pode finalizar a qualquer momento e em relação a qualquer movimento que venha externamente, ou seja, um contragolpe.

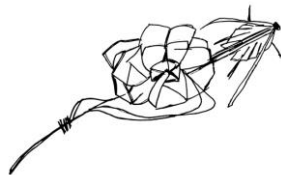


Figura 18. Base defensiva (Jigotai). Foto: André Mardock.

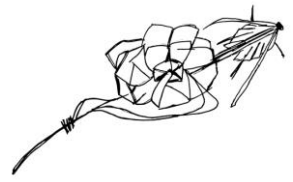


Figura 19. Deslocamento saindo da base. Foto: Silvia Luz

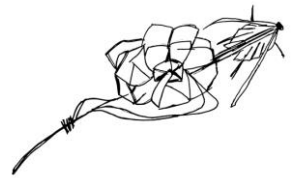


Figura 20. Forma extracotidiana. Foto: Silvia Luz.

Outro *waza* que utilizei foi o *happo kuzushi*⁶⁴. O ato de desequilibrar o oponente se chama *kuzushi*, tendo como referência a postura natural básica, o *happo kuzushi* tem 8 (oito) formas, como ilustra a figura 21:

⁶⁴ Palavra japonesa que significa desequilibrar o oponente em oito direções. (Idem)

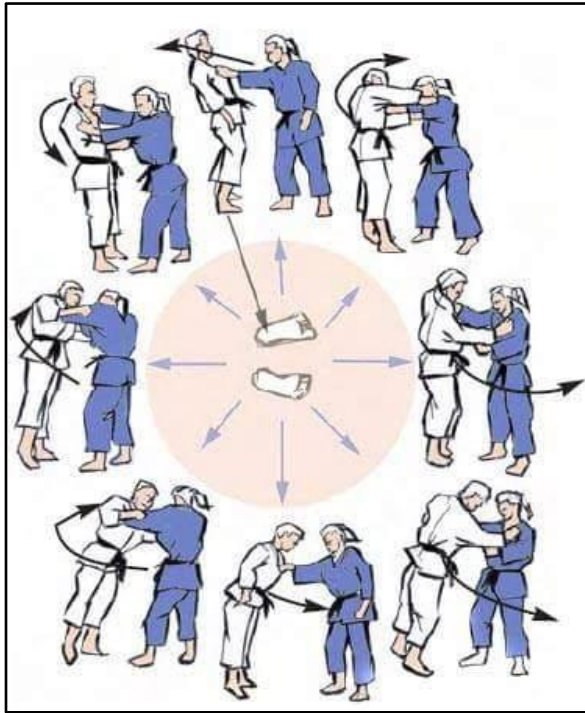
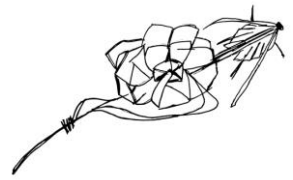


Figura 21 - Happon Kuzushi. Fonte: <https://www.facebook.com>

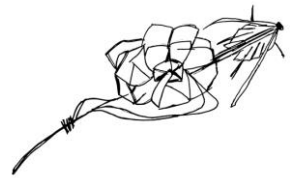
A base do *kuzushi* consiste em empurrar e puxar. Os seus movimentos são feitos não somente com os braços, mas com todo o corpo; o *kuzushi* pode ser feito tanto em linhas curvas quanto em demais direções, lado direito e esquerdo. O desequilibrar em oito direções é uma forma de explorar o espaço em que se está trabalhando, segundo



Merleau-Ponty, sobre o espaço e de sua relação com o corpo (1999). Este filósofo francês esclarece que “a percepção do espaço e a percepção da coisa, a espacialidade da coisa e seu ser de coisa não constituem dois problemas distintos”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205).

Esta concepção de espaço instiga outra perspectiva ao estudo da relação do ator com o espaço. O espaço, a partir desta concepção, não é um elemento fora do corpo, mas parte dele. Utilizo-me das palavras do filósofo Merleau-Ponty, quando ele afirma que esse espaço seria um invólucro que se confunde com o próprio “ser corpo”. Em suas palavras, “ser corpo [...] é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço”. (id.ibid.).

Se a “espacialidade é o desdobramento de seu corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo” (id.ibid.), então sua interferência durante o ato de criação é definitiva para o aprimoramento corporal. Portanto, o atuante ao improvisar movimentos deve fazê-lo consciente, não apenas de seu corpo, mas do espaço que o envolve, isto é,

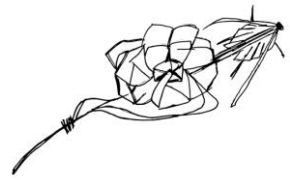


perceber quais as formas que o espaço adquire e como este espaço está sendo movimentado com cada ação física que o ator executa. O desenho no espaço também faz parte da partitura física.

A partir dessas considerações sustento que o treinamento *Kata* Pessoal, oferece recursos para o ator contemporâneo na medida em que proporciona possibilidades espaciais diversas, como já foi descrito nos itens anteriores e conforme veremos a seguir.

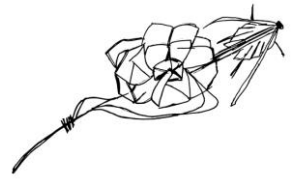
O princípio do *happo-kuzushi* (desequilibrar em oito direções) tão utilizado no treinamento de judô oferece 8 (oito) formas de exploração de espaço, esteja o praticante parado ou em movimento. Tendo o quadril como referência, proporciona uma estética desenhada pelas ações, que muitas vezes aos olhos de quem vê parece uma dança. Este princípio foi utilizado no treinamento *Kata* pessoal para alcançar os seguintes objetivos:

- ampliar a minha percepção espacial, e perceber que posso desenvolver movimentos em qualquer direção com consciência psicofísica.



- expandir o ato criativo como um todo, em busca do estado de presença cênica.
- E elaborar outras formas mais de desequilibrar dentro dessa estrela.
- Dentro do trabalho do *happo-kuzushi* foi pontuada a relevância da trajetória do movimento, tanto do meu corpo como do espaço. Na execução desse *waza* foi percebido que nela se constrói uma estrela de oito pontas ou um octógono que em geometria é um tipo de polígono com 8 (oito) lados. Utilizando-se desse octógono desenhado pelos deslocamentos corporais do praticante, o mestre Jigoro Kano o identificou como sendo o espelho mágico, metaforicamente *Sensei* Kano denominou esse octógono em língua japonesa como *yata-no-kagami*⁶⁵. Foi

⁶⁵ **Yata no Kagami** (八咫鏡) é um espelho sagrado que faz parte do Relicário Imperial do Japão. Ele está guardado no Santuário de Ise, em Mie, região central do Japão, embora a falta de acesso público torna isso difícil de se verificar. O *Yata no Kagami* representa "sabedoria" ou "honestidade", dependendo da fonte. Seu nome significa literalmente "o espelho oito mãos", provavelmente uma referência à sua largura. Os espelhos no Japão antigo representam a verdade porque apenas reflete o que lhe foi mostrado, e eram fontes místicas e de reverência (sendo itens incomuns). Na mitologia japonesa este espelho e a jóia *Yasakani no Magatama* foram pendurados em uma árvore para



fundamentado nesses deslocamentos que desenhavam um octógono, que ocorreu o treinamento do *Kata* Pessoal; são 8 (oito) pontos que se multiplicaram em muitos e pelos quais passei e passo todos os dias de treinamento, mas que a cada dia esse percurso apesar de ser o mesmo se transformava, gerando um novo corpo, um novo movimento, uma nova energia.

➤ A ideia desse espelho octogonal não ficou apenas como uma forma de exploração no espaço, mas um princípio para a criação. Quando me vi diante do espelho; estava despida de mim, dos meus medos, amarras, parecia que eu caíra num vazio profundo, algo foi transformado, quebrado... isso mesmo, quebrado. Nesse momento minha armadura foi retirada, senti uma leveza infinita, parecia

atrair Amaterasu de uma caverna. Os dois foram dados, junto com a espada Kusanagi, para o neto de Amaterasu, Ninigi-no-Mikoto, quando ele foi pacificar o Japão. De lá, os tesouros passaram para as mãos da Casa Imperial do Japão. No ano de 1040, o Espelho Sagrado foi queimado em um incêndio ^[1]. Se o espelho foi irremediavelmente perdido não se sabe. O atual governo afirma que existem três *Yata no Kagami* em santuários xintoístas diferentes: um em *Meiji Jingu*, Tóquio, um em *Ise Jingu*, e um em *Atsuta Jingu*, em Nagoya. https://pt.wikipedia.org/wiki/Yata_no_Kagami



flutuar. Olhei novamente para o espelho e vi que sou uma Samurai, sim, mas que por detrás da armadura, habita um ser de porcelana, que ora chora, ora sorri, minha fragilidade foi expurgada, ela é a poesia corpórea que me sustenta, segundo Hijikata, ela é a dança. A Samurai é a grande Mestra, ela que me guia, me diz quando e como devo caminhar nesse transitar.

A constância nos treinos fomenta a sensação de que passo pelo mesmo ponto infinitas vezes, sendo que cada repetição é uma nova experiência, um novo impulso que é gerado, um reconhecimento de novos limites corporais. Jigoro Kano já dizia que a prática do *kuzushi* revela o reflexo do espelho da alma (*yata-no-kagami*), renovação. Morrer para nascer, como chegar ao outro lado da ponte. (observar figura 22 na página seguinte).

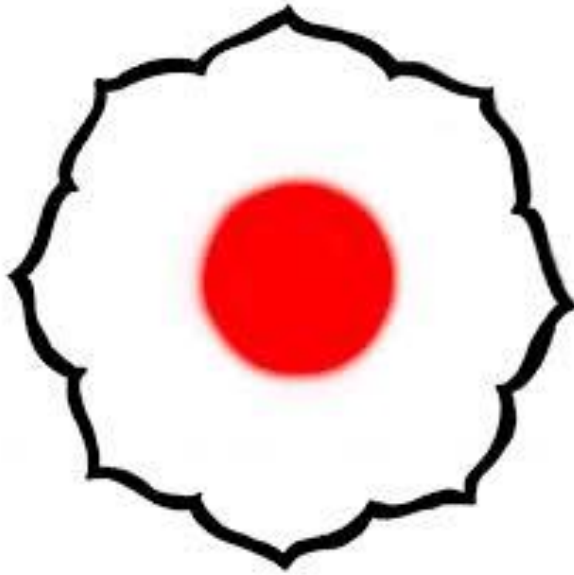
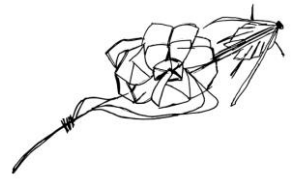


Figura 22. Yata no Kagami

4. A HONRA MANCHADA

Infinitas repetições e execuções do *Kata* pessoal dentro da sala de trabalho, as inseguranças e frustrações, o desvelar de criações novas. Depois disso vieram os questionamentos, os fantasmas se levantam e começam a ter vida própria por meio do meu corpo. A Samurai, agora



“SamuSilvia” é a primeira que dou passagem. Nesse momento é hora de olhar e repetir o que foi criado e processado sob uma nova perspectiva, descobrir que fantasmas são esses que surgiram e tem corpo próprio, vida própria.

A continuidade do treino com um novo olhar, essa etapa denominei de ateliê, é uma abordagem experimental, veio com a ideia de aprimoramento, repetições, partituras, não é ensaio, é treino. O treinar aqui é uma busca de estado alicerçado na memória, enquanto, atualização do passado no presente, e na vivência, definida como um certo desvio do fluxo de vida (FERRACINI, 2009). Aqui não se abandona o que foi criado, repete-se para o aprimoramento e novas criações.

A partir do *Kata Pessoal* eu conduzi meu trabalho para o aprimoramento da qualidade de presença em cena; por meio do próprio corpo em trabalho, que está sendo desafiado a reagir de modo técnico e criativo. Como procedimento essencial tem a repetição do *Kata Pessoal* e o corte dos excessos das partituras e matrizes criadas, que se deu pelo próprio corpo.



Pela experiência vivida, pelas memórias e pelas referências, eu compartilho com você meus ensinamentos, competências e atitudes que se organizaram de forma a criar um conjunto de significações que foi tecendo o meu corpo e me desenvolvendo enquanto ser humano. Por essa lógica, posso afirmar que é a partir do corpo que esses sentidos são impressos e expressos ao longo de uma jornada em que a experiência vai ganhando sentidos e significados próprios, esse é o tempo da espera. Tempo da conexão entre a atriz e sua potência corporal, é o domínio do que foi criado; ao mesmo tempo que te desperta uma energia que te conduz.

Esperar é deixar ser conduzido por essa energia que o treinamento desperta. Esse tempo é uma conexão profunda entre a atriz e seu próprio corpo, é o domínio, ao mesmo tempo que desperta uma energia que te guia. Saber esperar é deixar o corpo ser conduzido por esse estado que o corpo se torna, trazidos pela prática do *kata* pessoal.

O tempo de esvaziar o corpo, no desequilíbrio, nos “erros”, nas tentativas. Perder é deixar as ideias prévias e entregar-se ao treinamento, esvaziar o corpo. Ceder para



vencer é um dos princípios do Judô – Ser flexível para superar o rígido.

Nesse momento a “SamuSilvia” me faz repensar a relação Mestre e Discípulo - tempo de refletir a hierarquia entre Mestre e discípulo, que até então, via só por uma lente, como se fosse um dogma. Hora de perder para ganhar. Matutar sobre essa relação que tem influência direta no meu processo criativo, considerando a ética e as técnicas do corpo, para compreender como essa relação se expressa.

O vergar dessa hierarquia, um olhar horizontal sobre essa relação. Tempo de perder as amarras da verticalidade dessa relação, perceber que ambos se completam e são unos e que essa semente que foi plantada, já está germinando e ao que tudo indica terá um tronco que se verga e que muitas vezes poderá arrastar-se ao chão, como o Salgueiro em grandes tempestades.

Para aprender a perder entrei no caminho de natureza fenomenológica, abracei o cenário estético e sensível na existência do Ser, tal como este tem consciência encarnada no mundo. Esse viés fenomenológico procura



compreender o mundo ao invés de explicá-lo, dando voz as essências que se encontram na existência. Sinto-me como uma andarilha que transcorre a vida desbravando caminhos e incorporando as experiências vividas por eles, por isso necessário esse novo olhar sobre essa relação.

Depois de vergar a hierarquia entre Mestra e Discípula, o que percebi aqui é que elas são unas. Nesse momento já me reconheci como Mestra do *Kata* Pessoal e percebi o meu próprio corpo não como um instrumento, mas como uma potência criativa. Começo a ter consciência de tudo que posso fazer para alcançar a pureza do trabalho desejado. Esse apurar não está apenas no externo do corpo, mas, dentro de mim.

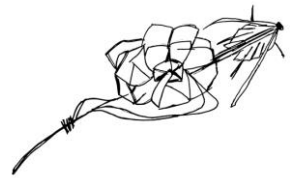
O ator é um intermediário, alguém que está entre. No caso do teatro ele está entre a personagem e o espectador, entre algo que é ficção e alguém real e material. (BURNIER, 2009). Acredito que como método o *Kata* Pessoal cumpre um relevante papel na pesquisa científica, pois chegou a um ponto de maturação onde essa experiência trazida da prática, agora sistematizada encontra-se à disposição de atores, dançarinos e a outros



tipos de pesquisadores, tanto os faixas brancas como os faixas pretas. Onde foi construído uma poética própria da atuante, onde foi organizado o processo criativo como um todo, com o meu próprio corpo ao exercer minha autonomia e não me prender na superficialidade de “inventar” uma nova movimentação para determinada ação dramática, mas sim em fazê-la viva a partir da verticalização do mergulho em um código preestabelecido que repercute e vibra em todo o meu ser, transformando-me e ao espectador.

A proposta foi um despertar pelo treinamento para o aprimoramento da atuação cênica, onde o corpo, sobretudo, seja orgânico, acionado por esse estado psicofísico, estando a serviço para o desenvolvimento e ampliação do campo expressivo do ator. O corpo em vida (BARBA, 2012) na cena foi um dos objetivos da pesquisa em questão, produzir sensações, pois partiu da premissa que este é entendido como expressão do “si mesmo”⁶⁶.

⁶⁶ C. Stanislavski divide seu sistema em duas partes profundamente inter-relacionadas: “1) o trabalho exterior e interior do artista sobre sua própria pessoa, e 2) o trabalho exterior e interior sobre o personagem. O trabalho interior sobre sua própria pessoa reside na elaboração de



Para a construção dos fantasmas foi usado o material adquirido no treinamento *Kata Pessoal*, a escolha se deu por uma determinada lógica, implícita ou explícita, que criou a coerência na linha das ações físicas⁶⁷, da sequência. A “SamuSilvia” é prova disso, ela surgiu dentro da sala de trabalho (observar a figura 23, na próxima página).

uma técnica psíquica que permite ao artista evocar em si mesmo o estado criador, durante o qual a inspiração acode com muita facilidade. O exterior, ao contrário, consiste na preparação do aparato corporal para a encarnação do personagem e para a exata transmissão de sua vida interior (STANISLAVSKI, 1985).

⁶⁷ Constantin Stanislavski (1863; Moscou, 1938) Diretor de teatro. Autor que primeiro organizou o conceito de ação física no teatro, interessou-se em investigar o processo de criação e composição do ator. Nomeou suas ações de “psicofísicas” para identificar a sua constituição: ações externas articuladas com os recursos internos. Segundo o pesquisador Matteo Bonfitto (BONFITTO, 2002, p.37), depois de Stanislavski, o conceito da ação física foi desenvolvido por vários outros autores. Apesar das novas considerações sobre esse conceito, sua estrutura que contempla a unidade corpórea psicofísica foi mantida (id.ibid.)

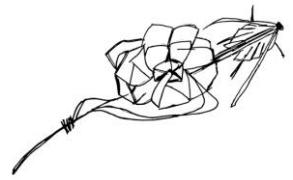


Figura 23. A presença. Foto: André Mardock

Partir dessa concepção de personagem é que me permitiu o como fazer alicerçado no *Kata Pessoal*, descobrindo novas inquietudes, aprimorando as já conhecidas. Tem-se uma estruturação técnica que significa a criação de um vocabulário, de uma “língua” própria à arte de ator (BURNIER, 2012). Na medida em que foi codificada e estruturada gramaticalmente, ela se transformou num léxico, utilizado pelo ator para “falar”



(ibid.). Depois de criada a estrutura, a técnica⁶⁸, o passo seguinte foi a criação propriamente dita.



Figura 24 A descoberta de permanecer em estado psicofísico. Foto: André Mardock

Meu corpo num determinado momento da criação estava descontrolado, pois eu o via como um vagalume, ora acendia, ora apagava, ainda não sabia controlar isso (observe a figura 24). A Samurai com seu corpo dilatado

⁶⁸ Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama “técnica” (BARBA, 2009)



me permitiu ter esse domínio por meio da minha própria respiração ao executar as tarefas em cena. Atualmente eu já aciono meu estado psicofísico sem precisar realizar todas as fases do *Kata* pessoal, já consigo acionar e manter essa presença no palco, apenas utilizando o *happo kuzuhi*. Como disse em linhas passadas, troquei o judogui pelas vestes pretas, mas o que há por baixo das roupas pretas de treinamento?

Ei!!!!

Entra, tira as sandálias e escolhe um canto da sala para se acomodar, fica à vontade. Ah! Podes interromper todas às vezes que quiser. Só mais uma coisinha, lembra da vela que acendeu antes de começar a caminhada, pois é, não deixa que ela se apague e nem se acabe, você pode ir trocando-as, tem um maço dentro daquele armariozinho de madeira, que está naquela prateleira atrás da porta de entrada, lá também tem fósforos.

Então, pisquei e lá se foram muitos anos usando o *judogui*⁶⁹ para treinar judô, era um ritual todo dia de treino. Cuidava-o minuciosamente desde a lavagem até a forma

⁶⁹ Vestimenta para a prática de judô.



de dobrá-lo para colocá-lo na mochila e depois vesti-lo e da mesma forma para retirá-lo e guardá-lo, jamais deixar de qualquer jeito. Fiz isso incontáveis vezes e por vezes ainda faço. Só que agora ele deu espaço para as roupas pretas de treinamento, pois em 2010 quis unir o judô e o teatro, deixei o branco alvo do *judogui* para a escuridão do preto de minhas vestimentas de treino no teatro.

– Psiu!!! Disseste que posso te interromper, então, por que preto?

Eu já comecei no teatro ouvindo dizer que é por causa da neutralidade da cor, o que é essencial para o trabalho no teatro, mas confesso que já era apaixonada por vestir roupas pretas.

– Ah, agora sim, entendi.

Para mim, ambas as vestimentas são ritualizadas, são sagradas, às vezes parecem ter vida própria. De uns tempos para cá fui descobrindo que estas vestimentas funcionavam como segunda pele e que por muito tempo me aprisionaram por meio de meus próprios medos, traumas e pudores, talvez aprisionados pela rigidez de minha formação marcial que se tornou minha segunda natureza e



que aderi as vestes pretas também como se fosse a minha segunda natureza. Depois que dei trânsito para a “SamuSilvia”, nunca mais a minha vida foi a mesma. Escuta mais essa:

De repente olho para o lado e enxergo uma fenda de luz e te vejo com a vela na mão, o que foi?

– Estou com medo, tudo virou um breu, quando trocou teu *judogui* pelas roupas pretas, eu nada mais vi, ou melhor, vi o que nunca tinha visto.

Ai para com isso, você não é a “tal da Criança Luz”? Epaaa, quem é essa já?

Sabe Deus!!!

Está me deixando apreensiva, o que viu? Uma criança saindo de dentro de ti. Tudo bem, mas adiante falarei sobre esse outro fantasma que me habita, mas agora mantenha-se em concentração. Mas, sempre que quiser, pode falar. Tudo bem.

– Parece que olha para dentro de ti e de lá brotam seres e coisas que habitam teu corpo; teu corpo desautomatiza, é isso. Ali eles se acomodam, se movem, morrem, vivem, nascem, se escondem, vi várias formas;



sei lá, vários corpos, talvez. Confesso que meus olhos piscavam por não acreditar no que presenciava.

– Meus olhos fotografaram cada matriz corporal que aparecia quando você estava em trabalho, parecia despir-se de suas vestes e também de sua própria pele, pareciam fantasmas, espíritos...mas, apesar do medo, também senti paz.

Seus olhos estão arregalados.

– Claro, criatura, nunca presenciei tanta coisa ao mesmo tempo. Diante disso, surgiu uma indagação que aperreia minha cabeça. Que corpo ou quais corpos habitam debaixo dessas suas roupas pretas?

Quero lhe dizer que a primeira que dei passagem foi a “SamuSilvia”, já lhe falei. Ela me ensinou tanta coisa, meu corpo hoje é outro, isto é, eu não sou mais a mesma de antes. Nem sei o que acontece comigo, com o meu corpo. Quando dou incorporação a ela, parece querer voar no meu pescoço.

A solidão é minha aliada nesse processo de aprender a aprender, estou literalmente sozinha, ou talvez não, os fantasmas que habitam meu corpo desvelam-se pouco a



pouco, a cada dia de treino na sala de trabalho. Atualmente eu me pego assumindo todas as funções para estar em cena, mas não sei se será sempre assim. Essa autonomia toda é assustadora, não tenho um mestre para me orientar.

– Silvia, para com isso, já conversamos sobre essa relação de Mestre e Discípula.

Passei muito tempo da minha vida ouvindo e seguindo ensinamentos de meus mestres de judô e da vida, mas, não existe o recuar, pois preciso deixar fluir o que vive debaixo de minhas vestes pretas. É o aqui e agora, aceitei o desafio.

A “SamuSilvia” foi um grande desafio, pois quando dei incorporação a ela, senti-me autorizada a ser quem eu sou do jeito que nunca fui. Ela dentro da sala de trabalho me revelou as diversas formas de agressividade que existiam dentro de mim, uma das formas de ser agressiva era ter raiva da forma como meu corpo lhe dava com as coisas do dia a dia, que eu não dava conta.

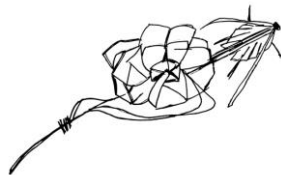


Figura 25. A soberana. Foto: André Mardock



Esse fantasma (observe a figura 25 na página anterior) incorporado no meu próprio corpo me fez aprender a olhar minha própria vida de um outro foco, o foco do cuidar de mim mesma e dizer aos outros que existiam momentos que eu queria explodir e ela era minha explosão, na verdade eu sei que ela sou eu. Mas, eu queria viver como ela, sabe?

Ela tem uma personalidade transparente. Ela é pouquista, a sabidona.

Entende?

Isso me irritava profundamente. Ela só dizia assim:

– Silvia, você sabe agir assim que nem eu, apenas seja.

Eu digo a ela; me diz como devo saber e ela gargalha na minha cara e diz:

– Teu problema é esse, quer tudo explicadinho, mastigado. (Espie a figura 26 na próxima página)

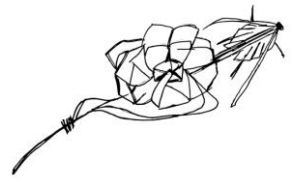


Figura 26 A Mestra. Foto: André Mardock



Pensa num ódio que sentia dela. Mas, ela me deu também o “glamour”, quando dou passagem a ela, posso ser eu mesma e isso é inexplicável. A “SamuSilvia” me desenha diferente da Silvia cotidiana, na verdade ela me oferece isso. Ela me ensinou a vergar e não quebrar que nem o bambu, eu posso envergar, mas não quebro; minha morada é o bambuzal.

Nesse transitar Ela se doou em oferenda.

– Silvia!!! Oi.

– Por você ter me dado incorporação, passagem, por me dar trânsito, eu te dei a oportunidade de ressuscitar teus *fantasmas* e junto com eles te dei raiva, agressividade, deboche, racionalidade, êxtase, flexibilidade, agilidade, movimento, fogo, glamour, amor-próprio; na verdade te dei da Rosa salta gafanhoto, te ofertei a tua liberdade poética.

Agora siga, troque de roupa e recomece mais uma travessia; e que venham os outros fantasmas.

Eparrei oia!!!

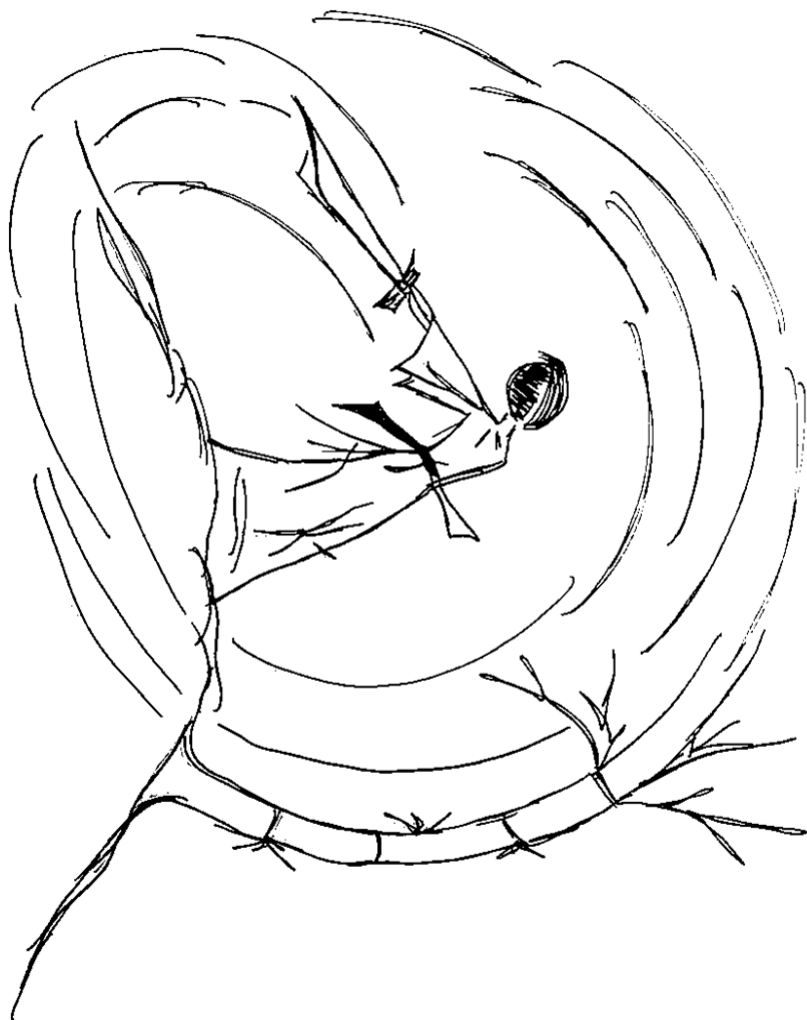
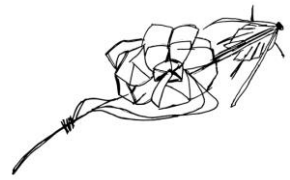


Figura 27. A Senhora dos ventos. Desenho: Mailson Soares e Silvia Luz.



PONTE SEGURA

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**; trad. Teixeira Coelho; revisão da tradução Mônica Stahel. – 3 ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2006. – (Tópicos).

BARBA, Eugenio e SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. – São Paulo: É Realizações, 2012.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel** – tratado de antropologia teatral. Trad. Patrícia Alves. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BHARUCHA, Rustom. **Collision of cultures**: some western interpretations and uses of the Indian theatre. In: “Theatre and the World - Performance and the politics of culture”. This edition published in the Taylor & Francis e-Library, 2005.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2.^a ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

BREDA, M. et al. **Pedagogia do esporte aplicada às lutas**. São Paulo: Phorte, 2010.

COLLA, Ana Cristina, 1971 – Caminhante, não há caminhos. Só rastros / Ana Cristina Cola. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.



ELIADE, M. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

FERREIRA, M. B.; ANJOS, M. **Dicionário da Língua Portuguesa**: Aurélio. 2. ed. São Paulo: Positivo Editora, 2011.

HERRIGEL, E. **A arte cavalheiresca do arqueiro Zen**. 25. ed. São Paulo: Pensamento, 2011.

KANO, Jigoro. **Energia mental e física** / Escritos do Fundador do Judô/ *Jigoro Kano*; com uma introdução de Yukimitsu Kano; compilado por Naoki Murata; traduzido para o inglês por Nancy H.Ross; com tradução para o português por Wagner Bull. São Paulo: Pensamento, 2008.

KARATÊ Kid: **a hora da verdade**. Direção: John G. Avildsen. Produção: Jerry Weintraub. Intérpretes: Ralph Macchio; Pat Morita; Elisabeth Shue e outros. Roteiro: Robert Mark Kamen. Música: Joe Esposito. USA: [s.n.], 1984. 1 DVD (127 min), son., color.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.



_____. **Fenomenologia da percepção.** Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WHYMAN, Rose **A Segunda Natureza do Ator** – Stanislavski e William James Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies], vol. 4, núm. 2, mayo-agosto, 2014, pp. 295-312 Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil

PINHEIRO, S.S.L. **Kata Pessoal:** um treinamento psicofísico para atores/bailarinos por meio do Judô. Belém-Pa, 176f, Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: 3. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008.

SHIMADA. Shotaro. Com CARRELI, Wagner. **A ioga do mestre e do aprendiz.** São Paulo: Phorte, 2008.

SPINOZA, B. **Ética segundo a ordem geométrica.** Belo Horizonte: Autêntica, 2009.



UNO, Kuniichi. **HIJIKATA TATSUMI**: Pensar um corpo esgotado. Trad. Christine Greiner. 1ª ed. São Paulo, 2018

VARLEY, Júlia. **Pedras d'água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Editora Dulcina, 2010.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

ZARRILLI, Phillip (ed.). **Asian martial arts in actor training**. Wisconsin: University of Wisconsin-Madison, 1993, 124.

WWW.infoescola.com/japao/samurai

WWW.Valkirias.coom.br

WWW.dica.com.br

WWW.terra.com.br

WWW.judosamurai.com.br

<https://artistamarcialemcena.blogspot.com/?zx=60edcdc5aadf6a8c>

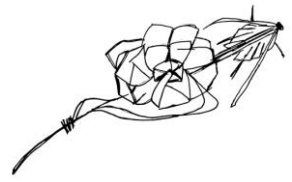
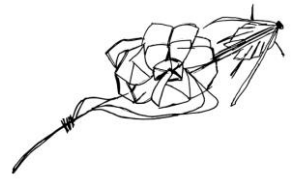
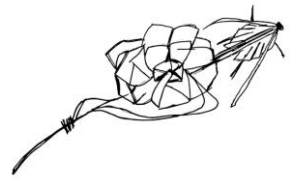


Figura 28. Desenho da Gueixa feito por Mailson Soares



LIVRO III – GUEIXA

1. Do treinamento rigoroso à Revolta
2. A Cerimônia do Chá
2. O penteado
4. Quimonos que dançam
5. A mudança de colarinho



PERGAMINHOS DE FIGURAS

FIGURA 28 – Desenho da Gueixa feito por Mailson Soares.....	223
FIGURA 29 – A Ponte. Foto: Márcia ândrea.....	230
FIGURA 30 – Fotografia retirada da parte visual do filme Memórias de uma Gueixa.....	233
FIGURA 31 – Fotografia de um homem travestido de Gueixa	241
FIGURA 32 – Fotografia de um <i>Taikomochi</i> nos tempos atuais.....	246
FIGURA 33 – https://www.h-sama.com/2010/07/especial-geisha-geiko-e-maiko..	249
FIGURA 34 – https://www.h-sama.com/especial-geisha-geiko-e-maiko-make-up.html	250
FIGURA 35 – Mapa dos pés. Desenho: Silvia Luz.....	254
FIGURA 36 – Gueixa e Samurai. Desenho: Silvia Luz e Mailson Soares.....	257
FIGURA 37 – Gueixa e Samurai. Desenho: Silvia Luz e Mailson Soares.....	258

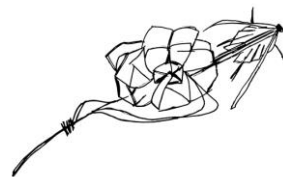
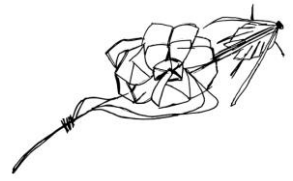


FIGURA 38 – Gueixa (Matriz). Foto: Silvia Luz.....	260
FIGURA 39 – Gueixa (Matriz). Foto: Silvia Luz.....	261
FIGURA 40. – Ciranda de afetos. Desenho: Mailson Soares.....	268
FIGURA 41 – Equilíbrio é fundamental na Cerimônia do Chá https://mundo-nipo.com/cultura-japonesa	270
FIGURA 42 – Takamakura – o travesseiro das Gueixas. Foto: Wikipédia.....	287
FIGURA 43 – Gueixa. Foto: André Mardock.....	289
FIGURA 44 – Crepuscular. Foto: André Mardock.....	291
FIGURA 45 – O Eco. Foto: André Mardock.....	292
FIGURA 46 – Os pés flutuantes. Foto: André Mardock.....	293
FIGURA 47 – A Dor Foto: André Mardock.....	295
FIGURA 48 – Mãos de Borboletas. Foto: André Mardock.....	296
FIGURA 49 – Medusa. Foto: André Mardock.....	298
FIGURA 50 – O fantasma. Foto: André Mardock.....	307
FIGURA 51 – Desenho tirado do meu diário de trabalho. Foto: Silvia Luz.....	309
FIGURA 52 – O silêncio. Foto: Márcia ândrea.....	315



FIGURA 53 – A aprendiz Foto: Márcia Ândrea.....318

FIGURA 54 – A Despedida. Foto: André Mardock.....322



Eu ...

Eu sou a que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte
Sou a crucificada ... a dolorida ...

Sombra de névoa tênue e esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida!...

Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a que chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber porquê...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo pra me ver,
E que nunca na vida me encontrou!

Florbela Espanca

Eu me identifico com o eu lírico do poema “Eu” de Florbela Espanca, no qual ela revela uma mulher perdida, em busca de sua própria identidade, às vezes sem rumo na vida; e ao mesmo tempo aproximando-se do sonho e da sorte (o irreal). Como ela, também fui muito discriminada,



por ora triste e melancólica e por muito tempo não sabia me autodefinir, porque ainda não tinha me encontrado.

Como Gueixa eu sou “ninja”. Sou cria(tura)ação. Aos movimentos desse fantasma dediquei-me com uma energia diferente da dedicada à “SamuSilvia”.

Enquanto Gueixa, eu deslizo ao transitar sobre a ponte. Aproveito para informá-lo que a ponte é a cenografia desse ritual poético, ela é feita de bambu e tem seis metros de comprimento por 0,80 centímetros de largura, dividida em seis partes de um metro cada uma, ela é desmontável para que eu mesma possa montar essa cenografia, sem precisar de uma outra pessoa. Participei diretamente da construção da ponte para que eu entendesse como funcionaria o mecanismo dela. Observe a imagem na página seguinte:



Figura 29. A Ponte. Fotografia: Márcia Ândrea

Durante a travessia da Gueixa na ponte, ela em nenhum momento enraíza seus pés, apenas desliza e às vezes parece flutuar. Desde o início do processo de criação adotei como uma das estratégias escrever sobre o processo



e transformá-lo em artigo para publicação e eles foram os marcadores das primeiras partituras e matrizes desse fantasma.

A Gueixa viveu durante seu processo de criação momentos parecidos com a experiência do eu lírico da poetiza Florbela Espanca no poema “Eu”, Sentimentos de solidão intensa, melancolia, mas essa experiência me revelou que a Gueixa me deu passagem para ser o que eu quisesse ser. Ela me fez acreditar que sou mulher, sou criação, sou um ato político, sou a que no mundo anda perdida, mas que nessas andanças se encontra. Esse livro número 3, intitulado: Gueixa, foi escrito em uma estrutura de ritual *de como se tornar uma Gueixa*. Este ritual poético – assim como na Samurai – aciona campos devaneantes na busca de tentar aproximar minha Gueixa dos rituais vividos por aquelas orientais, ou, algumas fases deles. Esse fantasma me instigou a escrever a cena, a criar a partir do vivido. Aos movimentos desse fantasma dediquei-me de uma forma diferente, pois saí da minha zona de conforto, a base da “SamuSilvia” para mim é confortável, quando ela me fez caminhar de uma outra forma, percebi



nitidamente que a pesquisa-prática é o mote de todo o processo, nada foge disso. É na prática a criação, sem ela não existe criação.

Você me entende?

Quer que eu explique de novo?

Como Gueixa eu transitei por experimentações em sala de trabalho, nas escrevivências, nos desenhos, nos rabiscos oriundos de meu diário de bordo de criação, impressões vindas de ensaios, rascunhos e sinestesias.

A Gueixa criada por mim, me trouxe devaneios, descobertas, possibilidades. Passei um bom tempo habitando a sala de trabalho, horas e horas, treinando, costurando partituras, repetindo, ensaiando e criando. Até deixar com que ela me guiasse por caminhos nunca dantes percorrido. Ela é enigmática. Ela sou eu.

Neste momento eu preciso que você se encontre com a Gueixa e tente construir sua experiência com ela, assim como ocorreu comigo.



1. DO TREINAMENTO RIGOROSO À REVOLTA



Figura 30. Fotografia retirada da parte visual do filme Memórias de uma Gueixa

Para adentrar nessa atmosfera da Gueixa eu me baseei na história do filme “Memórias de uma Gueixa”, dirigido por Rob Marshall, cuja fotografia acima nos mostra a protagonista do filme em sua apresentação artística numa casa de chá. A atmosfera nessa cena do filme, por meio da iluminação e fotografia, revelou o mundo misterioso das gueixas. Ela aprende no rito de se tornar gueixa, que ela não é livre para amar ou para ir atrás de seu próprio destino, deve manter em sigilo seus sentimentos, ela sabe que não deve se apaixonar por

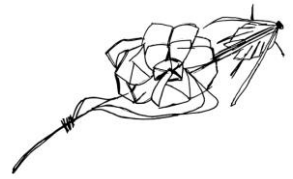


ninguém. “Gueixas não têm desejos. Gueixas não têm sentimentos. A gueixa é uma artista de um mundo flutuante. Ela dança. Ela canta. Ela entretém. O resto é escuridão. O resto é segredo”, com base em trecho retirado da narrativa do filme, quando Sayuri, a protagonista, encontra-se fazendo sua apresentação artística na casa de chá, em um momento de reflexão, e cuja fotografia, nessa cena, é refletida por escuridão e, a única luz existente, entra por uma janela, mostra visualmente o universo de uma gueixa.

Para ampliar nosso entendimento sobre esse universo peço que leia a história baseada em um artigo publicado por Dângela Maria Perufo⁷⁰ e a Vanessa Cavalli⁷¹:

⁷⁰ Graduada em Publicidade e Propaganda pela FAG, especialista em Gestão e Planejamento de Eventos pela Unipar.

⁷¹ Professora da Universidade Anhanguera, Mestra em Ciência da Linguagem pela UNISUL.

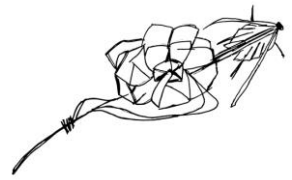


“Aqueles que vivem da arte”: Gueixas

No século XVIII, em um mundo envolto em mistério surge a delicada gueixa. Ofício peculiar, a gueixa habita um mundo restrito. Estar com ela é saber bem tratá-la à luz de um rigoroso código de conduta. Névoa de segredos que produziu na mentalidade ocidental a errônea leitura de que a profissão das gueixas estaria relacionada a prostituição.

Infelizmente, após a segunda guerra mundial, em um Japão devastado pela miséria e pela fome, mulheres vestidas com quimonos se autodeclaravam gueixas e, vendiam seus corpos ao invasor norte-americano, na busca por dólares que chegavam ali do outro lado do Pacífico. Esse fato contribuiu para se pensar a gueixa enquanto prostituta e, justamente, é este período histórico, pós-guerra, que é retratado no filme “Memórias de uma gueixa”.

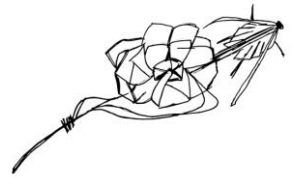
No Japão dos séculos XVII e XVIII, o homem deveria fazer sexo com sua esposa somente para ter filhos. O prazer cabia as “*Yujo*”, essas sim eram as profissionais do sexo, as “mulheres de prazer”, detentoras de muitas



técnicas, sabiam fazer o homem chegar rapidamente ao ápice do ato sexual, conheciam ervas afrodisíacas e dominavam a arte do sexo como ninguém. Já, as gueixas, estão muito distantes desta realidade e poderiam ser consideradas o elemento precursor do feminismo no Japão.

O universo da gueixa envolto por luxo, fascínio e exclusividade inebriava os homens; o significado da palavra gueixa “aquelas que vivem da arte”, resguardaria a imagem de “mulher perfeita, bonita, delicada, inteligente, atenciosa, vaidosa”, a encantar o mundo masculino, ao mesmo tempo que conquistavam sua independência financeira, em uma cultura extremamente machista e patriarcal; eram das poucas mulheres que gozavam de certa liberdade, concedida jamais àquelas que eram esposas.

Assim, a gueixa podia ser extrovertida, sensual, viver em um ambiente de glamour e prestígio proporcionado por homens ricos e poderosos, e desse modo, ostentar quimonos caríssimos, banquetes e regalias. Tudo isto, alimentava a curiosidade em torno dessas mulheres, tanto entre os japoneses, como entre os



ocidentais. A gueixa representava a imagem da mulher moderna.

Porém, “nem tudo eram flores”, para conquistar seu mundo de luxo e ostentação, à gueixa eram necessários anos de preparação, treino rigoroso nas artes de cantar e dançar, se ela quisesse deixar de ser uma “*Maiko*” (aprendiz) e se tornar profissional. Ou seja, não bastava ser bonita ou possuir alguma afinidade artística, era preciso austera preparação.

As *Okiyas*, “casa das gueixas”, por muito tempo, até o período da segunda guerra mundial, recebiam meninas pobres para serem iniciadas no mundo “daquelas que vivem da arte”, porém, essas garotas eram vendidas para esses espaços (*Okiyas*) por suas famílias, que em meio a pobreza, não viam outra escolha ou destino para suas filhas. Assim, meninas entre 13 e 15 anos precisam estar saudáveis, ser belas e inteligentes para serem gueixas, obviamente, após longo período de estudo e preparação, caso, contrário, aquelas que não detinham esses predicativos de saúde, beleza e inteligência, tristemente, eram encaminhadas aos prostíbulos.



Atualmente, no Japão, é cada vez mais raro, o número de jovens que ingressam em uma *Okiya*, e, se o fazem hoje, é por livre vontade. As mudanças culturais e ocidentalização das “terras do sol nascente”, sobretudo em relação à emancipação sexual da mulher, contribuem para o desinteresse pelo mundo das gueixas. O que ainda atrai as jovens hoje aos domínios das *Okiyas* é um olhar romantizado sobre a profissão, por acreditar que o dia a dia das gueixas, permeado por mistério, luxo e paixões, seria um ideal de felicidade, longe da realidade das mulheres japonesas. Há ainda entre aquelas que procuram tornar-se gueixas por interesse no aprendizado do canto e da dança, e ainda, pelo amor às artes japonesas.

Entretanto, há segundo a reportagem da Revista Isto é, em 2006, um claro desinteresse e perda de prestígio relacionado ao mundo das gueixas; tal reportagem, atesta que, em 1920 havia cerca de oitenta mil gueixas em todo o Japão, atualmente, em Tóquio seu número não passa de cem, e, em Kyoto, capital imperial, elas não chegariam a oitocentas.



As *Okiyas*, parecem ser um passado misterioso e encantador, que se desfaz em névoas, em meio ao fugaz brilho das luzes de neon.

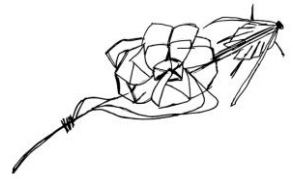
Bom, agora o que faremos com estas informações?

Já se pode sentir um pouco da atmosfera da Gueixa a partir dessas informações. Tudo que gira em torno dela é puro mistério, inclusive essa história que vamos ouvir agora, você sabia que as primeiras gueixas eram homens?

Pois é, eram homens. Peço que leia com atenção.

As gueixas e sua versão masculina: *Taikomochi*

*Por volta do século XIII, em um Japão feudal, havia a presença dos **Taikomochi** (太鼓持) ou **Hokan** (幫間), homens que poderiam ser considerados uma versão primeira, masculina das gueixas, e que por longo período marcaram a história de seu país. Assim, relatos e documentos históricos dão conta de que no Período Edo, bem antes das Onna Geisha (gueixas femininas), que viriam a existir somente no século XVIII (1750), os Taikomochi ou Hokan, dominavam o mundo das artes e da*

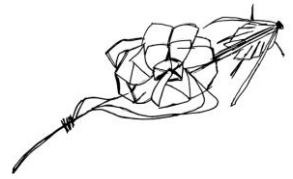


comicidade, como exímios artistas podiam exercer o papel de uma espécie de “bobo da corte”, assim, originalmente, entretendo os senhores feudais, igualmente, os Rakugokas, contadores de histórias.

Taikomochi era considerado o nome informal desses profissionais, formalmente eram chamados Hokan, que literalmente significa “tocador de tambor”, porém, nem todos os Hokan tocavam o “taiko”, o tambor japonês, mas, ainda assim, o nome desses profissionais, se tornou popular dessa maneira.

Antes dos Hokan focarem suas apresentações na comicidade, o que se destacava em suas performances era a dança, como parte central. Contudo, ao passar do tempo, a figura desses profissionais se tornou cada vez mais presente no mundo dos senhores feudais japoneses, divertindo-os com histórias engraçadas, em meio a solenidades, festas e cerimônias do chá. Os Hokan ganharam cada vez mais destaque e grau de importância, ao ponto de tornarem-se célebres conselheiros.

Desse modo, os Hokan foram ampliando suas funções, já em meados do século 16, esses profissionais



começaram a ser conhecidos, também, por outros nomes Otogishu ou Hanashishu (narradores de história). E, além, da vida artística, nesse mesmo período, desenvolviam, também, atividades de consultores militares e até mesmo atuavam nos campos de batalha, como estrategistas de guerra ou lutando junto aos samurais e daimyo (senhor feudal).

Em outras palavras, o Taikomochi, Hohan, Otogishu ou Hanashishu tinham diversas funções, seja divertindo seus senhores, lutando em campo de batalha ou aconselhando sobre guerra ou sobre o amor, sua presença no Japão feudal é marcante.

A figura abaixo mostra um taikomochi:



Figura 31. Fotografia de um homem travestido de Gueixa



É perceptível na fotografia a delicadeza e os traços finos, mesmo sendo um homem travestido de Gueixa.

Taikomochi: o fim de uma era

O tempo passou e um longínquo período de paz se instalou no Japão, assim, já no século XVII, dada a tranquilidade vivida, os Taikomochi já não eram requisitados para conselhos de guerra ou mesmo serem guerreiros em campo de batalha, suas atribuições diminuíram significativamente. Restou-lhes o campo do entretenimento; artistas habilidosos, agora precisam concentrar-se nesta área.

De tal modo, com a diminuição de suas funções, muitos Taikomochi precisaram recorrer aos mais diversos espaços para trabalhar, como os bordéis, onde obrigaram-se a função de Oiran, um tipo de Yujo (遊女), mas, ao invés de “mulheres do prazer” ou prostitutas, no caso dos Taikomochi, Oiran, significava algo próximo a “garotos de programa”.

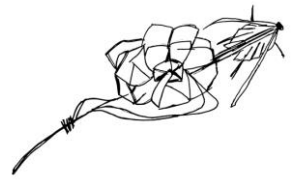


Porém, enquanto artistas e homens com certo grau de estudo e requinte, como no tocante a moda e etiqueta, os Taikomochi se diferenciavam, de forma categórica, das Yujo.

Logo, para além do sexo, seus clientes podiam desfrutar de uma companhia agradável que sabia fazer rir, dançar, cantar e mesmo declamar poesia. Muitos Taikomochi eram calígrafos e poetas renomados. E, assim, usavam de suas habilidades artísticas para encantar e divertir seus clientes, como as mulheres cortesãs, na Europa de idos tempos, e, desse modo, constituindo-se eles, um novo profissional do entretenimento.

A origem das gueixas

Assim, personagem tão marcante na cultura japonesa, a gueixa nasce como uma função masculina ou exercida por homens artistas os “otokos gueixas” (gueixas masculinos). O que se pode inferir à luz da história é que esses profissionais foram os responsáveis por divulgar e

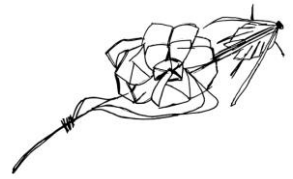


tornar popular as gueixas femininas “*onna* gueixas”. O que aconteceu é que no decorrer do tempo, as “*onna* gueixas” (mulheres) foram ganhando maior notoriedade, ao passo que os “*otokos* gueixas” (homens) perdiam espaço e popularidade.

Dessa maneira, as mulheres gueixas foram assumindo o lugar que, inicialmente, fora ocupado pelos homens e, conseqüentemente, seu desempenho no campo das artes, perspectivas alinhadas aos avanços de seu tempo e sofisticação. Ao sexo masculino, coube, então, neste caso, serem apenas assistentes daquelas que se iniciavam no mundo das gueixas, as aprendizes (*geiko* “Menina das artes”).

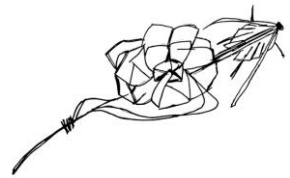
Os homens e a origem do ofício da Gueixa

Lesley Downer, em sua obra “*Gueixa: A Secreta História de um Mundo de Fuga*” afirma que, na cidade de Yoshiwara: em 1770 havia 16 gueixas femininas e 31 gueixas masculino; em 1775 havia 33 gueixas femininas e



31 gueixas masculinos; em 1800 havia 143 gueixas femininas e somente 45 gueixas masculinos.

No auge dos *Taikomochi*, Japão feudal entre séculos XVIII e XVI, o número de profissionais dessa área girava em torno de 6000 profissionais em todo país. Porém, com a chegada do século XX, ao ponto que crescia o número de *Maid/Butler Cafes* e *Host Clubs*, entrava em declínio as *Okiyas* (casa de gueixas), consequentemente, seus habitantes, tanto homens quanto mulheres em suas funções de gueixa entravam em declínio. Com a chegada da guerra mundial o número de “*otokos gueixas*” (homens) diminuiu significativamente.



No tempo presente, homens gueixas existem?



Figura 32. *Taikomochi* nos tempos atuais.

Eitaro, segundo Charles Nisz⁷², de 26 anos, habitante de Tóquio, possivelmente, seja na atualidade, um dos últimos “*otoko* gueixa”. Aprendera o ofício com a mãe desde muito cedo, a partir dos oito anos; ela dedicara a vida toda a reavivar a cultura gueixa, e, assim, foi com sua progenitora que *Eitaro* aprofundou-se nas artes das danças tradicionais femininas. E hoje, apresenta-se para seus

⁷² <https://br.linkedin.com/in/charlesnisz>



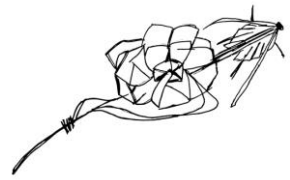
clientes em um barco de festa a navegar as águas do rio Sumida, em Tóquio, a seguir a tradição que a mãe lhe repassou durante toda uma vida, antes de falecer.

Morador da “*Okiya*” (casa de gueixas) no distrito do Porto *Omori* de Tóquio, *Eitaro* ainda trabalha supervisionando, naquele distrito, as poucas gueixas que ali atuam, aproximadamente seis, entre elas sua irmã, a gueixa *Maika*.

Ufa!!! Fiquei meio zozza. O que você achou dessas histórias?

Trouxe para compartilhar com você a história das Gueixas em seus aspectos culturais no oriente com seus respectivos universos feminino e a Gueixa travestida pelos homens. Estes elementos do ponto de vista ritual foram importantes para que eu pudesse compor minha Gueixa. Ela é ficcional, fruto de meu devaneio poético.

Meus fantasmas seguem a me mundiar. Maquinar meu processo criativo. Entendi nesse transitar que o fantasma Gueixa está por toda parte. Na verdade, eu fui encontrando com ela ao longo desse processo poético, dessa poética flexível, passou a cruzar meu caminho, a



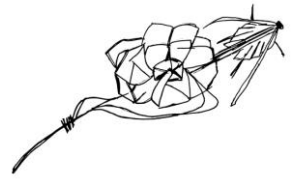
aparecer quando eu nem sabia o que ela era, e a tomar posse de meu corpo.

Preciso que você também se encontre com esse fantasma, como ocorreu comigo e tente construir sua experiência com ele.

Se você nunca viu uma Gueixa antes, esta poderá ser a primeira vez. Quem sabe, ela já não habita em você e está só esperando uma passagem?

Diante do que foi contado nas narrativas em parágrafos anteriores, surgiu uma indagação, será que minha Gueixa é travestida?

Pois, ela não tem nada de convencional das Gueixas, afirmação fundamentada na visão oriental contada sobre elas. Primeiro que o quimono usado por ela é preto e o das futuras gueixas, quanto mais claro as cores, mais próximos estão de se tornarem gueixas; outro ponto é a cor do colarinho, que deve ir clareando para delinear melhor a nuca, símbolo de sensualidade para os orientais, e por esse motivo, fica a mostra caracterizada por um desenho com diferentes grafias (observe a figura 33), para momentos específicos e a Gueixa que habita em mim esconde a nuca,



se distanciando de uma das regras de se tornar gueixa e o seu colarinho é preto, sempre preto.



Figura 33. <https://www.h-sama.com/2010/07/especial-geisha-geiko-e-maiko-make-up.html>

Na Gueixa do período medievo, quanto mais pálida/branca a mulher, mais bonita era. E tinha mais status pois significava que não trabalhava no sol. - Além disso, à noite, na luz da lamparina, o branco puríssimo destacava mais do que a pele normal. Na figura 33 é percebido a pintura branca no pescoço e é perceptível a gola bem abaixo para revelar a sensualidade do pescoço. A pintura de duas pernas era usada no dia a dia e com três pernas em



ocasiões especiais e formais. Na figura 34, você observa a pintura com três pernas.



Figura 34. <https://www.h-sama.com/especial-geisha-geiko-e-maiko-make-up.html>

A cor do quimono das Gueixas é clara e colorida, já os das iniciantes as *maiko* eram tons mais escuros. O fantasma que dou passagem, na verdade é uma *mayko* ela sempre está de preto, vale ressaltar que a cor do quimono tem muito a ver com a personalidade de cada uma delas.

Sigamos nessa travessia da Gueixa, apesar dela se vestir e se comportar como uma *maiko*, na verdade ela já



vem rompendo regras. Ela tem uma personalidade forte, rebelde, dócil, melancólica, mas de um vigor que me deixava viva, sensual, flexível, livre. Às vezes me coloca em risco, pelo fato de ser uma Gueixa, sempre é cobrada e sempre gosta de quebrar regras, mas exige perfeição em tudo que faz. Ela me oferece movimentos mais lentos, cadenciados e mais desenhados.

A Gueixa me faz deslizar ao invés de andar, ela é silenciosa em seu caminhar, é introspectiva, enquanto a Samurai é extrovertida, na verdade elas são os opostos *Yang e Yin*, são duas mulheres, mas que na Samurai tende a sobressair o *Yang*, a energia mais masculina, do que a Gueixa.

Agora volto ao meu diário de trabalho.

Às vezes saio da sala de trabalho devastada. Sinto-me perdida, apavorada, choro em silêncio, sabe aquele choro miudinho, que só você ouve. Tudo veio à tona. Os porquês dominavam minha pele e até minhas entranhas, a dor que sentira pelo abandono vivido, o sentimento de ser trocada, humilhada e a incapacidade de saber viver.



Aaaaahhhhhhhh como tudo sangra!!! Essa foi uma fase do treinamento que eu estava bem fragilizada emocionalmente.

Psiiu!!! Faz silêncio, porque doeu, doeu muito e ainda dói, não posso mentir, mas a disposição de renascer das cinzas faz parte de mim e eu nem sabia, lembre-se que *da Rosa salta gafanhoto* é a poética do perecimento, isso mesmo! Essas cinzas não serão levadas pelo vento, ao contrário. Elas farão parte de nós, pois acredito que você já sentiu algo parecido, para dar forma a um ser que renasce do fogo muito mais forte, maior, mais sábio. Alguém que talvez sirva de inspiração para os outros e para mim mesma, mas que, acima de tudo, me permita seguir em frente com a cabeça erguida e as asas abertas.

Nesse momento de criação as matrizes corporais surgiam movidas pela execução do *kata* pessoal, pois nessa tese ele é o gerador de cena, um instrumento criador de cena, nesse momento me inspirei no arquétipo da Gueixa para compor a minha própria Gueixa. Para compô-la precisei pensar nas maneiras possíveis dela se mover no espaço. Aqui, não há um passo de base como na Samurai,



que tem a base defensiva e o passo arrastado. Eu tive que compor a Gueixa do que ia surgindo pós execução do *kata* pessoal. Eu me movia aproximando meu corpo ao das gueixas do oriente, buscando pontos de apoio nos pés, nas mãos, descobrindo como ela se deslocaria, ritmos, fluxos, fixando pontos.

Com o tempo percebi que só isso não era o suficiente e precisei praticar dentro do *happo kuzushi* (desequilibrar em oito direções) como a Gueixa se deslocaria dentro do *Kata* Pessoal, por onde caminha, como caminha; o tempo, a precisão, o acabamento das mãos, dos pés, dos dedos, o foco do olhar, por meio disso fui fazendo o desenho desse arquétipo para compor a minha Gueixa.

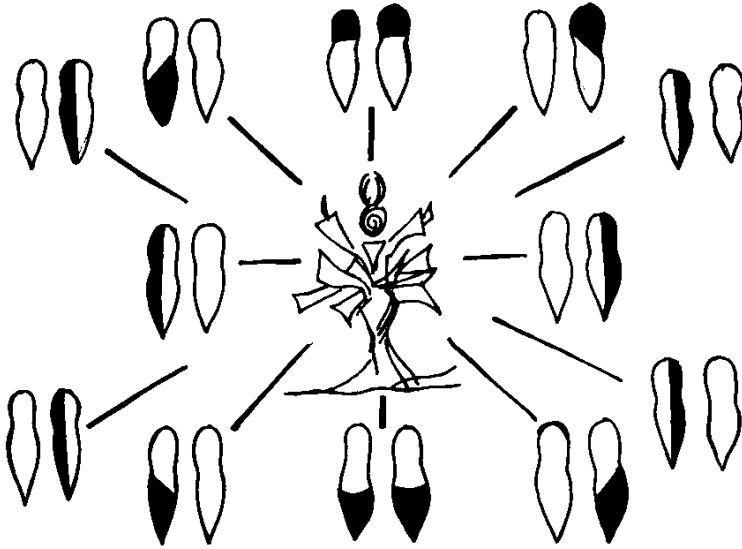
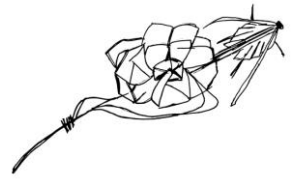
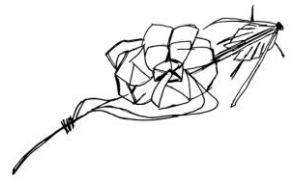


Figura 35. Mapa dos pés. Desenho: Silvia Luz.

A Gueixa, na verdade, ela faz toda a encenação dela nessa estrela de oito pontas da figura acima e que foi transportado para o espaço reduzido da ponte de bambu. Cada parte preta no desenho dos pés, quer dizer que nesse lugar eu focava todo o peso do meu corpo naquela parte. Mas, apesar da precisão do acabamento dos movimentos e



gestos, ressalto que todos os movimentos feitos por ela vieram da região do quadril; mas direcionando a energia, não para o enraizamento total para baixo, mas para a parte superior; enquanto na “SamuSilvia” foi do quadril para baixo, o que implica que a coluna vertebral trabalhe utilizando todo o corpo na ação. Já na Gueixa, o trabalho foi concentrado mais na parte superior, como já foi dito, sobretudo nos braços e nas mãos.

Muito difícil, pois tive que manter o mesmo vigor gerado com o uso da coluna, sem a coluna vertebral. Então descobri que não precisava executar ações, mas movimentos e gestos, por isso a necessidade de mover os braços a partir do plexo solar, a região abaixo do umbigo.

O objetivo de treinar a Gueixa para a minha Gueixa era modelar a energia, mas diferentemente da Samurai. A Samurai utilizava o peso do corpo e na Gueixa eu usei a segmentação. Na “SamuSilvia” eu trabalhava em blocos, definindo cada direção da ação no espaço. Com a Gueixa eu fazia a decomposição do corpo, de torná-lo uma realidade poliédrica, que desenhava várias direções no espaço, assim como o espelho da alma explicado no Livro



II – A Samurai. O resultado dessa prática na Gueixa é uma presença totalmente diferente da presença da “SamuSilvia”. O executar da base e os passos arrastados na “SamuSilvia” servem para reforçar essa presença e na Gueixa para enfatizar as sutilezas e buscar todas as possibilidades possíveis de movimentação.

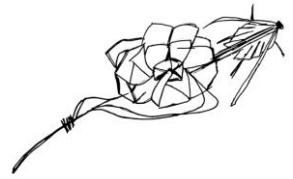
A “SamuSilvia” e a Gueixa elas implicam duas temperaturas extremas da energia, são dois polos opostos. Eugenio Barba definiu como *animus* e *anima*, e ele insiste em dizer que para um ator estar com vigor em cena é necessário o domínio de ambos. Se não dominar os dois polos haverá um desequilíbrio energético, vale lembrar que isso não tem relação com o masculino e o feminino, estou falando de energias e energia não tem sexo. Independente disso, a energia do ator pode ser forte e dura ou suave e delicada.

Em determinado momento do treino com a Gueixa, a Samurai apareceu e elas treinaram juntas, uma contida na outra. Elas, por momentos, se fundiram e depois saíram cada uma para um lado. Observe a figura abaixo.



Figura 36. Gueixa e Samurai. Desenho: Silvia Luz e Mailson Soares.

As imagens acima ao mesmo tempo que revelam leveza, necessitam de um enraizamento para manter essa suavidade. Essas energias opostas se equilibraram e oscilaram em todo processo de criação.



Observe a figura abaixo.



Figura 37. Gueixa (Matriz). Foto: Silvia Luz

Exausta na sala de trabalho e ela chega pedindo passagem. A Gueixa toma posse do meu corpo e me proporciona uma experiência sinestésica e cinestésica.



O vento bate em meu corpo e ele reage... o medo, o pudor, os traumas, as verdades, as mentiras, o nada...a tempestade não passa e tudo parece arruinado, devastado.

Nesse dia de trabalho o foco foi aumentar os limites sensoriais e expressivos do meu corpo. Meu corpo falou, murmurou, chorou depois de ser pressionado, preso, comprimido. Com isso veio o desconforto, as oposições, a resistência, os espasmos.

Ouça você!

Ruídos, rachaduras, minha carne racha, ela está sendo arrancada de meus ossos. Despregada, aí, como dói, estou sendo esticada, o rasgar da minha musculatura, a tensão me fez gemer por dentro, mas por fora, parecia leve, feliz! Meus poros liberam sons, que delícia! Meus olhos entreabertos brilham!

Meu corpo está arrepiado e gelado!!! Veja a figura abaixo.

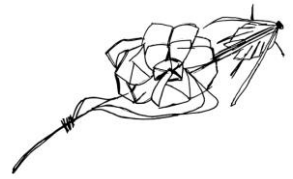
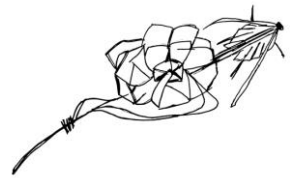


Figura 38. Gueixa (Matriz). Foto: Silvia Luz

Quando eu vi essa fotografia e percebi essa leveza, fiquei comovida, porque por dentro eu estava como um vulcão em erupção. Esse estado que alcancei durante esse dia de treino e ensaio foi construído na execução do *happo kuzushi*, lembra? Aquele que a Samurai explicou para



you. On this day I had a sequence of matrices. Observe below, figure 39.



Figure 39. Gueixa (Matrix). Photo: Silvia Luz.

On this day when performing this unbalancing I worked with memories and with them came the Rose of straw and in



cada repetição eu as utilizava com energias diferentes em meu corpo, alterando ritmo e intensidade. Resolvi transitar com essas memórias no meu corpo e só parei quando elas foram ativadas em meu corpo de forma orgânica, ele guardou cada uma delas e quando percebi a partitura executada nesse dia, me revelou sentimentos de dor pelo um abandono vivido. Qual abandono?

Explodiu um sentimento de ser descartada, humilhada e a vontade de não mais querer viver.

Aaaahhhhhhhh como tudo parecia colérico! Meu corpo estava em escombros.

Por meio das fotografias do processo ficou nítido para mim a energias *Yang e Yin* presente no trabalho, novamente.

Entende?

Rememorar no corpo as feridas em carne viva, de uma fase de minha vida, me fizeram perceber que “a insegurança é boa condição para a criação” (Colla, apud. Endo, 2013, p. 147). Então, continuei a caminhada, a cavoucar meus fantasmas, o *Kata* pessoal me



proporcionou a cura para todos os males, nesse processo de criação, ele me fez:

dissolver o si-mesmo e garantir uma singularidade das ações, abrir-se para o outro e mergulhar nas profundezas do próprio corpo, testar o informe e construir mediações ainda não experimentadas com o ambiente, desautomatizar o organismo e permanecer vivo, excretar a expressão e habitar o vazio da morte, perverter a motricidade comum e recriar os movimentos não controláveis, subverter o tempo. (GREINER, 1998, p. 90)

Subverter o tempo é subverter o corpo, então começo a treinar o treino como uma dança, isso mesmo, eu danço. Sempre digo às pessoas que não sei dançar, mas conversando com Andreza Barroso⁷³, no ápice da pandemia, quando eu postava meus vídeos de trabalhos no *status* do *whatsapp* e pedia para que as pessoas

⁷³ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGARTES. Atua com a arte e cultura afro-brasileira, é bailarina intérprete-criadora na Companhia Moderno de Dança e docente (Instrutora - cordel roxo) da Associação de Capoeira Menino é Bom do Distrito de Icoaraci, além de ministrar aulas em faculdades particulares no curso de Educação Física, em especial com as disciplinas Dança, Lutas e Capoeira.



comentassem, ela me deu um depoimento interessante, dizia que, o que viu era uma dança, uma dança íntima e tocante, a dança da alma. O sentido da palavra alma, para Artaud, pode ser traduzido aqui por universo interior, falo nesse sentido também.

Quando eu dançava vieram lembranças da minha mãe, hoje com 88 anos, encontra-se acometida pelo mal de Alzheimer, por isso quero contar a você o que senti quando dancei lembrando dela.

Escute com os ouvidos da alma.

Mãe?

Luz, eu herdei dela.

Disse a ela que nosso cérebro é como se
fossem várias luzes acesas, como uma cidade
na madrugada urbana
e que a cada dia que passasse,
uma Luz se apagaria lentamente dentro do cérebro
dela
e assim íamos viver, até que todas as luzes
se apaguem.



Têm horas que umas querem apagar, mas ficam
piscando, piscando, piscando...

ai brincamos que é natal, tempo de enfeitar a casa e
comer rabanadas.

Então, ela diz:

– minha filha eu sinto vontade de chorar

Mas, não consigo...

Um silêncio me consome e meu peito aperta
e choro por dentro, meu corpo grita de tristeza.

– Minha filha, por que eu não consigo chorar, se tenho
vontade?

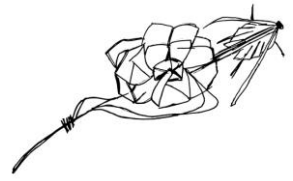
Mãe, as luzes dessa parte que mandam o comando
para a senhora chorar, já se apagaram.

Ahhhhh, mas por quê?

Disfarço e conto uma piada, só pra ela sorrir,
aí sim, ela gargalha, pois, as luzes desse lado
do cérebro,

o do riso, elas permanecem mais acesas do que
nunca.

E de repente, ela já esqueceu porque não
consegue mais chorar.



E começa tudo de novo.

Mãe!!!

Vamos aproveitar todas as luzes acesas e que

elas se apaguem bem devagarinho,

Assim, como os vaga-lumes, que se apagam aqui

e bem ali acendem de novo...

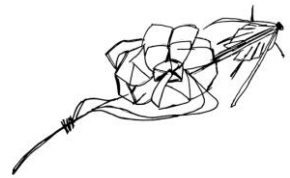
Vamos!!! Segura na minha mão!!!

Hoje é noite de luar é dia de contar histórias.

A benção!!!

Silvia Luz (Diário de trabalho)

Os vaga-lumes estão dentro de mim quando estou em trabalho, é um misto de afetações, minha relação com mamãe atualmente não é mais somente pela lógica racional, mas sim, relacional, sensorial é esse fio que me conduz, pois quando a gente se relaciona com o outro a gente se permite afetar e ser afetado. Nesse processo de criação da Gueixa a presença de minha mãe foi constante. Essa afetação me fez gerar uma potência para a minha poética, pois segundo SPINOZZA (2009) tudo é corpo, todo corpo é potência, quando advém de uma rede afetiva.



Encontrar-me é reexistir. Percebi no treinamento e nos ensaios uma ética que possibilita ser criativo, ela se dá nas micro ações, nas microrrelações.

A minha pesquisa de nada adianta se eu não construir por meio de minhas relações afetivas com o mundo ao meu redor. Percebi que não sou sujeito sozinha, me formo por meio das relações que crio e criar segundo Kastrup (2007), é criar problemas.

Então, desmanchar a mim mesma, significou dançar os meus mortos, de todos que passaram pelo meu corpo, mantive uma relação íntima com o que me tocou, com o outro, com o imaginário que é o meu corpo, essa experiência me derramou no espaço. Você observará na próxima página a figura 34, onde se revelou por meio de desenho uma ciranda dessa relação de afetos.

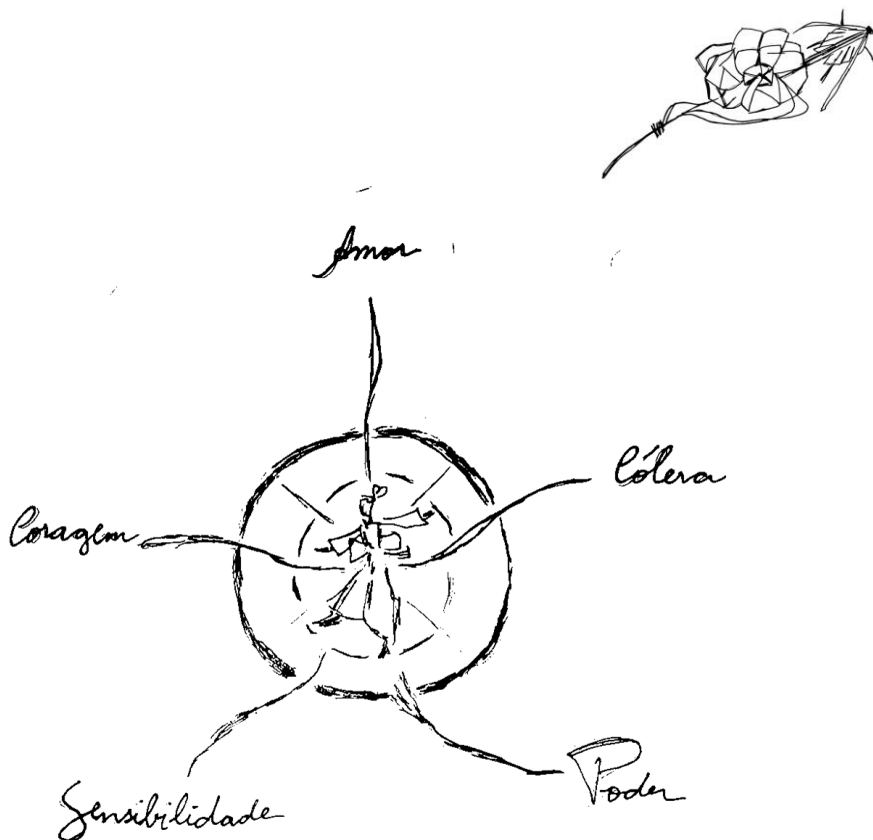
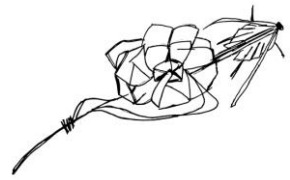


Figura 40. Ciranda de afetos. Desenho: Mailson Soares

Como afetar e ser afetado?
E você se permite ser afetado?
Que tal beber um chá comigo?



2. A CERIMÔNIA DO CHÁ

Não me abandone senhora “SamuSilvia”.

Ah! Senhora “SamuSilvia”, por obséquio prepara um chá para todos nós.

– Mas, senhorita Gueixa, nunca preparei uma cerimônia antes. Somente os samurais do gênero masculino podiam realizar essa cerimônia, o chadô, o caminho do chá. Somente no final do século XIX as viúvas deles para que sobrevivessem sendo professoras de Chá, puderam realizar tal cerimônia. A prática se disseminou a partir daí para todas as classes sociais japonesas, por meio de aulas em escolas e templos.

Mais um motivo, senhora Samurai, para realizar a nossa cerimônia do Chá. A imagem abaixo mostra a você leitor uma parte do ritual, onde os objetos vistos são a concha e a chaleira.

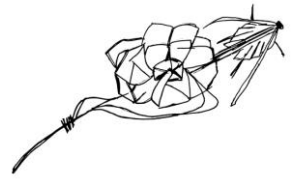


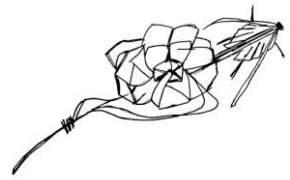
Figura 41. Equilíbrio é fundamental na Cerimônia do Chá
| ©Flickr@Nina. <https://mundo-nipo.com/cultura-japonesa>

A proposta do *Chadô* é de alcançar “a paz numa xícara de chá”, com os mestres se dedicando a ensinar o ritual, a concentração e o desenvolvimento rítmico da Cerimônia do Chá, que levam a meditação, a tranquilidade e a paz superior.

Chegou a hora, senhora Samurai.

Fará o passo a passo da cerimônia do chá.

– Sigo a caminhada em direção à casa de chá, a derradeira luz se dissipa e os candeeiros de balão vermelho destacam-se e anima o meu caminho e sigo leve como uma pluma.



Vamos começar?

Primeiramente diga ao convidado que troque de roupa, coloquem a roupa branca que está indicada para ela ou ele. Peça para que retire todos seus acessórios e a lavar as mãos com água e sabão, pois todos estão convidados a participar do *Chanoyu*⁷⁴.

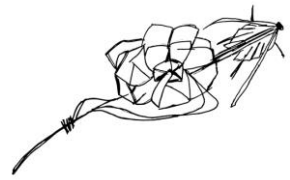
O que está esperando?

Levante-se!!! Ela vai me descrevendo e você irá executando conforme a indicação da senhora “SamuSilvia”.

Em seguida conduza-os ao andar de cima junto com os outros convidados, onde levará para a mesa os utensílios que serão usados na cerimônia, você já em silêncio, evite conversas paralelas. Depois arrume a mesa. Quando cada convidado entrar, peça para que ele se ajoelhe à frente do *tokonoma*⁷⁵ ou nicho e faça uma reverência respeitosa, contemple os objetos e lave as mãos no alguidar.

⁷⁴ Cerimônia do Chá. Para saber mais acesse: <https://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/chanoyu>.

⁷⁵ Tokonoma (床の間 *toko-no-ma*), ou simplesmente toko (床), é um espaço embutido em uma sala de recepção de estilo japonês, em que são exibidos itens para apreciação artística. Em português, um **tokonoma** poderia ser chamado de alcova.



– Sim, senhorita Gueixa.

Em seguida acomoda-os em seus *zafu*⁷⁶ e peça que comecem a se servir do *kaseki*⁷⁷, sendo os doces por último. Coloque uma música de fundo e peça para que fechem os olhos e em seguida acendam os incensos e toquem o sino cinco ou sete vezes.

–Calma... Senhorita Gueixa!!! assim eu me perco, está me deixando tonta com tanta informação.

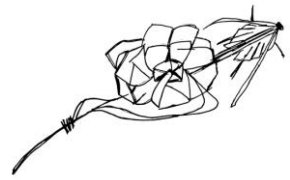
Estou plena e calma. Continuemos.

Os convidados de olhos fechados ouvem atentamente o som. Enquanto isso a senhora está preparando o chá, limpe cada cumbuca e o recipiente com um guardanapo limpo, depois coloque água quente e esvazie a tigela, despejando a água no receptáculo de água servida e limpe a tigela com um *chakin*.⁷⁸

⁷⁶ Zafu é um pufe rebaixado para sentar no chão. Inspirado no pufe usado na prática do “zazen” – a **meditação** sentada do yoga.

⁷⁷ Uma espécie de refeição ligeira.

⁷⁸ É um pequeno pano retangular usado para limpar tigelas de chá chamado chawan. É uma parte dos utensílios de chá japoneses. Linho branco é freqüentemente usado, ou pano de cânhamo. O pano de cânhamo branqueado de alta qualidade Narazarashi da prefeitura de Nara é historicamente especialmente estimado.

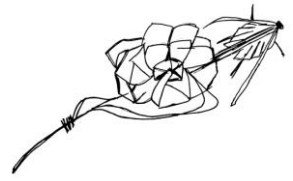


Erga a concha de chá e o recipiente e ponha um punhado de *matcha*⁷⁹ na tigela e ponha uma concha cheia de água quente da chaleira, pondo cerca de um terço dela na tigela e devolvendo o que sobrou à chaleira. O chá feito é denominado *koicha*⁸⁰. Coloque a tigela no seu lugar apropriado, junto ao fogareiro, e peça ao leitor juntamente com os convidados que se desloquem de joelhos, para pegar a tigela.

Faço uma reverência com a cabeça para os outros convidados e ponho a tigela na palma de s mão esquerda, sustentando um dos lados dela com a direita. Depois de tomar um gole, elogio o sabor da bebida e, em seguida, tomo mais dois goles. Limpo a beirada da tigela onde bebi com o "*kaishi*" de papel e passo a tigela para o segundo convidado que bebe e limpa a tigela tal como o fiz. A tigela é então passada para o terceiro convidado, e, seguida, para o quarto, até que todos os cinco ou mais tenham partilhado do chá. Quando o último convidado terminar, peça a ele

⁷⁹ Chá verde pulverizado.

⁸⁰ O chá feito.



para entregar a tigela ao convidado principal que a devolve a você, que é a anfitriã.

Vamos senhora “SamurSilvia”, concentre-se.

Em seguida conduza-os para o outro espaço, para realizar o *shikantaza*⁸¹, lá cada um terá sua cumbuca de chá. Diga para cada um se posicionar em pé em frente sua *zafu* e acendam suas respectivas velas, que já estão posicionadas e peça que neste momento possamos agradecer ao universo pelo dom da vida, diga para que fiquem à vontade para mentalizarem o que quiserem e depois peça para que se sentem em *zazen* ou *zarei* (meia lótus ou lótus) e entregue a cumbuca de cada um com uma saudação.

Agora Senhora “SamuSilvia”, peço que você entre no círculo junto conosco e peça que todos façam o seguinte:

❖ Com uma mão, segurem a xícara de chá e repouse a outra mão sobre seu coração. Acalmem seus

⁸¹ **Shikantaza** (只管打坐) é um termo japonês sinônimo de "zazen". Foi introduzido por Dogen Zenji. É associado primariamente à escola zen soto. Significa, literalmente, "apenas sentar".



sentidos, fechem os olhos, respirem profundamente até ir se tranquilizando por completo. Quando vocês conseguirem sentir plenamente as batidas dos seus corações em suas mãos, concentrem-se nelas.

1. Imaginem que a outra mão que segura o chá acompanha essa mesma pulsação. Sintam que todo o líquido pulsa na mesma frequência dos seus corações.

2. Agora imaginem, sintam, ou visualizem que a cada pulsar dos seus corações, o chá muda de cor, intercalando entre um verde brilhante e um prata cintilante. Mantenham essa sintonia, imaginando, ou acreditando nesse pulsar verde e prata, na frequência do seu coração.

3. Ainda com olhos fechados, bebam pequenos goles do chá.

4. Sintam que o pulsar verde e prata se transfere totalmente para seus corpos, que começam a vibrar nessas duas cores: verde e prata.

5. Continue tomando o chá lentamente. Quando terminarem o conteúdo, mantenham-se em silêncio e em relaxamento por alguns minutos, ouçam a



voz do seu interior, só então despertem lentamente, sem
pressa ou correria.

Lembrem-se:

*Bebe-se chá para esquecer o contínuo barulho do
mundo.*

-T'ien Yiheng-

O silêncio tomou conta do espaço!!!

Eu como Gueixa ofereço esse ritual com muito
respeito e carinho, às minhas grandes mestras que me
acompanharam até aqui e a você, não preciso nomeá-las,
pois elas estão aqui nesse momento e cada uma delas sabe
exatamente de quem estou falando. Desejo acima de tudo
um momento de suprema Paz para todos nós e agora peço
que cada uma leia e você, leia em voz alta a palavra que
trouxeram para oferecer nesta cerimônia do Chá que
acabamos de realizar.

Diga mentalmente a palavra.

Tempo de vocês.



Que assim seja!!! Que assim seja!!! Que assim seja!!!

Senhora “SamuSilvia” vossa senhoria acaba de vencer mais uma etapa no seu Ritual de Passagem para se tornar Mestra. Agora siga nos revelando sabedoria nessa longa e infinita caminhada.

Rei- ho!!!

Esse ritual do chá eu fazia sozinha toda semana, não era apenas o ato de tomar a bebida, mas era um rito para mim. E esse ritual que acabamos de fazer agora, dedico a você, meu convidado de honra. Ele foi preparado de forma estética e ritualística. Percebeu que todos os passos foram minuciosamente ditos pela Gueixa, ele exige concentração e dedicação.

Sigamos para mais uma fase do ritual para se tornar uma Gueixa.

3. O PENTEADO

Leia essa história baseada do livro “Memórias de uma Gueixa” de Arthur Golden (1997), em relação ao ritual do



penteado e o que a gueixa passa para obter aquela cabeleira deslumbrante.

“Aqueles que vivem da arte”: Gueixas

Digo com tristeza que o cheiro ruim do cabelo sujo dominava o ambiente. O modo como as gueixas arrumavam os cabelos naquela época era algo tão custoso e trabalhoso, que ir ao cabelereiro era hábito de apenas um dia por semana. Assim, nem as fragrâncias mais caras disfarçavam o odor desagradável após dias sem higienizar os cabelos armados com penteados tão elaborados.

A primeira vez que fui ao cabelereiro ele me debruçou sobre uma pia de um modo que pensei que fosse cortar minha cabeça. E com um balde de água quente e sabonete ele esfregou meu cabelo, limpou meu coro cabeludo como alguém que ara a terra, com tanta força que somente agora sei o porquê.

Para as gueixas a caspa é um dos piores problemas, a sujeira que ela deixa nos cabelos é algo repulsivo. Com a melhor das intenções, então, o cabelereiro esfregou



minha cabeça, a ponto d’eu chorar, tamanha sensibilidade e dor que isto me causou. No final, ele ainda me falou que eu poderia chorar à vontade, para isto, eu estava ali, limpeza, para que, então, ele me colocaria em cima de uma pia?

E depois riu alto como se tivesse dito uma piada inteligente. E depois de “arar” minha cabeça com suas unhas mais uma vez, me colocou sentada numa esteira e penteou meus cabelos com um pente de madeira com tanta força que me doeu toda a musculatura do pescoço.

Finalmente depois de verificar que meus cabelos estavam totalmente desembaraçados, ele penteou-os com óleo de calêndula e isto fez meu cabelo brilhar. Eu achava que o pior já havia passado, porém, com o mesmo óleo de flores e com um ferro bem quente para amaciar aquela cera que ele usava, continuou a arrumação do meu penteado. Quentura, ferro, cera, cabelo, não combinam.

Será que eu me sentar voluntariamente e me prestar a um verdadeiro tratamento de dor, tendo os cabelos encerados com ferro quente, não seria prova cabal de nossa civilidade? Aquele homem adulto e eu ali, menina, a



suportar calada. Experimente fazer isto com um cachorro e verá como ele vai morder tanto a tua mão que para pouca coisa depois ela servirá.

Enfim, depois de encerar meu cabelo, o cabelereiro, o arrumou de um modo, o puxando para trás e armando um coque bem grande, que parecia uma almofada para agulhas. Mas, quem me olhasse de costa veria como que desenhado em minha cabeça “um pêssgo partido”, pois olhando meu penteado pelas minhas costas, o coque tinha uma fenda.

Assim, por muitos anos utilizando este tipo de penteado nunca pensei muito a respeito, até que um senhor muito respeitador uma vez me disse que aquele coque que parecia para mim “uma almofadinha”, feito com o auxílio de um pedaço de pano que fica aparente bem onde o cabelo se divide na parte de trás, este tecido quando se trata das gueixas aprendizes, tem que ser uma seda da cor vermelha.

Então, uma noite o senhor respeitador me falou, que a maior parte de nós, garotas ainda ingênuas, nunca poderíamos pensar o quanto “um pêssgo partido seria tão excitante”. E o homem seguiu me dizendo que ao andar



atrás de uma gueixa olhando aquela pequena fenda com um detalhe vermelho não se podia imaginar o quanto aquilo atiçava a imaginação dos senhores, aquela fenda aberta de fundo avermelhado, quantas malícias se pensava... E me perguntou ao final o que eu pensava disso tudo? Ao que respondi: nada! Ao que ele retrucou: você precisa usar a imaginação! Ainda precisei de um curto espaço de tempo para ficar vermelha de vergonha ao compreender o que aquele homem me dizia. E logo fui alvo do riso daquele senhor.

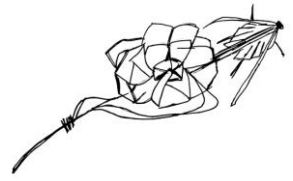
Quando retornei à Okiya, não me interessava se o couro da minha cabeça estivesse arranhado como o barro ao ser limpo com um pente antes de ser usado por um ceramista. Pois, o reflexo que eu via nas vitrines não era mais de uma menina, mas de uma mulher, que deveria ser vista de outra maneira. Uma jovem mulher.

Logo que cheguei a Okiya, Titia elogiou muito meu penteado enquanto o examinava. Até Abóbora se rendeu e olhou me admirando, o que aborreceria Hatsumomo se ele visse tal situação. E como Mamãe reagiu? Ergueu-se o mais que pode – mas, eu já havia crescido bastante, mesmo



na ponta dos pés ela não conseguiria ver detalhadamente meu penteado – resmungona, falou entre os dentes sobre a escolha do cabelereiro, que eu deveria ter ido a *Hatsumomo* ao invés de *Mameha*.

Logo no início, como gueixa, toda moça se orgulhará do seu penteado, mas essa alegria termina em pouquíssimos dias. Porque ao contrário das mulheres comuns que chegam em casa depois de irem aos cabelereiros e vão descansar tranquilamente a cabeça em uma almofada, e amassar seu penteado. E logo ter que voltar a arrumar as madeixas com um profissional. Aquela que está aprendendo a ser gueixa, também tem que aprender a dormir de outra maneira, a partir da primeira vez que seu cabelo foi arrumado. Nada de travesseiro macio e sim um *takamakura* – do qual já falei anteriormente. Vale lembrar que não se trata precisamente de um travesseiro, na verdade, é algo para apoiar o pescoço, um suporte. Em sua maioria são um saco pequeno preenchido com casca de trigo, melhor isso do que descansar a cabeça numa pedra.



Ficamos deitadas, cabeça no futon e os cabelos suspensos. Pensa que está tudo bem, mas não está. Basta dormir, acordar e descobrir que mexeu a cabeça e arruinou o penteado. Titia me fez colocar farinha de arroz numa bandeja e colocá-la na esteira embaixo do meu cabelo para eu aprender a nunca mais mexer a cabeça enquanto dormia. Muitas vezes acordei com farinha grudada na cera que emoldura o penteado, tudo arruinado. Essa provação não foi só minha, vi Abóbora passar também por isso. Mas, agora a situação era vivida por mim. Amanhecer, penteado desfeito e retornar aos torturantes salões de cabelereiro.

As gueixas para se tornarem gueixas passam por vários rituais dolorosos e um deles é o penteado. Não esqueçamos que a palavra japonesa “gueixa” significa “pessoa das artes”. Seu treinamento consistia em frequentar a escola, onde teria aulas de música, dança, canto, cerimônia do chá, etiquetas e tudo aquilo que viesse a transformá-la numa companhia perfeita para os homens, pois a função de uma gueixa era entretê-los. Essa tese memorial escrevinhada como um ritual para se tornar uma gueixa é para nos fazer refletir sobre a escravização de



nossos corpos e sexualidades, como somos exploradas desde a infância até mesmo depois de mortas. Não temos liberdade sobre nossos corpos e destinos.

A personagem *Sayuri* do livro *Memórias de uma gueixa* teve sua virgindade leiloada e antes disso passou por um teste de virgindade, leia a seguir:

O jovem médico ajeitou minhas pernas e estendeu entre elas a mão, que, eu notara, era macia e graciosa como a do presidente. Senti-me tão humilhada e exposta que tive de tapar o rosto. Queria juntar as pernas, mas tive medo de que tudo o que dificultasse a tarefa dele fosse prolongar ainda mais aquele momento. Então fiquei deitada de olhos cerrados, sem respirar. Senti-me como devia se sentir o pequeno Taku quando se sufocara com uma agulha e Mamãe metera seus dedos na goela dele enquanto Titia abria sua boca.

A certa altura acho que o doutor tinha as duas mãos entre minhas pernas. Mas finalmente as retirou e fechou meu vestido. Quando abri os olhos, vi-o limpando as mãos num pano.

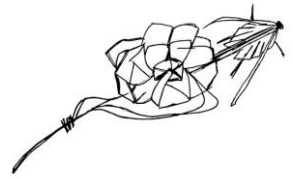
– A menina está intacta.



– Bom, isso é uma boa notícia! – disse Mamãe. – E vai haver muito sangue? – Não deveria haver nenhum. Eu apenas a examinei visualmente. – Não, quero dizer, durante o mizuage. – Não sei. Acho que a quantidade habitual. Quando o jovem médico de cabelos prateados saíra, Mamãe me ajudou a me vestir e mandou que eu me sentasse sobre a mesa. Então, sem aviso, puxou o lóbulo de minha orelha com tanta força que gritei.

Ela me segurou assim, a cabeça perto da sua, enquanto dizia: – Você é um bem muito caro, menina. Eu a subestimei. Tenho sorte por nada ter lhe acontecido. Mas pode ter certeza de que no futuro a observarei mais de perto. O que um homem quer de você, vai pagar caro para obter. Entendido? – Sim, senhora! – respondi. Teria dito sim a qualquer coisa, pelo modo como puxava minha orelha. – Se você der a um homem aquilo porque ele tem de pagar, estará logrando esta *okiya*.

O objetivo de trazer essas passagens baseadas no livro e no filme “Memórias de uma Gueixa” é justamente tocar num ponto delicado do ritual de uma Gueixa e que isso acontece até hoje de várias formas conosco,



independente de etnia. Essa violência vivida pela Gueixa foi exposta na criação dessa poética cênica nos corpos dos fantasmas que se apossaram do meu corpo.

A razão do penteado de uma gueixa ser tão elaborado é simplesmente a beleza estética dele, não importa o sofrimento que isso possa ocasionar a ela. Em razão disso as gueixas não lavam os cabelos todos os dias, sendo as caspas um grande problema entre elas, que possuem um jeito especial de dormir, para não o desmanchar. Elas dormem sobre um tijolo de madeira, passam a noite toda com a cabeça em cima desse tijolo, somente para não amassar o penteado, isso acontece com as mais jovens, as mais velhas podiam usar perucas. Observe a figura 42 na página seguinte:

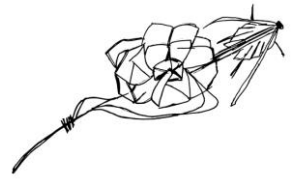


Figura 42. *Takamakura* – o travesseiro das Gueixas. Foto: Wikipédia

Por elas, por outras, por mim eu sinto que:

A dor é uma coisa esquisita, ficamos tão desamparadas diante dela. É como uma janela que simplesmente se abre conforme seu próprio capricho. O aposento fica frio e nada podemos fazer senão tremer. Mas, abre-se menos cada vez, e menos ainda. E um dia nos espantamos porque ela se foi (GOLDEN, 2015, p. 271).



Trecho tirado do livro “Memórias de uma Gueixa” de Arthur Golden, um escritor norte-americano. Difícil falar da dor enquanto se ainda sofre. Nesse momento, na sala de trabalho, o frio invade meu corpo e começo a tremer, fiquei imóvel, mas meu corpo tremia a ponto de suar ao extremo. Eu contava minha respiração e tentava controlar meu corpo. Criei mentalmente um foco de luz dentro de mim e comecei a expandir esse foco de luz para várias partes do meu corpo, elas saíam da região do quadril e se expandiam para as extremidades do corpo.

A partir de então foram surgindo o que eu chamo de matrizes corporais – é o cerne de uma partitura corporal, isto é, seria uma fotografia do auge da partitura.

Nesse dia, surgiram matrizes de mulheres e elas revelaram que foram severamente violadas de alguma forma, a dor era sentida em meu corpo, por meio das matrizes criadas. A exaustão foi o ápice do trabalho nesse dia.

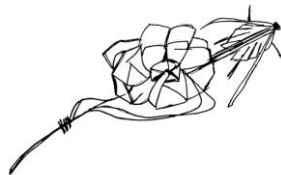
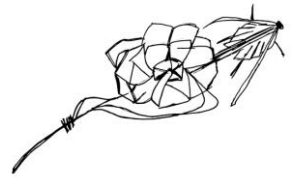


Figura 43. Gueixa. Foto: André Mardock



Primeiramente, peguei as matrizes desse dia e fui buscar o cerne de cada uma delas, então, passei a combiná-las, como se fosse uma narrativa, e assim, fui fazendo e invertendo essa ordem que surgia. Na figura 43 a calma da Rosa e do Gafanhoto, emudeceram meu desespero, eu queria fugir para algum lugar.

Nesse dia muitas matrizes surgiram, observe a figura da página seguinte.

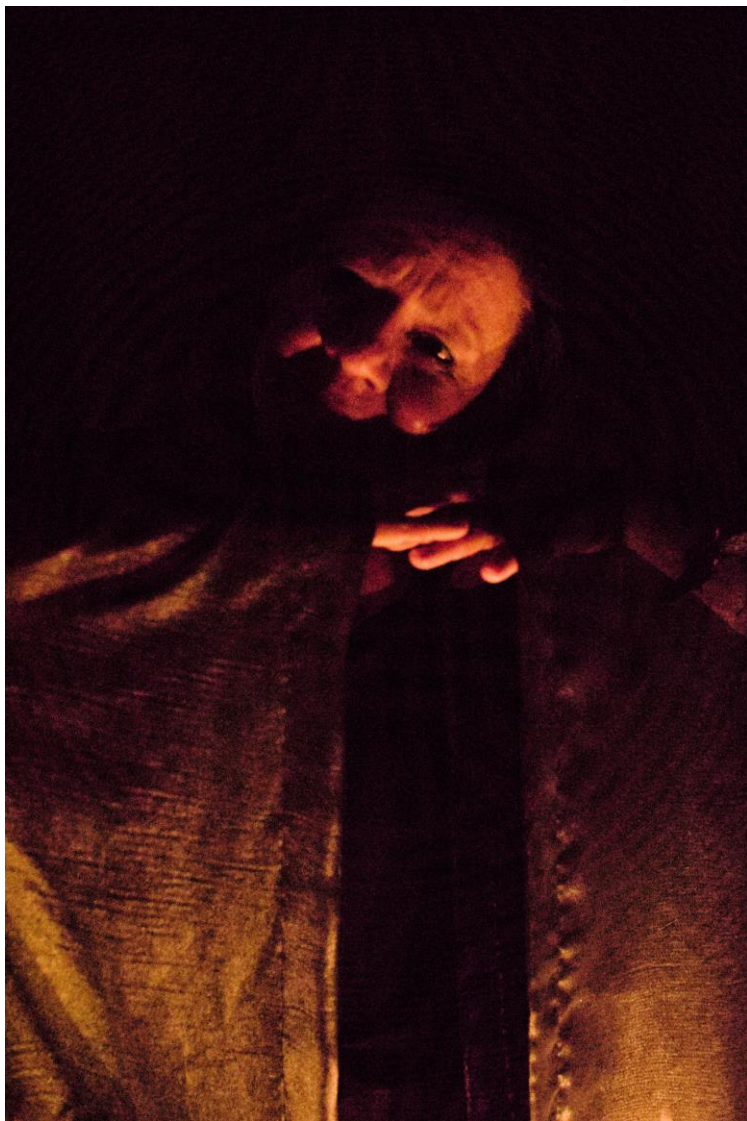
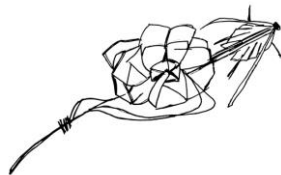


Figura 44. Crepuscular. Foto: André Mardock



A partir daí foram surgindo a sequência dessas matrizes, momentos ímpares, calmos e ou agitados, fui experimentando até que surgiu uma sequência de mais ou menos quinze a vinte minutos. Percebi, então, que tinha uma partitura corporal e vocal, pois ao executar a sequência saíam sons, balbucios, nada lógico. E agora o que fazer com isso? O que esse material me diz?

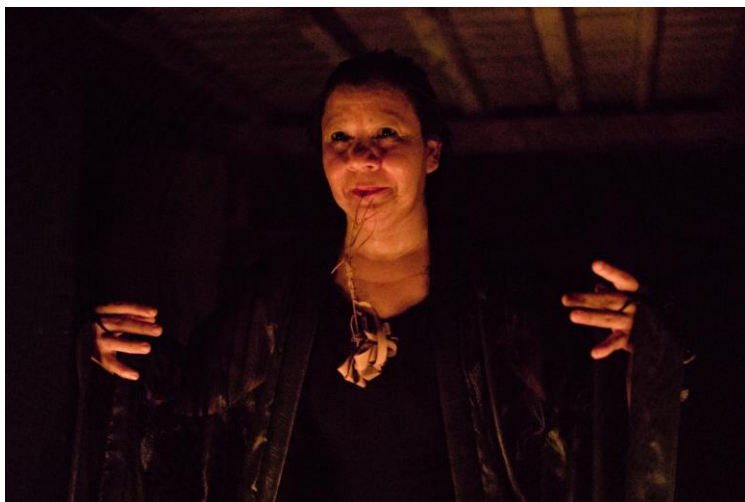


Figura 45. O eco. Foto: André Mardock

Apenas deixei o corpo seguir....

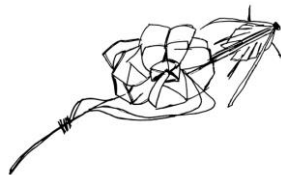
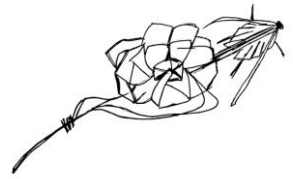


Figura 46. Os pés flutuantes. Foto: André Mardock



Na figura 46, os pés sustentavam o movimento e fui investigando o que fazer com isso, buscando um corpo expandido com essa energia leve. Comecei a ler com o corpo, a falar com corpo e até a lambar com o corpo e seguir descobrindo formas e movimentos utilizando essa mesma energia com tensões, ritmos e fluxos diferentes. Imagens foram circulando: uma garota com medo de voltar a cena vivida, ora olhando desconfiada, ora ainda vivendo a violência sofrida. Eu ria e chorava.

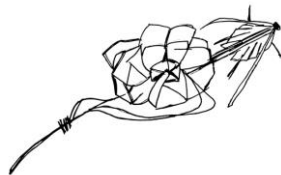
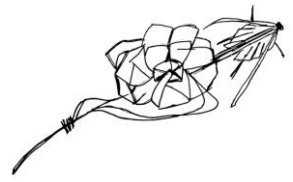


Figura 47.A dor. Foto: André Mardock



Nessa matriz, trabalhei todo o tempo no mesmo lugar. Eu caminhava flutuando, evitando o arrastar dos pés, me atentei nesse caminhar, nas curvas do quadril, braços e voos das mãos. Observe a figura abaixo:



Figura 48. Mãos de borboletas: Foto: André Mardock

Foi assim que cheguei na caminhada da Gueixa, uma caminhada sinuosa e leve, mas ao mesmo tempo carregava dentro de si uma energia densa, pesada. Trabalhei com essas oposições de forças, o corpo exterior era leve e o dentro pesado.

Lembrei de uma coisa e preciso contar para você.



Foi diante da banca de qualificação dessa tese que veio a resposta para muitas indagações e uma delas foi achar o transitar da “Gueixa” um dos fantasmas que habitam meu corpo. Mas, ela não tinha o penteado digno de uma gueixa, ela tinha os cabelos bem curtos, rentes ao couro cabeludo, e agora?

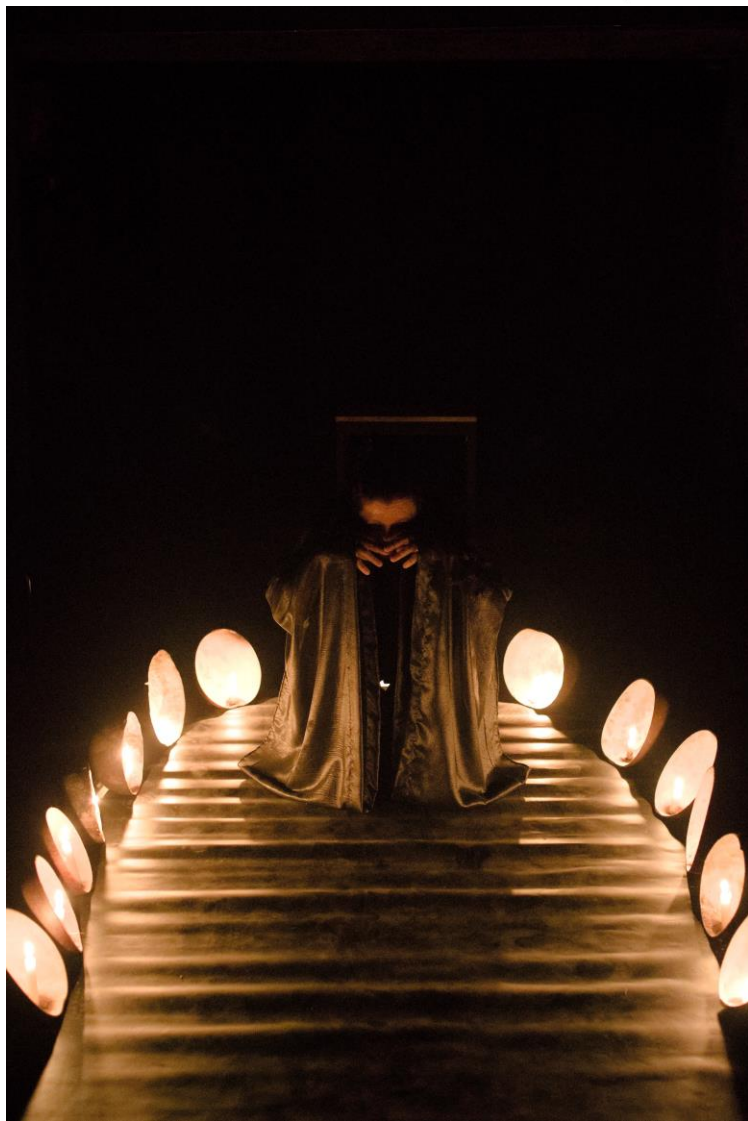
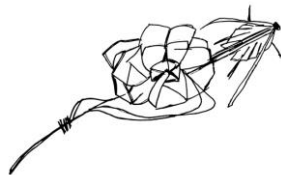
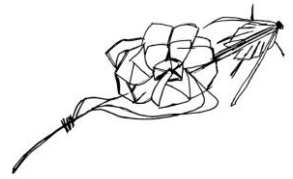


Figura 49 A Medusa. Foto: André Mardock



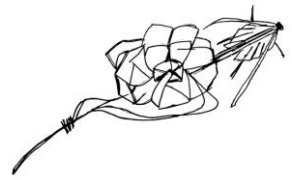
Na figura 49 a Gueixa não revela seu penteado, e quero que seja assim. Em determinados momentos, fui encontrando prazer nesse jogo. A partitura foi se costurando durante as improvisações e numa dessas percebi que a Gueixa se deslocou diferente, ela parecia diminuir e se esconder de tudo, seus gestos saíram das extremidades e foram para o quadril e pernas, fiquei confusa.

Era o último fantasma pedindo passagem – a Criança Luz. Cheguei ao mover-se sem se mover, a energia condensada ao extremo explodindo em fluxos vibratórios que percorriam todo o meu corpo.

Deixei-a ofertar sua presença e depois seguiu em frente.

4.QUIMONOS QUE DANÇAM

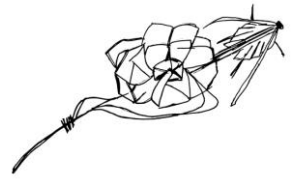
Como já foi dito o rito para se tornar uma gueixa é dolorido. Por isso, preciso ler novamente uma passagem do livro “memórias de uma Gueixa”, onde é descrito como é o uso do quimono da Gueixa:



Perto do espelho estava a vestimenta que deveria usar naquela noite. Titia alisava aquela veste pendurada no cabide, foi quando Hatsumomo surgiu trajando uma peça de baixo, num lindo tom de ferrugem, estampado por folhas de um intenso amarelo. A seguir o que se passou, parecia algo sem muito sentido para mim naquele momento, uma vez que, o uso do quimono confunde àqueles que não lhe são familiarizados. Porém, o modo como o quimono é usado quando bem explicado àqueles que o vestem, fará todo sentido.

Portanto, deve o quanto antes ficar claro que uma dona de casa e uma gueixa dão usos totalmente díspares ao vestir um quimono. A dona de casa evita que o quimono se amontoe utilizando vários tipos de acolchoados, ela parece uma coluna de madeira num templo ou algo com formato cilíndrico. Já a gueixa tão familiarizada com o quimono, quase não faz uso de acolchoamentos, e as pregas não constituem um defeito ou problema.

Ambas as mulheres em seu ato de vestir o quimono, gueixa e dona de casa, quando vão se arrumar, começam da seguinte maneira: tiram a roupa que usam enquanto



vão se maquiar, depois colocam uma anágua de seda; a esta peça damos o nome de koshimaki – “lenço de quadril”. Depois colocam uma camiseta de mangas curtas, bem atada a cintura, em seguida os acolchoamentos, como pequenos travesseiros com fitas para que possam ser presos no lugar desejado.

Hatsumomo, com seu corpo estreito, feito uma árvore de salgueiro, e com tanta experiência no uso do quimono, nem precisava acolchoamentos. Até, então, todas as peças descritas até aqui ficarão ocultas completamente. Porém, o próximo item, o vestido de baixo, não chega a ser uma peça oculta. Ao dançar ou até mesmo ao andar na rua, uma gueixa pode suspender a bainha do quimono na mão esquerda, para melhor se locomover, sem atrapalhos. Desse modo, até os joelhos o vestido de dentro fica a mostra, logo precisa combinar com a estampa do quimono. Já a gola do vestido de baixo aparece também, feito um colarinho da camisa de um homem.

Uma das tarefas de Titia na Okiya, era todos os dias, religiosamente, costurar uma gola de seda em um vestido



de baixo, peça que Hatsumomo pensava em usar e tirar na manhã seguinte para que esta fosse limpa. Sendo assim, as golas vermelhas cabiam as aprendizes de gueixa, entretanto, como Hatsumomo já deixara de ser aprendiz, sua gola era branca.

Todos os trajes descritos acima, devidamente usados sobrepostos, Hatsumomo os vestia quando saiu do quarto, com detalhe para o vestido de baixo que podia ser visto, fechado bem na cintura com uma tira. Ainda portava meias brancas, chamadas tabi, que deviam ser abotoadas nas laterais. Nesse momento, encontrava-se em prontidão para ser vestida pelo Sr. Bekku. Se o vissem nesta função, compreenderiam por que ter alguém para ajudar a vestir-se. Os quimonos todos são do mesmo comprimento, independente de quem os use, com exceção para as mulheres muito altas, o tecido que sobra precisa ser dobrado sob uma faixa. Logo ao dobrar o tecido do quimono na cintura, o Sr. Bekku amarrava uma corda para dar firmeza à veste. E puxava para que toda a veste ficasse bem lisinha, de forma que ao término de



arrumação da gueixa, o quimono estava impecável alinhado à sua silhueta.

O trabalho principal do Sr. Bekku era amarrar bem o obi. O obi que Hatsumomo usava tem de comprimento duas vezes a altura de um homem e de largura equivale a medição dos ombros de uma mulher. Preso na cintura, vai cobrir do osso esterno até abaixo um pouco do umbigo. Para quem não conhece nada a respeito de como vestir um quimono, pode-se pensar que o obi é somente preso atrás por amarração, feito uma faixa comum. O que não é verdade. Algumas unidades de grampos fitas são precisas para mantê-lo firme, sem esquecer alguns acolchoamentos que ajudarão a dar forma ao grande laço.

Muitos minutos foram necessários para o Sr. Bekku amarrar, devidamente, o obi de Hatsumomo. À medida que quando tudo ficou pronto, não havia rugas no tecido, por mais pesado e grosso fosse. Assim, naquele dia eu não entendia quase nada enquanto assistia o Sr. Bekku amarrar aquele monte de fitas, arrumadas ali de modo frenético, em ritmo ligeiro, enquanto Hatsumomo parado frente ao espelho estendia os braços.



Presenciando a cena eu me amargurava por sentir tamanha inveja. O quimono que ela usava era brocado a ouro num tom de castanho escuro. A estampa era uma paisagem com corças, folhagens em belíssimos tons outonais, assim, em cores que matizavam o ouro e o ferrugem ao fundo. O obi era lilás com fios de prata. Ainda que naquele momento eu não me desse conta, viria a saber que aquele traje equivalia a um ano de salário de um policial ou um bombeiro. Ainda assim, ao contemplar, Hatsumomo naquele instante ao mirar-se no espelho, não podíamos imaginar que algum dinheiro no mundo fosse o suficiente para deixá-la tão formosa, tão glamourosa, não haveria outra mulher que pudesse ficar tão deslumbrante quanto ela.

Tudo tem significado no ritual de uma Gueixa, desde o andar até o pente do cabelo, nada está ali sem sentido. Colocar o quimono não é tarefa fácil. Isso está provado na narrativa acima. Então, todo o rito da Gueixa já é material poético para a criação e mostrar que o fantasma da Gueixa que me habita luta contra esse ritual todo, no que diz respeito ao sofrimento em detrimento de uma “beleza”.



Deduzi nesses anos de treinamento que a vida é um grande ritual sempre e que ser Mestra é como um espelho ao qual podemos espiar e aprender todos os dias. Sente-se o peso de ser mestra quando:

O fantasma do espelho puxa para fora minha carne, e ao mesmo tempo todo o visível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante meu corpo pode comportar segmentos tomados do corpo dos outros assim como minha substância passa para eles, o homem é o espelho para o homem. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 27).

Meu corpo é o espelho que traz a ancestralidade e eu convoquei meus mortos para dançarem comigo. Uma a uma as percebi chegando. Em vários momentos habitamos juntas o espaço “entre”, um tempo dilatado.

Do eu, cheguei ao você. Você sou eu ou é você?
Ou somos todos?
Será isso importante?
Saber o espaço que me separa do outro?
Meu prazer é habitar o entre que me liga a você.
Você me lembra eu.
(COLLA, 2013, p. 96)



É por meio do olhar do outro que me enxergo e percebo quem sou, esse “entre” que fala Colla é justamente esse espaço que encontrei para estabelecer uma conexão entre o passado e o presente, que orienta os passos para o futuro, o que traz à tona uma concepção circular, e não linear, do tempo, uma espiral ou várias espirais. Um processo dinâmico onde passado, presente e futuro está em constante transição, influenciando-se mutuamente.

Depois de observar e catalogar o material audiovisual do processo criativo desse solo-espetáculo *DA ROSA SALTA GAFANHOTO*, eis que uma das fotografias me chama a atenção – Eu vi a Rosa.

Lembra da Rosa?

Pois é. Nesse momento um turbilhão de coisas invadiu meu ser. Eugênio Barba tem razão, existe a Arte Secreta do Ator. O segredo está em não representar e pensar, mas simplesmente deixar fluir como um igarapé que cumpre seu fluxo contínuo, em um ir e vir diferente, mas que contempla o aqui e agora. O meu corpo é a metáfora tão procurada (ver a figura 50 na página



seguinte). Encontrei o meu “fantasma” segundo Kazuo Ohno, cada um de nós tem um fantasma.



Figura 50. - O fantasma. Foto: André Mardock



O fantasma e eu conversamos.
Mas o fantasma e eu conversamos.
O fantasma e vocês também
conversam. É uma questão de alma, de
espírito – o que parece muito distante da
vida cotidiana. Mas lá no fundo de minha
alma, num dado momento, há o diálogo.
Não um diálogo de conceitos, feito com
a cabeça. Não sei ao certo, mas é uma
espécie de diálogo entre espíritos, assim; um
diálogo entre uma alma e outra, no âmago
do coração. Foi assim que senti o que vocês
estavam fazendo. Daí, se vocês entrarem
um pouco mais na alma, só mais um pouco,
poderão conversar. Em geral, vocês estão
parando um pouquinho antes de chegar lá.
Que tal entrar, só mais um pouquinho? Por
infinito que seja o movimento, se dialogarem
assim, de leve...Ah! Estou escutando.

(OHNO, 2016, p. 48)

O fantasma e eu conversamos. Foi um encontro de
alma. As raízes que saíram do meu corpo fizeram um
barulho doído, era baixo, porém dolorido, soava como
vozes, então resolvi ouvi-lo.

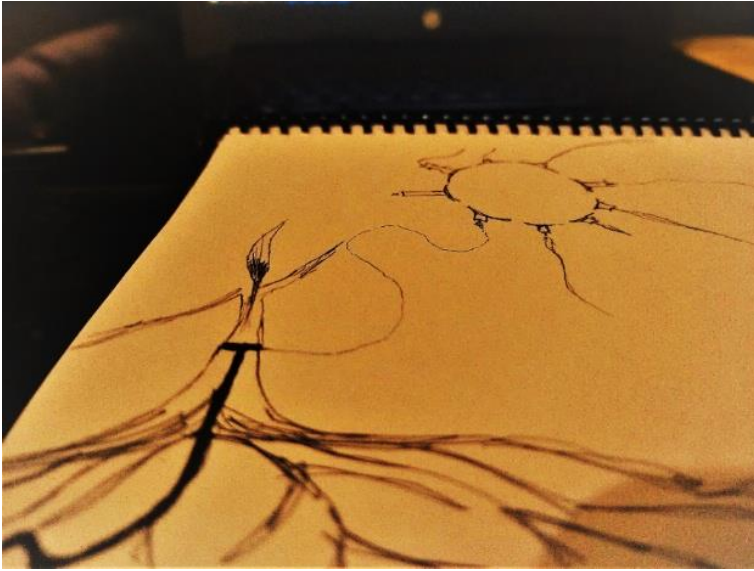
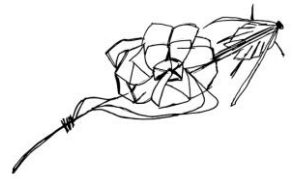


Figura 51. Desenho tirado do meu diário de trabalho. Foto: Silvia Luz

As raízes saíam e elas, simplesmente, criaram vida e se apossaram do meu corpo, segundo Hijikata “este corpo morto começa a andar... um corpo morto de pé”. Isso um corpo morto que transpira vida, a Gueixa. Se há um segredo, este é não representar a coisa, mas simplesmente ser a coisa, fazer. O diálogo começou a se estreitar quando percebi que precisava criar uma partitura que englobasse as matrizes criadas, mas, quais matrizes ficariam? Como fazer isso? Respirei fundo e precisei de um gole de água,



no entanto, eis que mais uma vez percebo na escuridão da sala o foco da vela se deslocar de lugar, como se fosse uma assombração.

– Senhorita Gueixa você diz como?

Mana está tudo aí, é só tu continuares repetindo, como sempre fazes, a partir daí teu corpo só vai repetir o que for essencial, caso contrário, será silenciado.

Dou um salto e corro para pegar meu caderno para anotar tudo isso, ofegante pego a caneta e os pingos de suor começam a manchar a escrita do caderno, bate o desespero, pois mancha tudo e começo a escrever assim mesmo, mas a caneta começa a falhar, pois a tinta da caneta se misturou com o suor que caíra na folha....desisti e voltei a executar a repetição do *Kata* Pessoal, repeti, repeti, repeti e a cada execução coisas iam se diluindo na repetição e foi ficando só o que o corpo revelava como primordial naquela matriz, me atrevo a dizer que o trabalho se codificou por si só. O que era superficial, escapou.

Busco a fuga na arte, mas quero encontrar na técnica, os meios e os materiais para a concretização de meu trabalho, não fazer da técnica um lugar seguro, mas a “Prisão



para a liberdade”, como bem diz Carlos Simioni, em sua demonstração técnica, que dê meios de comunicação e formas ao meu corpo. (Depoimento de Tadashi Endo sobre a demonstração técnica de Prisão para liberdade do ator Carlos Simioni).

Quando eu achava que estava presa em minhas partituras, veio a liberdade, como diz Simioni na citação acima, a técnica existe para nos permitir criar. É isso.

Todo meu trabalho de atuante nasceu de alguma experiência, real ou fictícia, mas que me pertence, logo é pessoal. Com isso eu fui dialogar com o conceito de “Dramaturgia pessoal do ator” da atriz e pesquisadora Wlad Lima quando ela diz o seguinte:

Exposto os intercessores deste criador, é preciso conseguir revelar os princípios de sua criação. Estes princípios são aquilo que, de maneira alguma, ele pode abrir mão. São pensamentos- ações, isto é, pensamentos que movem as ações, em todas as atividades cotidianas, principalmente, as experimentações criativas. (2005, p. 67)



Essas experimentações de que fala Lima são as improvisações que nasceram de memórias, quando possíveis resgatadas pelo próprio corpo.

Os princípios da Dramaturgia pessoal do ator são os seguintes:

- 1º Refletir o seu espaço natal (a cidade);
- 2º Criar com matéria;
- 3º Capturar o ator duplamente;
- 4º Construir uma realidade inventada.

Esses princípios foram vividos na construção dos três fantasmas que pediram passagem para se apossar do meu corpo, o primeiro foi a Samurai, agora a Gueixa e no próximo livro falarei da Criança Luz. É nesse sentido que vivi a construção deste solo, da necessidade de reverberar as memórias esquecidas, que tinham algo a me revelar. Por isso eu criei, recortei, improvisei por meio de narrativas de memórias de minha história de vida, fiz isso para criar essa poética.

A mágica desse fazer é me surpreender a cada treino e a cada ensaio, treino para escapar dos automatismos do pensamento e do próprio corpo.



Eiii, não esquece da vela, eu preciso dela acesa.

Despeço-me dizendo que o sentido do treinamento hoje, não é o mesmo de 2011 quando comecei o treinamento psicofísico. No início o treinamento era algo árduo e pesado, um desafio, pois tinha tarefas que não sabia executar. O aprendizado é constante, hoje, ao escrever fiz uma retrospectiva. Seria como várias mudanças de quimonos, eu usava um para treinar, outro para meditar e outro para dançar, sim, dançar!!!

Mas, na verdade, reconheci no processo que esses fantasmas são a extensão do meu corpo. O quimono é o meu próprio corpo é ele que descobre novas energias, foi a partir daí que surgiu a necessidade de usar um quimono para cada uma delas, que diferenciasse o meu transitar sobre a ponte, pois cada uma tem sua própria personalidade.

Com a Gueixa meu corpo flutuava e eu o via com volume, denso, mas leve, então surgiu a ideia de usar um quimono semelhante de uma gueixa, para ver como meu corpo se comportaria com esse figurino, a partir de então, fui experimentando e somando.



Quando ensaiava me sentia inteira, um corpo mais presente, a concentração era acionada assim que adentrava ao espaço. Possuo agora uma inteligência física, esta que me ratifica o permanecer nesse legado do treinamento psicofísico. Acredito no treinamento como crescimento pessoal, um tempo que me dou para crescer pessoal e profissionalmente. É o caminho que encontrei para obter a capacidade de me maravilhar a cada treino.

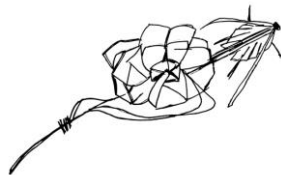


Figura 52. - O silêncio. Foto: Márcia Ândrea



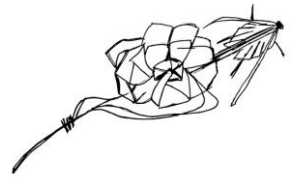
O esvaziar do corpo me fez perceber que é mais difícil representar e interpretar, por isso vou na contramão e busco dilatar meu corpo e estar acesa em minhas tarefas no palco. Segundo Tadashi Endo “um corpo tem muitos corpos dentro de si”. Confesso que fiquei com medo desses corpos. Quando vi essa fotografia (figura 52) eu fiquei me perguntando, onde está a Silvia? A Samurai?

O que a Gueixa fez com elas?

5.A MUDANÇA DE COLARINHO

Chegou a hora da mudança de colarinho. Mas, como já foi dito em linhas anteriores, a Gueixa que me habita não vai trocar de colarinho, vai permanecer com o seu colarinho preto, ou seja, não deixará de ser apenas uma iniciante no ritual, uma *mayko* pela cultura oriental, mas pela poética de criação ela é uma Gueixa.

Toda *maiko* significa “Criança da Dança”, nome designado às jovens aprendizes das gueixas. Para saber diferenciar uma *maiko* de uma gueixa, basta observar as cores da sua vestimenta, especialmente do seu colarinho.



As *maiko* usam quimonos com cores mais fortes e vivas, e o colarinho geralmente é vermelho, enquanto as gueixas usam quimonos com cores suaves e tons pastéis e o colarinho branco. Essas são algumas informações para entendermos onde quero chegar.

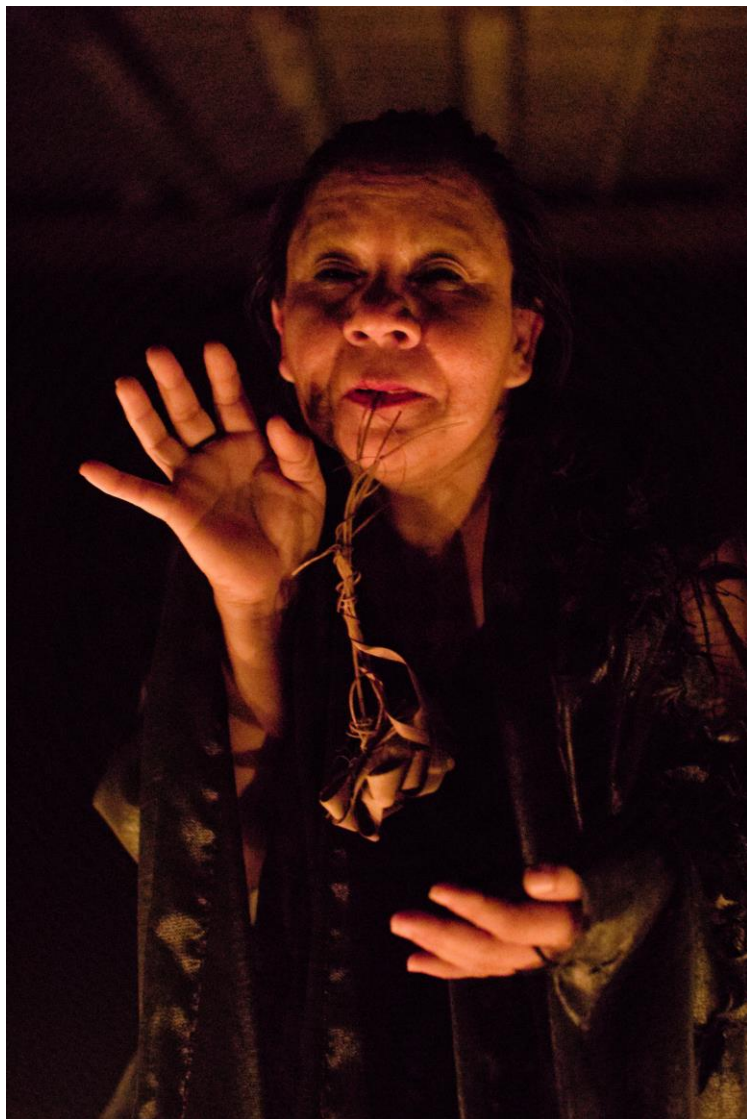
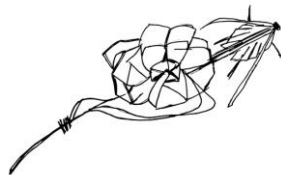
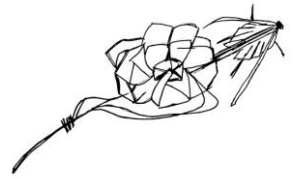


Figura 53. A aprendiz. Foto: André Mardock



Na verdade, o que eu achava que era uma gueixa, na verdade é uma *maiko*, a fotografia da página anterior mostra uma aprendiz de gueixa, pois no decorrer dos ensaios, ou melhor desde o início, todas as minhas vestimentas usadas eram pretas, ou seja, escuras, e elas permaneceram escuras. Na verdade, é um *black* total, inclusive o meu colarinho e, não tenho pintura no pescoço e nem deixo revelar meu pescoço.

Digamos que fiz o caminho inverso, comecei uma gueixa e finalizei *maiko*. É como a metáfora da faixa preta pela direita, mas uma eterna faixa branca pela esquerda. Descobri que sou uma eterna aprendiz de gueixa. Fiz minha estreia com colarinho preto ao invés de branco, como consta na cerimônia que marca a transição de *maiko* para gueixa, que é chamada *eriage*, que significa “mudança de colarinho”. Nesse momento, a *maiko* troca seu colarinho estampado vermelho pelo totalmente branco, símbolo de sua estreia como gueixa.

Em relação ao tamanho do colarinho e a pintura que é feita no pescoço, ouça essa pequena passagem baseada no livro “Memórias de uma gueixa” de Artur Golden:



Finalizou o uso do blush no rosto, mas ainda faltavam as sobrancelhas e os lábios. Por hora esqueceu o rosto feito uma máscara horrenda e pediu que fosse feita a pintura da parte de trás de seu pescoço, a encarregada seria Titia. Algo neste momento deve ser esclarecido, a maioria dos homens japoneses ao olhar o pescoço e a garganta de uma mulher, se assemelham aos ocidentais quando veem as pernas das mulheres. Assim, por essa razão a gola dos quimonos das gueixas deixam o pescoço tão exposto na parte de trás, de maneira que é possível ver claramente as três primeiras vértebras da espinha; algo, próximo, talvez, a uma parisiense ao caminhar com uma minissaia.

Titia fez a pintura da parte de trás do pescoço, Hatsumomo tinha assim, então, sobre sua pele desenhado um sanbon-ashi – “três pernas”. Assim, uma imagem impactante sobre a pele nua, a impressão é de olhar para o tecido humano como uma cera branca bordada por minúsculos pontos. Fui anos depois eu compreender o poder erótico desta imagem sobre os homens; aquela imagem como uma mulher a espreitar por entre as frestas



de seus dedos. O que acontece na realidade, é que a gueixa, propositalmente, deixa em torno da linha do couro cabeludo um filete de pele nua, transparecendo a artificialidade de sua maquiagem, bem parecida, a uma máscara que os artistas usam, no teatro Nô. Logo, quando um homem se senta ao lado de uma gueixa e vê sua pintura claramente como uma máscara, crer muito mais na fineza da pele humana abaixo da superfície de uma pintura.

O texto revela mais uma vez o olhar estético sobre a mulher e sua vinculação ao desejo masculino, ou seja, a mulher é orientada a viver em prol de uma sociedade machista. E claro, que a Gueixa que me habita não compactua com isso.

No Entre lugares existe vida, assim como os brotos de batatas, que só crescem numa estufa escura. Chegamos ao fim de mais uma travessia e agora você segue ao encontro da Criança Luz.

Sigo a travessia...

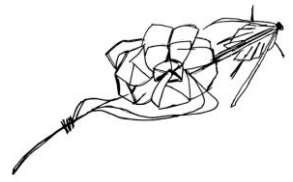
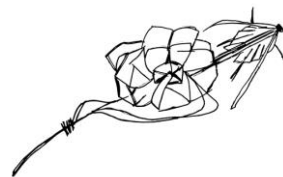


Figura 54. A despedida. Foto: André Mardock



PONTE SEGURA

COLLA, Ana Cristina, 1971 – **Caminhante, não há caminhos**. Só rastros / Ana Cristina Cola. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

ESPANCA Florbela, Livraria Martins Fontes Editora, 1996 - S.Paulo, Brasil.

GOLDEN, A. Memórias de uma gueixa; Tradução Lya Luft. – São Paulo; Arqueiro, 2015.

GREINER Christine **Butô, pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras, 1998.

KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007a. 256 p.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia pessoal do ator**. Grupo Cuíra, 2005.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OHNO, Kazuo. **Treino e (m) poema**; Tradução de Tae Suzuki. – São Paulo: n-1 edições, 2016.

PINHEIRO, S.S.L. **Kata Pessoal**: um treinamento psicofísico para atores/bailarinos por meio do Judô.



Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Pará, 2012. 175p.

SPINOZA, B. **Ética segundo a ordem geométrica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

<https://br.linkedin.com/in/charlesnysz>

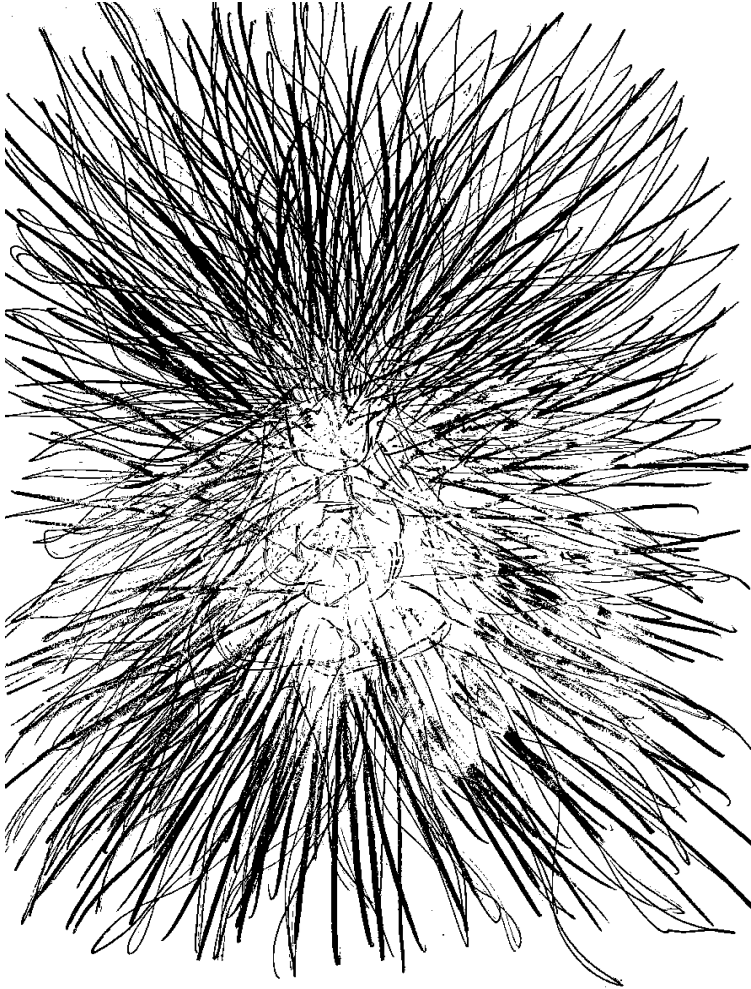
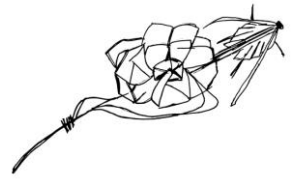
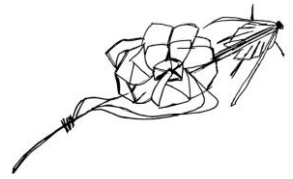


Figura 55. Garatucha Desenho: Mailson Soares



LIVRO IV- CRIANÇA LUZ

1. Restos do Karma
2. A Profecia
3. Girar a Roda da Vida
4. A gaiola de ouro
5. Alluminação

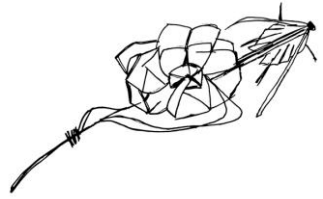
PERGAMINHOS DE FIGURAS

FIGURA 55 - Garatucha. Desenho: Mailson Soares.....	325
FIGURA 56 - A Criança fora de mim. Foto: Silvia Luz.....	329
FIGURA 57 - A Criança em espiral. Desenho: Mailson Soares.....	331
FIGURA 58 - A aparição. Foto: Silvia Luz.....	335
FIGURA 59 - O acordar. Foto: Silvia Luz.....	336
FIGURA 60 - O medo do desconhecido. Foto: Silvia Luz.....	337
FIGURA 61 - A Autodefesa. Foto: Silvia Luz.....	337
FIGURA 62 - A oferenda. Foto: Silvia Luz.....	338
FIGURA 63 - O Zazen. Desenho: Mailson Soares.....	348
FIGURA 64 - A revelação. Foto: Silvia Luz	349
FIGURA 65 - Hermafrodito dormindo. www.wikipwdia	354
FIGURA 66 - Hermafrodita. Foto: André Mardock.....	355
FIGURA 67 - A transmutação. Desenho: Silvia Luz.....	359
FIGURA 68 - A Roda da vida. Desenho: Mailson Soares.....	361



FIGURA 69 – Mapa dos pés. Desenho: Silvia Luz e Mailson Soares.....	363
FIGURA 70 – Autorrevelação. Foto: Silvia Luz.....	367
FIGURA 71 – Alquimia. Foto: André Mardock.....	369
FIGURA 72 – Queimando a pele Foto: André Mardock.....	370
FIGURA 73 – Girândola. Desenho: Silvia Luz.....	372
FIGURA 74 – <i>O self</i> . Foto: André Mardock.....	373
FIGURA 75 – O perecimento. Foto: André Mardock.....	381
FIGURA 76 – A iluminação. Foto: André Mardock	390

CRIANÇA LUZ

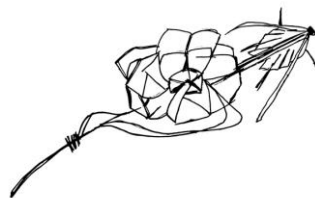


Ela é uma energia que vem rompendo com tudo o que eu acredito. Obriga-me a questionar tudo e a mim mesma, me fez mudar a forma de estar no mundo. Visando uma cultura da ruptura com velhos paradigmas e a tudo que me fazia mal. Quando estou com a energia dela, sinto-me viva e pulsante, pareço ficar sempre pronta para combater, isso mesmo, um combate. A natureza dela é bisbilhoteira, brinca de desequilibrar, observe a figura abaixo:



Figura 56. A Criança Luz fora de mim. Foto: André Mardock

1. RESTOS DO KARMA

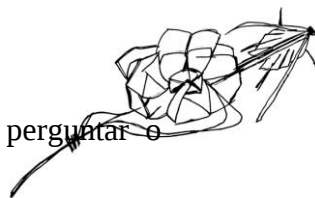


Foi necessário me desafiar todo dia e a escutar mais minha intuição. Esse fantasma me fez perceber que independente de qualquer coisa, só estarei acompanhada de mim mesma e, isso basta. A Criança Luz também é um misto de energia *animus* e *anima*, sensações, sentimentos e que esse conceito não é de origem Junguiana, corroboro com a ideia de BARBA (2009), onde ele diz “que a energia no teatro é um como, mas para o ator é útil pensá-la como se fosse um quê” (p. 101). O corpo dela é composto dessas duas energias, no sentido de dizer que uma está contida na outra. Existe uma concepção de dois polos, um vigoroso, forte (*animus*) e outro suave, delicado (*anima*), que são duas temperaturas distintas, que tendemos a confundir com a polaridade dos sexos, que não é esse o caso.

Nesse quarto livro o transitar está chegando ao final, logo já foi vivido muitas experiências.

Segui treinando na sala escura e de repente um vento entra sorrateiramente e sussurra que o pior ainda não passou, que a pandemia está apenas começando. Estou nos meados de maio de 2020, tudo parecia parado, morto,

frio...vontade de sair correndo, gritando e perguntar o porquê dessa maldita pandemia.



– Eiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii volta aqui, ainda não acabou, estou sem ar, me ajuda, socorro!!!

Quem é você?

– Sou o fim e o princípio da vida.

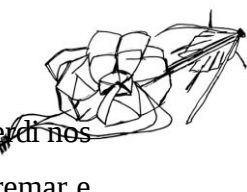


Figura 57. A Criança em espiral. Desenho: Mailson Soares

– Começar a girar sem parar.



Vou te contar uma história. Era noite bem escura, sabe aquelas noites que não existem estrelas, parecendo a solidão de um cais de porto na madrugada, silenciosa. Fiquei parada e meu coração disparou e o pulsar dele ecoava naquele espaço. Sinto meus pés afundando na areia da praia, exatamente a mesma praia – Ajuruteua. Estou sentada em *zazen* foco na respiração e procuro ouvir alguma coisa. Nada, silêncio absoluto. Pego o remo e começo a remar mansamente e sigo remando, meus olhos vidrados no horizonte escuro perdem a visão da minha própria pessoa. Sinto um ar soprar e com ele o som da brisa do mar e junto ao som da minha respiração e o pulsar do coração. Para onde vou? Não faço ideia, mas continuo a remar, a solidão daquele momento me deu medo, mas assim mesmo continuei a remar e meus olhos já não enxergavam a praia de onde saí, estou só, numa canoa no meio do nada, ou melhor, do oceano, este da minha infância querida. Sinto-me à deriva, apenas remo e respiro ao som do meu coração, continuei a remar e meus braços incansavelmente remavam e juntos essas ações ecoaram aquele barulho do tambor, lá do barracão da marujada e veio o som da ladainha de São Bendito no tempo da



esmolação do santo. Um canto? Um tambor?, me perdi nos ritmos de tudo isso, mas , ainda assim continuo a remar e a devanear e adentrando ao mar vejo o primeiro raio de sol raiar lá para as bandas de Camutá e sigo nesse rastro, pois sei que ele me levará a um lugar seguro. Sigo. Remo. Respiro.

Foi para esse lugar que a Criança Luz me levou, um vazio para que eu pudesse entender as minhas relações de afeto e seguir o barulho das batidas do meu coração e do remar.

Mais um dia se passou. Então, chorei e mais uma vez não tem ninguém para me oferecer um lenço. Nesse dia percebi que esse ritual poético não segue uma lógica racional, é de outra ordem, algo que vem das entranhas.

Vozes me atordoam, forças invisíveis tornadas visíveis: a Samurai, a Gueixa e agora a Criança Luz, elas me provocam experiências inéditas. Não são formas de reencarnação, mas sinto como se fossem sucessões de vidas ligadas entre si pelos restos de karma⁸² de outras existências.

⁸² **Karma**, ou **carma**, é uma palavra do sânscrito (antiga língua sagrada indiana) que significa ação ou ato deliberado. É um termo da religião **budista**, **hinduísta** e **jainista**, adotado posteriormente pelo



Elas renascem com os efeitos do karma e não uma pessoa em si. Elãs vão, mas é como se as cinzas continuassem existindo, mas não a fogueira. Segundo os princípios da yogaterapia, o princípio cármico possui o tempo circular chamado de “Samsara”, é o ciclo de renascimentos, o que permite que completemos o caminho de desenvolvimento espiritual e purificação. Onde nos é permitido nesse ciclo a possibilidade de mudar conscientemente o próprio Karma, reconhecendo os sinais do nosso verdadeiro “Eu”. O princípio cármico deve ser visto não como uma condenação que não pode ser mudada, mas como uma possibilidade de enfrentar o que permaneceu sem solução. É a possibilidade que eu tive para transformar essas crises em oportunidades, de oferecer um novo sentido ao sofrimento e me ajudar a amadurecer, por isso esses fantasmas vêm fissurando minha carne. Eis que ela rompe o invólucro e como um sopro ela se anuncia (observe a figura abaixo):

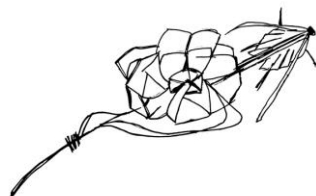


Figura 58. A aparição. Foto: André Mardock

Ela surgiu como raiz que saiu do meu corpo e fez um barulho doído, baixo, porém dolorido, sussurros que pareciam vozes; então resolvi escutá-los com o próprio corpo, este vibrava, mas seria necessário saber medir a vibração. A seguir você acompanhará uma sequência de fotos desse momento de posse do meu corpo pela Criança Luz:



Figura 59. O acordar. Foto: André Mardock

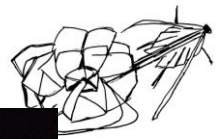


Figura 60. O medo do desconhecido. Foto: André Mardock



Figura 61. A Autodefesa. Foto: André Mardock



Figura 62. A oferenda. Foto: André Mardock



Essas matrizes corporais me fizeram descobrir uma série de relações com o meu corpo, como a respiração trabalha a imobilidade na mobilidade, o fluxo da energia, mesmo parada eu estava em trabalho, a minha região da cintura era o ponto para gerar todo esse estado. Conseguir conectar por meio da respiração meu estado psicofísico.

Segundo UNO “aquilo que se mede muda e aquele que mede, por sua vez, também muda de medida” (2018) então, surge um labirinto de distância sem medida a medir infinitamente. Hijikata também comenta o que é medir:

[...] um homem tão logo sai do ventre de sua mãe perde os meios de medir seu próprio tamanho e seu próprio peso. Ele se encontra cercado de coisas impossíveis de medir. Ele quer se aproximar daquilo que é mensurável. É por isso que, por exemplo, fazemos amor”. (HIJIKATA, 2018, p. 46)

Se há um segredo, é não medir, pois é em vão, pois a medida também precisa ser medida. Então, nesse processo criativo, meu indutor foi o meu próprio corpo, onde descobri e redescubro o que há de infinito no meu corpo, de admiravelmente móvel no corpo. Nessa escuta corporal alguns sentimentos me atravessaram: medo –



abandono – estorvo – cólera – solidão – sensibilidade
coragem – amor – respeito e poder. Como experimentar
algo que ainda não se sabe o que é. Estou num labirinto a
caminhar em busca de respostas, se é que elas existem, já
que não acredito na possibilidade de se medir o que o corpo
pode produzir.

A fonte principal desse fantasma foi a memória
revivida com o meu próprio corpo, por meio do *Kata*
pessoal. Algumas dessas memórias foram da minha
infância naquele ir e vir do transitar entre a praias velha e
nova de ajuruteua.

Essas memórias trazidas à tona foi revivê-las,
atualizar no corpo as sensações provocadas e outras nunca
sentida. Mas, segundo Gaston Bachelard⁸³ em *A poética do
devaneio*, nossas recordações vão além desse rememorar;
tornam-se reinvenção do que já foi vivido. Segundo
Bachelard isso ocorre porque, ao recordar, colocamos em
devaneio um estado de alma que nos permite ter a
capacidade de sonhar acordado:

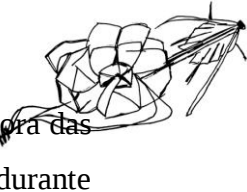
⁸³ Filósofo e poeta francês que estudou sucessivamente as ciências e a filosofia. Seu pensamento está focado principalmente em questões referentes à filosofia da ciência.



Em sua primitividade ~~psíquica~~
Imaginação e Memória aparecem em um
complexo indissolúvel. ~~Analisamo-las~~
mal quando as ligamos à percepção. O
passado rememorado não é simplesmente
um passado da percepção. Já nem
devaneio, uma vez que nos lembramos, o
passado é designado como valor de
imagens. A imaginação matiza desde a
origem os quadros que gostará de rever.
Para ir aos arquivos da memória, importa
encontrar, para além dos fatos, valores.
(...) Para reviver os valores do passado, é
preciso sonhar, aceitar essa grande
dilatação psíquica que é o devaneio, na
paz de um grande repouso. Então a
Memória e a Imaginação rivalizam para
nos devolver as imagens que nos ligam à
nossa vida. (BACHELARD, 1988, p.99).

Corroborando com Bachelard esse fundir da
imaginação com a memória se intensifica justamente no
“domínio das recordações da infância, o domínio das
imagens armadas (Idem, p. 20). E o ator segue a provocar
quando ele diz que “Toda nossa infância está por ser
imaginada” (Idem, p. 94).

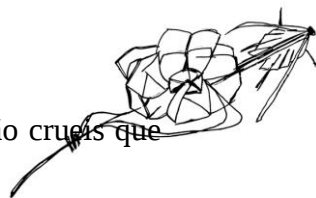
Contudo, através do que diz Bachelard que começo
a entender por que convoco inconscientemente tantas
sensações quando rememoro. Especificamente, minha
memória no transitar das marés. A criança é uma
“realidade inventada”, conforme define Wlad Lima. Para



o aprofundamento desse conceito convoco a metáfora das flores de plástico, utilizada por Cacá de Carvalho durante o processo da montagem de Hamlet, relatada no livro *Dramaturgia pessoal do ator*. Nesse livro de Wlad Lima, ela faz a reflexão sobre a essência da atuação e que devemos compreender a atuação como flores de plástico e não como flores de verdade. As primeiras são duradouras e a últimas são perenes.

2. A PROFECIA

Continuo a andarilhar no labirinto escuro e vazio e, de repente sinto um vento leve batendo em minha face gélida e angustiada, eis que absorta sinto o cheiro do café torrando, o que minha mãe torrava numa bacia velha de barro, lá no fundo do quintal. O aroma invadiu todo meu corpo e me trouxe a felicidade daquele momento, se arrepiou a ponto dos pelos se ouriçarem e num descuido deixou verter uma lágrima, do canto do olho direito e junto veio a momentânea alegria e o gosto amargo da dor e da raiva de lembrar, que minha mãe ao torrar o café queimava



seus dedos, que ficavam em carne viva de tão cruéis que eram suas queimaduras.

O calor era tanto, que o corpo por dentro queimava sorrateiramente. De repente ouço um barulho e num piscar de olhos pareço sair do transe e anoto a primeira metáfora para a criação – uma pilha se decompondo na terra – um corpo absorto, um cadáver.

Nesse momento qual seria o entendimento dessa metáfora para o leitor faixa branca e faixa preta?

Fiquei curiosa.

Trago essa metáfora da decomposição da pilha, pois me remeti também a metáfora de Hijikata, grande mestre de butô, quando ele diz: “butô é um cadáver que se coloca em pé, arriscando a própria vida”⁸⁴.

Nesse processo de decomposição senti uma exaustão que parecia esgotar o meu corpo, uma coisa que traz a força dos meus antepassados, por meio dessas vozes que gritam doído, sussurram sensações inexplicáveis, cutucam meu corpo e intuo com ele as impressões que recebo quando estou em trabalho. Mas, tudo parece ser um enigma, sem

⁸⁴ HIJIKATA Apud BARBER, Stephen. Hijikata: revolt of the body. Londres, Creation Books, 2006, pp. 93-94.



modo de escrever, mas apenas, pensar com o corpo. Experimentar uma poética da decomposição, metáfora da finitude, do perecimento, onde os fantasmas tomam posse do meu ser.

A decomposição anatômica – e atômica – do corpo humano tem um papel fundamental no trabalho proposto por Hijikata porque era através da sua indução que dava a seus dançarinos a experimentação de diversos possíveis estados do corpo de carne. Confrontando-se com a crua & fisicalidade do corpo, o butôhka [dançarino de butôh] podia experimentar os interstícios do próprio ankoku, os estratos profundos da memória que compõem o peso e a obscuridade de sua matéria. Explorar e desdobrar esse ankoku tornava-se o epicentro de sua investigação, permitindo-lhe ampliar seu corpo acerca de novas experiências. (PERETTA, p. 60)

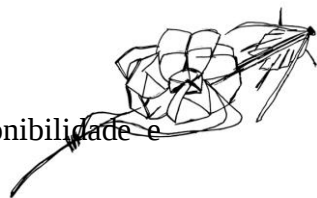
Para Hijikata a decomposição era experimentar diversos possíveis estado de corpo carne e isso eu senti quando estava em trabalho, descobri muitas camadas de memórias que atravessaram e que ao mesmo tempo se confundiam com o tempo presente, que em milésimos de segundos também já são memórias, que me provocaram um ritornelo sinestésico. Nessa provocação surgiram as



repetições dessas memórias e sensações, transformando-as em matrizes corporais. A repetição foi fundamental, assim como propunha Deleuze, não são apenas reproduções do mesmo, mas potências da diferença que se distanciam do óbvio e premeditado.

O repetir dá a liberdade para a criação, por ora me via dançando, alcançando um estado de presença e, que de acordo com Varley a presença cênica é “a condição para dar à força criativa interior a possibilidade de se revelar e de se transformar em forma comunicativa” (VARLEY, 2010, p. 59)

Um corpo comunicativo ele é aceso, tem “vida”, um corpo decidido em cena, pronto para agir e reagir no aqui e agora, pelo qual a energia flui livremente e que é capaz de convocar a atenção do espectador. Pondera, ainda, que é a forma de agir do personagem em cooperação e oposição às formas naturais da atriz, que a tornam atraente em cena (VARLEY, 2010). Contudo, esse estado, alcançado pela atriz, muitas vezes chega de forma diferente no espectador, dependendo de diversos fatores. “A sensação de organicidade para o espectador é criada pelo tema, texto, espaço, atrizes e atores, diretor, história, gênero, cultura e



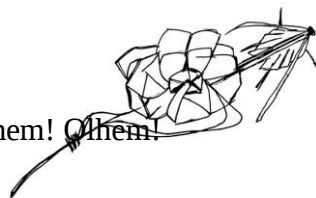
visão política, horário do espetáculo, disponibilidade e humor.” (VARLEY, 2010, p. 59).

A poética do perecimento ou da flexibilidade possibilitou capturar a atenção do espectador, resultante de rigor e tempo de experiência, assim como o confiar e acreditar nessa prática. Defini para mim que, o que me faz estar nesse estado é a minha própria respiração, ela me move, me conecta, me faz dançar.

Sinto-me pulsante quando respiro com o corpo inteiro. Parece um corpo esvaziado de alma, um corpo que não é comandado por uma lógica racional, que segundo Hijikata é dito “cadáver”, por se contrapor ao organismo. Essa experiência traz como matriz metodológica a necessidade de desconstruir e deformar o equilíbrio do corpo cotidiano gerando um outro corpo, onde predomine o equilíbrio precário⁸⁵.

Mas, voltemos a falar do método que interrompi em conversas passadas. Atravessar a ponte sozinha e no escuro é um delírio, mas, imbuída da sua companhia é prazeroso e assustador.

⁸⁵ BARBA, Eugenio. A canoa de papel – tratado de antropologia teatral. Trad. Patrícia Alves. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.



Foi lançada a profecia!!! Nasceu!!!. Olhem! Olhem!
Olhem, nasceu o primogênito!!!

Nãoo
ooooooooo, não, não pode ser. É uma mulheeeerrrrrrr!!!

Mas, antes ter nascido morta, para não nos causar
tanta vergonha. Antes tivesse um ventre seco, do que ter
gerado uma fêmea.

Matem a criança, a profecia não pode ser quebrada.
O primogênito sempre tem que ser homem.

A Criança Luz é a mais frágil dos fantasmas, em
todos os sentidos, mas também a mais difícil de ser
capturada. Quando eu a fisgo ela vem e se apresenta, se
manifesta, vem latente.



Figura 63. O Zazen. Desenho: Mailson Soares

Essa figura me traz a sensação de quando a gente fala de um sonho e diz assim, ah eu me lembro do sonho e era assim, na verdade estamos falando do sonho manifesto, da manifestação do sonho, mas a latência desse sonho, o significado específico, nós não sabemos dizer; intuímos, pois então, quero dizer que a Criança Luz é assim, ela é

latente em mim, eu consigo manifestá-la, mas ainda não consigo falar dela objetivamente.

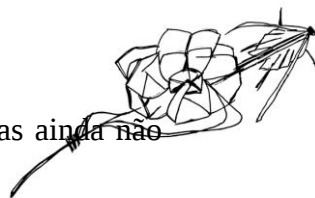
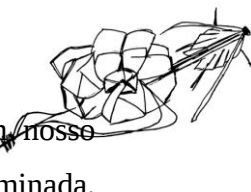


Figura 64. A revelação. Foto: Márcia Ândrea

Sabe essa criança que todos nós temos dentro da gente? Ela não é assim. Nesse processo de transculturação



nós do ocidente criamos uma criança ferida em ~~nosso~~ interior e a Criança Luz, ela não é ferida, ela é iluminada, na cultura oriental essa criança é a própria iluminação, é o próprio Buda, nos diz que cada um de nós tem Buda dentro de si.

Buda segundo Monja Cohen⁸⁶ significa alguém que despertou, alguém que se iluminou, que entrou em contato com a sabedoria suprema. O Budismo surgiu na Índia antiga como resposta universal à questão universal de como enfrentar a realidade do sofrimento humano e ajudar as pessoas mergulhadas na amargura, em busca da auto-iluminação, foi nesse aspecto que trabalhei o conceito de Buda nesse livro IV.

A Criança Luz é tanto começo como fim, ela é invencível, superou inimigos perigosos na infância, e agora fazendo um contraponto com o menino *Krishma*⁸⁷ que pisa na cabeça da serpente gigantesca numa simples

⁸⁶ Cláudia Dias Baptista de Souza, conhecida como Coen Rōshi ou Monja Coen, é uma monja zen budista brasileira de ascendência portuguesa, e missionária oficial da tradição Soto Shu com sede no Japão.

⁸⁷ Denominação dada a uma deusa personificada do hinduísmo. Acesso em 25/10/2022 <https://www.dicionarioinformal.com.br/krishma/>.

dança, metáfora esta que é útil para indicar a superação da agressividade instintiva do réptil.



No ocidente é comum as terapias induzirem a pormos para fora a criança ferida, que precisamos dar colo a ela e que é necessário consolá-la. Aqui não foi preciso consolar a criança, pois ela é a cura, iluminada, ela é a própria poética, ela por si só já é iluminada, ela não está ferida, ela está vigorosa. No ocidente não aprendemos isso, mas sim, que temos uma criança ferida e é necessário colocarmos essa criança para fora nas terapias e quando percebemos que essa criança pode não ser ferida, às vezes há uma grande decepção.

Na verdade, a Criança Luz é uma mensagem de amor, ela é uma mistura da Samurai e da Gueixa. Minha criança não tem gênero, ela não é menina e nem menino, ela é a junção dos dois, um ser hermafrodito, filho de Hermes e Afrodite. Ela é andrógina, porque representa a união perfeita de opostos. Somente o *self*⁸⁸ antigo, o ego

⁸⁸ Para Jung o *self* pode ser compreendido como a imagem da totalidade da psique, como seu centro e também como símbolo dessa unidade, abrangendo consciente e inconsciente e o próprio eu. (Rafaelli, 2002)

comum, se identifica como masculino ou feminino, e ele agora está morto nesse ritual poético.

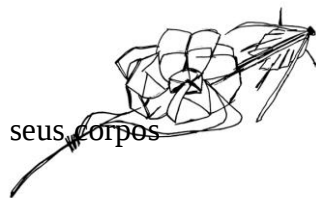


De acordo com Carl Jung, o *self* pode ser descrito como a nossa essência ou aquilo que existe de muito peculiar em nossa personalidade. Várias culturas, religiões e tradições filosóficas reconhecem também como sendo a alma ou o espírito, para alguns neo junguianos e outros autores o descrevem como “arquetipo central”. Por isso, quando nascemos ainda não temos um ego formado. Mas, nosso *self* já nos habita, mas ainda não temos consciência dele. Com isso, compreende-se que o ego será formado no decorrer do processo de formação de cada um de nós, ele se constrói durante o nosso processo de socialização, que se inicia primeiramente com os próprios pais e gradualmente vai se sobrepondo ao *self*.

Baseada na narrativa de Ovídio eu narro para você leitor a história de hermafrodito:

Ele passeando pelo bosque encontrou um lago onde morava a náíade Salmacis, que de imediato se apaixonou por ele, mas ele não sentiu nenhum interesse por ela. Mas, ela num ímpeto o abraçou e ele relutava para se livrar de seu abraço, ela invocou os deuses e pediu para que nunca

mais se separassem e seu desejo foi aceito, e seus corpos se misturaram numa forma intersexual.



Hermafrodito, aflito e envergonhado, fez então seu pedido, amaldiçoando o lago de forma que todo ser humano que ali se banhasse seria igualmente transmutado, como ele próprio num semi-homem provado de metade de sua força.

Nesse caso, não faço alusão ao transexual, no senso estrito como hoje é definido. O mito não retrata a passagem de identidade de gênero do sexo do nascimento para à do sexo oposto, mas de entidades que ao mesmo tempo combinam características físicas e de expressão de gênero de ambos os sexos, isto é, intersexuais.

A estátua mais conhecida que talvez tenha inspirado Ovídio é a do ‘hermafrodita dormindo’, uma estátua em bronze de um escultor grego do século II a. C., essa estátua hoje se encontra no museu do Louvre, o corpo foi inspirado nas representações de Vênus, por trás com contornos, tez e nádegas femininas e de frente com pequenos seios, mas com genitais masculinos (observar a figura abaixo).



Figura 65. Hermafrodito dormindo.
wikipedia.org/wiki/Hermafrodita_dormindo.

A transformação do Hermafrodito aconteceu contra sua vontade, tanto que foi lançado uma maldição, pois não se tratou de uma mudança completa, ou quase, para o sexo oposto biológico de nascença, por isso, talvez, seja rotulado de intersexual.

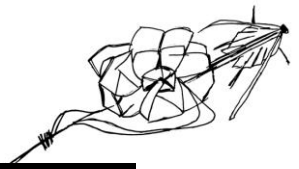


Figura 66. Hermafrodita. Foto: André Mardock



Na figura 66 da página anterior, eu intitulei a matriz de Hermafrodita, um momento de grande revolta da Criança Luz, quando ela anuncia a união dos opostos, mulher x homem. Na visão da literatura latina, e provavelmente na helenística tardia, em vez de conceber a união das forças de ambos os sexos como nos cultos mais antigos, é uma criatura enfraquecida. Revelando uma visão patriarcal de que toda característica feminina num homem o difama, mancha a sua reputação. Bem como a advertência de que, se uma mulher toma a iniciativa em amor e sexo, o resultado será funesto.

Como dito em parágrafos anteriores, intersexualidade difere de transexualidade, mas também podem ser vistos como fenômenos que se complementam. De qualquer modo, o mito de Hermafrodita relatado por Ovídio, pela transformação lhe ter sido imposta contra sua vontade, permanece fora desses rótulos.

Um egiptólogo amador, ao escrever sobre vários deuses egípcios possuidores de características do que hoje se denomina de intersexualidade, afirma que:



A mitologia nos ensina que a constituição andrógina, isto é, uma combinação das características masculinas e femininas, era atributo não só de Mut mas também de outras divindades, tais como Ísis e Hathor [...]. Ensina-nos, mais, que outras divindades egípcias tais como Neith de Saís de quem se originou, mais tarde, a Atenas dos gregos foram originariamente concebidas como andróginas, isto é, como hermafroditas, e que o mesmo se dava com muitos dos deuses gregos, especialmente aqueles que eram associados a Dionísio, mas também a Afrodite, que mais tarde se limitou a representar uma deusa feminina do amor. A mitologia explica que o acréscimo de um falo ao corpo feminino é uma representação da primeva força criadora da natureza, e que todas essas divindades hermafroditas são expressões da ideia de que somente a combinação dos elementos masculino e feminino poderá de fato simbolizar a perfeição divina (FREUD, [1910] 1978, p. 144, tradução Anchyses Jobim Lopes).

Segundo Freud as teorias sexuais infantis explicam a criação dessas divindades intersexuais. Essa lógica freudiana não dá suporte ao que realmente há por trás do hermafrodita, pois ele atribuiu essa análise a universalidade do sexo masculino, rebaixando o feminino ao papel de um homem castrado, refletindo a ideologia do patriarcado.



Mas, o ponto relevante pontuado nesse ritual poético foi que a Criança Luz é uma interseção, não sendo identificado nem como homem e nem como mulher, ela é um mensageiro, uma mensagem de amor, ela é uma mistura de todos os outros fantasmas e gêneros.

3. RODA DA VIDA

Vi, neste corpo vazio a Gueixa e a Criança Luz girando em movimentos desconexos e nesse girar eu fui arrebatada, mas, meu olhar as vigiava e nesse rastro foi nascendo um redemoinho medonho, que por ora ia diminuindo, ora aumentando, até que nossos passos pareciam uma dança – o desafio da dança é, justamente, jogar com a “fragilidade” dessas mulheres, essa experiência é de uma outra ordem, como já foi dito anteriormente, onde é possível descobrir a fragilidade no sólido, no gélido, no grotesco, como consolidar isso que também não passa de uma fragilidade humana – um *Kata*, o *Kata* Pessoal nunca visto por essas terras, um treinamento que tem uma assinatura própria. Isso mesmo.

Eiiiiiiiiiiiiiii girando....girando.....girando, na figura
na página seguinte você pode observar dois planos e alguns
espirais, esse desenho revela o duplo que há em mim:

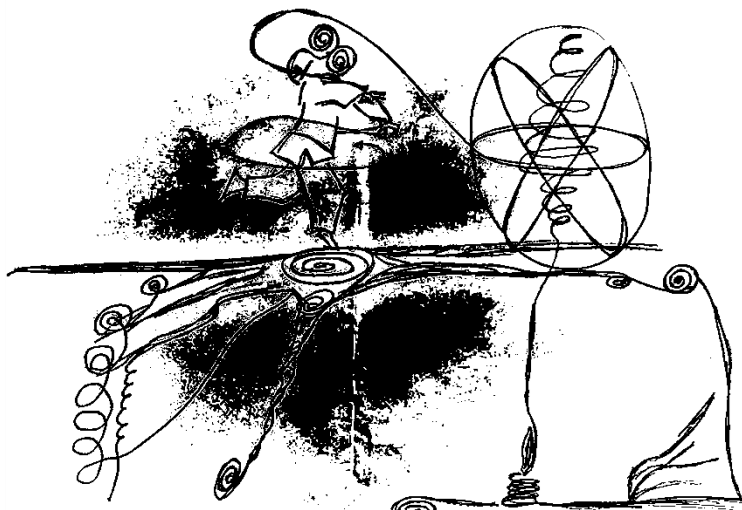


Figura 67. A transmutação. Desenho: Silvia Luz

Quando percebi a existência desse duplo me remeti ao Teatro da Crueldade de Artaud onde ele defende um teatro ritual, o encantamento, o mito, a metafísica e a alquimia. Um fazer teatral que foque na cena, um teatro onde a magia seja visível na cena e promova o pestiamento, de todo o público diante do que foi apresentado. Diz ele:



(...) se o teatro é como a peste, não é apenas por atuar sobre importantes coletividades e por transtorná-las do mesmo modo como se faz a peste. Existe no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingador ao mesmo tempo. (ARTAUD, 1987, p. 39)

Assim, o teatro deve revelar o fascínio que libere o espírito de quem participa dele como um ritual. Por meio do imaginário, da criação; o imaginário supera a realidade cotidiana, oferecendo um caráter mais iluminado, transcendente e alquímico. Um duplo da realidade. Para Artaud:

(...) o teatro deve ser considerado como o duplo não desta realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos limitou-se a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto edulcorada, mas de uma outra realidade perigosa e típica (...)" (ARTAUD, 1987, p. 65)

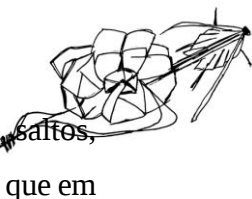
Para Artaud o duplo representa o encontro do teatro consigo mesmo, com sua autenticidade a partir da encenação baseada em sua experiência de vida, propiciada pela peste. O duplo retoma o caráter mítico, onde o ser humano é possuidor de uma natureza humana dupla - masculina e feminina. Por meio do mito o atuante

recuperaria sua identidade e a possibilidade de transmutação. Neste sentido, a encenação seria, não o duplo da obra dramática, mas duplo de si no engajamento do ser humano na descoberta de si.



Figura 68. A Roda da vida. Desenho: Mailson Soares

Na figura acima é revelado esse girar do duplo, onde o corpo levou um tempo construindo e



desconstruindo aqueles movimentos, aqueles giros, saltos, arrastar dos pés, desequilibrar, quase um transe, até que em determinado momento os três fantasmas atravessaram, enquanto todo o corpo de cada uma delas se movia com a leveza que as permitiu não enrijecer, até que todas elas se tornassem uma só, e depois se multiplicassem em muitas outras novamente. Com o girar da roda, há momentos que a Criança Luz parece absorver todas nós, deixando-me acreditar que ela é uma mistura de nós, que somos duplos de nós mesmas.

Nessa fase eu senti a experiência do abandono, e o abandono seja ele em qualquer fase da vida – concreta, emocional, psicológica – foi, portanto, uma iniciação em busca uma nova vida. Foi como se eu tivesse sido expulsa do paraíso. Uma perda de uma certa inocência nutrida por alguns sentimentos, o amor por exemplo. Tive uma decepção, mas isso foi um acontecimento positivo, porque me colocou em movimento nessa roda da vida, me fez seguir o ciclo em busca da experiência e da minha identidade.

Necessário falar disso, pois a criação do mapa dos pés (observar a figura da página seguinte) da Criança Luz foi tomada por essa experiência.

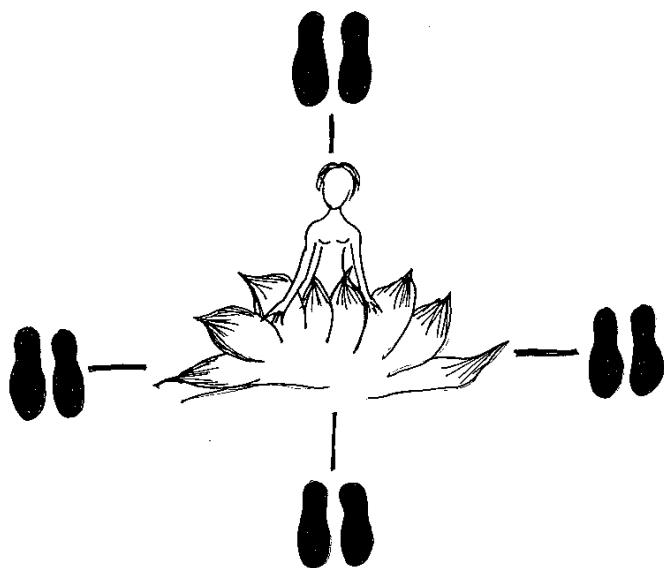


Figura 69. Mapa dos pés. Desenho: Silvia luz e Mailson Soares

O deslocamento da Criança é pouco, no sentido, de movimentações e deslocamentos, pois em questão de energia é intenso tanto quanto as outras.

Esse estado de imobilidade na mobilidade foi gerado pelo sentimento de abandono que vivi e que me exigiu inúmeras adaptações e aceitação do *karma* e isso se refletiu na forma de deslocamento da Criança na ponte de bambu.



É somente quando se está verdadeiramente sozinho, diz a analista Rose-Emilly Rothenberg, “que o potencial criativo [a ‘criança’], instalado lá no fundo dentro de nós, tem espaço e condições para emergir à luz do dia” (ABRAMS, 1999).

Tive que aceitar o desafio da separação conjugal. A dor dessa solidão forçou-me a ganhar a consciência, a me abrir para a vivência do meu *self* como entidade destituída dos outros. Aprendi a contar comigo mesma, o que significa uma vida toda de responsabilidade pelo atendimento e provimento da Criança Luz.

Essa Criança, digo que ela é órfã, no que me refiro a uma pedra singular usada na alquimia, essa pedra corresponde à totalidade, ao uno “um”, representa a ideia psicológica do *self*, ela é a gema do processo de individuação. Posso ser jovem e velha e uma só ao mesmo tempo.

Habitar esse ritual poético me fez aceitar minha realidade e não negar nada: meus sentimentos, medos, pudores, vergonha, carência. Nessa vivência fiz um acordo com a minha realidade, não pude evitar o emergir da dor

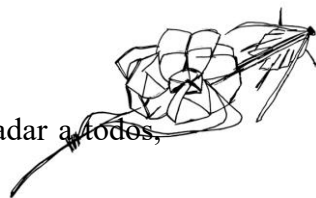
nesse processo de reviver meu destino e os efeitos que ela teve sobre mim.



Nesse girar da roda vida tudo se fundiu, o treinamento e a poética, a pesquisadora e a artista, o caminhar aqui aconteceram na imobilidade flutuante, a Criança Luz ela quase não se deslocava fisicamente, fazia o caminhar básico para seguir o transitar da ponte. Com isso, pode até parecer distante aquela que treina, que cria, repete e aquela que traz o movimento de criação. Na prática do treinamento experienciei que didaticamente podemos até separar em fases um treinamento, tentando assim, dizer que tem uma fase só de criação, e reflito que não, tudo é criação, tudo é poética, tudo é ritual.

4. GAIOLA DE OURO

Sentimentos em desequilíbrio que empobreceram meu *self*, fui incapaz de destacar a Criança Luz do meu próprio ego, com isso me aprisionei e criei uma gaiola de ouro para o meu próprio *self* que se desenvolveu na Criança Luz. Fui incapaz de enxergar minhas próprias necessidades ou de satisfazê-las e gerei em mim mesma



um *self* do tipo “como se”, que poderia agradar a todos, menos a mim mesma.

Stone e Winkelman no livro *O reencontro da criança interior* de Jeremiah Abrams (1990) escreveram: “Nossa tarefa é tomar consciência dessa fragmentação do eu para que possamos fazer escolhas válidas em nossa vida (p. 275).

Quando me apropriei dessa consciência, meu corpo se transformou em um espiral que fora invadido por outras e com isso perdia sua própria forma, penetrado e invadido pela luz, pela sombra, pelas lembranças, pelos fantasmas, pelo tatame, pelo suor, pela solidão, melancolia, choro. Eu não sabia exatamente o que estava acontecendo, deixei a energia fluir, os fluxos dentro de mim se iluminavam como vaga-lumes dentro do meu corpo, deixando rastros de vida e sem me preocupar se essa energia era *anima* ou *animus* (BARBA, 2009).

Nas figuras abaixo, distribuídas nas páginas seguintes, você leitor vai observar três matrizes da partitura da Criança, é o momento que ela se põe para fora do meu corpo, a androgenia se desvelando.

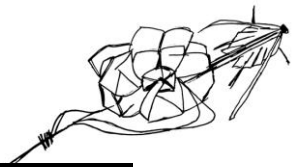


Figura 70. Autorevelação. Foto: André Mardock



Nessa matriz meu corpo se rende ao que vem de dentro dele, uma energia que vem rasgando, ~~vergando~~ o meu corpo. Senti-me como uma marionete nesse momento. Eu cerebralmente não tinha mais comando nenhum no que estava acontecendo comigo. Na figura 70 meu corpo estava tão dilatado que parecia que ia explodir, tudo queimava por dentro, mas a chama da vela me acalmava.

Na figura 71 o fogo se apossava do meu corpo, a quentura da chama entranhava na minha pele e tudo se iluminava.

Na figura 72, meu corpo foi dominado por uma energia que parecia queimar minha pele, como se eu quisesse me livrar dessa epiderme.



Figura 71. Alquimia. Foto: André Mardock



Figura 72. Queimando a pele. Foto: André Mardock



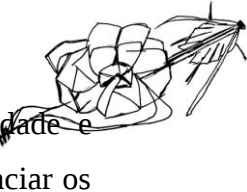
E todas penetravam umas às outras, meu corpo era devorado. Fundiu-se tudo, a criação é uma potência trazida pelo *Kata* Pessoal, ele faz com que a criação, pulse na construção da minha poética. Na construção desse fantasma eu me permiti sentir a dor, a raiva, a mágoa, a decepção, além da tristeza que a cada dia me corroía, foi nesse momento que comecei a quebrar minhas relações de dependência. Ao me permitir efetuar essa ruptura, eu começo a assumir os “eus” que me habitam. Com essa mistura de sentimentos, me descobri livre e iluminada. Minha Criança Luz me concedeu o estado de Buda.

5. A ILUMINAÇÃO

A criança é que conhece o segredo primordial da Natureza e é a criança em nós que retornamos. Nossa criança interior é simples e ousada o suficiente para viver esse Segredo.

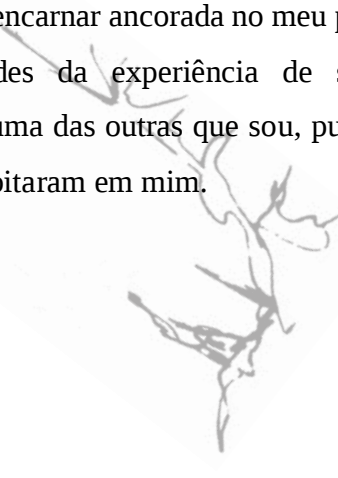
Chuang Tzu

A caminhada sobre a ponte foi o Segredo, ela é uma caminhada simples, mas que relaxa e é precisa. A Criança Luz é um gerador de luz, de vida; fui presenteada com a possibilidade de renascer para uma vida diferente,



por meio de fracassos, sentimentos de inferioridade e vários problemas, foram impelidos à força a renunciar os apegos existenciais que se tornaram redundantes.

A Criança caminha assim, leve e livre, sem ser preciso ser tenso. Esse fantasma é uma força que me habita, um estado de Ser, uma performance da presença, ele é algo que não dá para ficar no cotidiano, se acende no extracotidiano, nesse mundo que é do invisível, mas que por meio do meio corpo vem para o visível aos olhos, palpável. Essa Criança só existe porque eu a interpreto, como atuante eu a fiz visível para os olhos dos espectadores.



Ela alcança a iluminação por meio da sua própria reencarnação, que foi reencarnar ancorada no meu próprio corpo, nas corporeidades da experiência de si, me reconhecendo em cada uma das outras que sou, pulsaram multiplicidades que coabitaram em mim.

Figura 73. Girândola. Desenho: Silvia Luz



Figura 74. *O self*. Foto: André Mardock



A figura 74 observada na página anterior, ~~é uma~~ matriz que registra o momento dessa experiência, parecia o queimar a pele. Reconheci que meu corpo foi empossado pelo corpo de tantas outras, de tantas mestras e mestres, estão ali entre gestos, olhares, silêncios, lições, mas a minha natureza bisbilhoteira, enquanto objeto-sujeito da pesquisa, me ofereceu toda uma autonomia para ser essa mulher de proposição, de criação.

Esse reencarnar não obedeceu ao tempo cronológico, mas, sim o psicológico, quando trouxe a “SamuSilvia” (anciã), a Gueixa (jovem) e a Criança, seria pensar num tempo inverso, esse inverso e o tempo da metodologia do fenecimento, porque comumente se tem a ordem cronológica do tempo da vida; a criança, o jovem e o velho e depois vem a morte e o ritual poético fez o inverso.

Talvez fazer arte seja vencer a morte, a gente converte ao contrário, a vida talvez, a vida normal nos leva do nascimento a morte, mas a arte ela pode girar ao contrário, da morte a vida, ao novo nascimento, foi isso que aconteceu comigo, eu renasci.

Essa Criança Luz também nos carrega, carrega quem fomos, o registo das nossas experiências de formação, de



nossos prazeres e dores. Esse fantasma foi essencial ao processo de me tornar única. A individuação está ligada à identidade peculiar do *self* infantil e gira em torno dela.

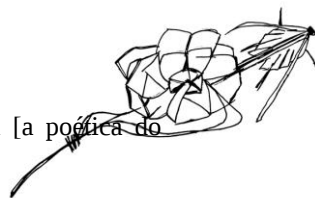
Ela me despertou uma percepção de uma nova possibilidade de vida, a Criança me ensinou que para incorporar o novo, o velho deve abrir caminho às mudanças, ela me exigiu ser mais aberta a mudanças.

A “criança” é tudo o que foi abandonado e exposto, e ao mesmo tempo, é divinamente poderosa; ela é o início insignificante e duvidoso, e o fim triunfal. (ABRAMS. p. 52)

A Criança como início e fim, isto é, renascida numa nova infância reencarnada por ela mesma. Ela me fez retornar sonhos de criança assumindo toda a extensão do meu voo poético, foi a renovação, experiência de esperança e possibilidades renovadas. Ela é a promessa do futuro, é o símbolo dessas transformações que vivi nesse ritual poético.

Existe dentro de nós uma criança em potencial. Quando vamos em sua busca em nossos devaneios revivemo-la ainda mais nas suas possibilidades do que na

sua realidade. (Bachelard [a poética do devaneio]).

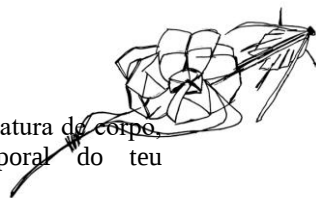


Reviver essa Criança modificou minha realidade. Entender, então, meu pensamento-conceito sobre treinamento, sobre como unir, como fundir e falar sobre. Poder me auto gestar, autocriar sobre esse pensamento-conceito, de criar-criação-criatividade- processo criativo.

Para falar dessa pesquisa-prática apresento para você leitor uma fala da Prof.^a Dr.^a Mayrla Andrade, dita em minha banca de qualificação:

O que eu vi agora foi um vídeo documentário incrível, a tua fala, o teu suor, a tua pele, os teus ossos, teu músculo, eles ali dançam de uma maneira incrível, todo o teu processo de fala. O vídeo é tudo aquilo que a gente leu. Você está aqui entendendo esse treinamento como ensaio-espetáculo. Mergulha nessa tríade com grandes aproximações, concretiza, estão ali, todos juntos. Esse ensaio-espetáculo que já é o teu *kata* pessoal, ele é da criação, e a criação ali atinge a tua poética. Vindo do movimento para o judô, isso dá uma reviravolta nessa complexidade, pode ser bastante aproximada. Ele é provedor, provedor da tua voz, daquele suor, da pele, do movimento, como tu andas. Você dá para esse *kata* pessoal uma assinatura corporal, que eu venho chamar aqui de uma

“corporatura” é uma assinatura de corpo,
é uma assinatura corporal do teu
movimento.⁸⁹



Fui indagada por ela, quando perguntou qual seria o propósito mais secreto, que eu estou trazendo para cá, para tese-memorial

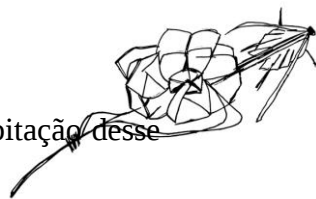
Então disse a ela:

– Professora seria essa assinatura?

O *Kata* Pessoal que a senhora diz que vai além da tese, e ainda me diz que ele é uma “ética de vida”. Porque ele dialoga comigo em toda minha trajetória de vida. A senhora também afirmou que ele sou eu, por isso é a ética de vida da Silvia. Compreendo, então, que ele habita o meu corpo, ele é o meu corpo, nesse grande redemoinho que me transformei quando executei o treinamento *Kata* Pessoal, agora também uma “dança”, ele me possibilitou ter uma

⁸⁹ É Artista-pesquisadora no Estado do Pará. Doutora em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação PROPPG Educação PUC/MINAS, Mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes PPGARTES/ICA-UFPA na linha de pesquisa em criação, transmissão e recepção em Artes. Professora-pesquisadora Efetiva na Escola de Teatro e Dança da UFPA nos cursos Técnicos de formação em Dança e Licenciatura plena em Dança. Coordenadora do Projeto de Extensão Vértice: Arte, Ensino e Sociedade da ETDUFPA.

geografia das relações, uma geografia de habitação desse corpo, no outro, em si mesmo, no lugar de.

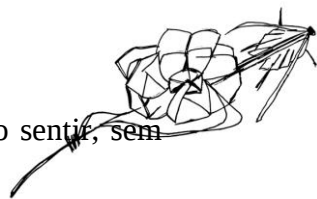


Dançar é o verbo de ação que me fez perceber a afinidade com as personagens, a Samurai, a Gueixa e a Criança Luz, elas são de natureza “mágica”, onde nesse redemoinho que ora é miúdo e depois vai ficando graúdo, que me permitiu mover, escorregar, pressionar, deslizar, pontuar, socar, torcer, fruir, fluir, há sempre uma osmose, interferências, trocas.

Essa roda da vida que sou, fez uma fissura nas ideologias que reprimiam o corpo, à moral, à cultura machista. Os fantasmas, eles enclausuram o meu corpo com todos os seus dispositivos. O desafio foi como exprimir esses desejos reprimidos, gerar uma revolta para a liberdade do meu corpo.

A poética do fenecimento habitou no “entre”, no intermezzo – não tenho mais o treinamento, onde eu não tenho mais ali o outro espaço, eu tenho a poética entrelaçada da cena. Da criação. Onde eu quebrei as fronteiras entre o eu e as outras e o outros. Logo, tenho uma assinatura corporal riscada pelo meu corpo em

trabalho, uma “corporatura”. Que começa no sentir, ~~sem~~ precisar explicar, simplesmente agir.



Sabe?

E nesse sentir surgiram três fantasmas – a Samurai, a Gueixa e a Criança Luz, como já foi dito para você, elas são protagonistas de todo o processo, porque elas nascem de mim, elas sou eu, possuem uma subjetividade, subjetivação, de uma descoberta do Si mesmo, me permitiu construir uma criação de mim mesma.

Esse redemoinho construído por elas – a Samurai, a Gueixa e a Criança Luz me deixam muito viva e pulsante. Sinto-me potente diante de um processo de me autogestar, me autocriar e me reinventar e criando um lugar para mim, na medida que o *Kata* pessoal é executado eu escuto a minha própria voz, na medida em que eu faço, ponho para fora as vozes que habitam meu corpo, expresso as vozes delas, dou unidade para minha voz, nessa multiplicidade de vozes que eu tenho e sou. Agora, me permito ouvir a minha voz primeiramente e depois as outras.

O ritual poético *DA ROSA SALTA GAFANHOTO* me fez perceber que o que eu faço é uma experiência para além do treinamento, considerando essa perspectiva de



treinamento que traz o treinamento como algo rígido e limitador. Da busca pela perfeição, esse ritual poético que denomino de corporatura vem justamente mostrar, que não.

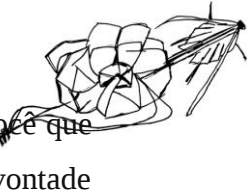
Eu parti de um treinamento que me permite ser livre para criar, para Ser corpo. A corporatura aparece que meio que inventando um lugar, que não é treinamento, nem cena, uma experiência efêmera, é a poética da flexibilidade, do fenecimento.

A prova disso é a presença dessas três personas que habitam e orbitam meu corpo. É louco, porque elas vêm espalhadas, girando, voando e elas simplesmente se conectam, essa multiplicidade de vozes ao mesmo tempo permanece múltipla, uma única voz múltipla.

Quando tento descrever essa vivência poética me vem a memória a escrita de Hijikata quando ele escreveu em *Dançarina doente*: “um outro corpo está saindo do meu bruscamente, como quando você rabisca”. Quando comecei a rabiscar os primeiros rastros da Criança Luz nesse transitar sobre a ponte, nesse salto que comecei lá na Rosa, fiz os sacrifícios necessários para meu próprio crescimento.



Figura 75. O perecimento. Foto: André mardock



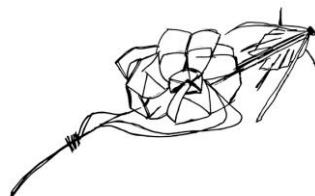
A figura 75 da página anterior revela para você que tive que morrer tantas vezes, muitas vezes por vontade própria, a fotografia revela o momento em que a Criança oferece o último suspiro, antes de renascer. Vale ressaltar que “dentro de nós, ainda dentro de nós, sempre dentro de nós, a infância é um estado de espírito” (BACHELARD, 1988).

Foi com esse estado de iluminação retratado na figura 76, que transitei as possibilidades de me permitir rabiscar uma nova vida. Eu aprendi a amar a Criança Luz, eu a admiro, eu gosto de estar com ela, do seu modo de vestir, de viver a vida, gosto de cuidar dela, por isso dediquei o tempo necessário para ela, essa foi a maior prova de amor que pude dar a ela.



Figura 76: A Iluminação. Foto: André Mardock

PONTE SEGURA



ABRAMS, J. **O reencontro da criança interior**. São Paulo: Cultrix, 1990.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**: trad São Paulo: Max Limonad, 1987.

BACHELARD, Gaston. 1884-1962. **A poética do devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel** – tratado de antropologia teatral. Trad. Patrícia Alves. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BARBER, Stephen. *Hijikata: revolt of the body*. Londres: Creation Books, 2006

HIJIKATA, Tatsumi: **pensar um corpo esgotado** / Kuniichi Uno; traduzido por Christine Greiner, Ernesto Filho, - São Paulo: n-1 edições, 2018.

HIJIKATA Apud BARBER, Stephen. *Hijikata: revolt of the body*. Londres, Creation Books, 2006, pp. 93-94.

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, sonhos, reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

LOPES. Anchyses J. **Transexualidades - psicanálise e mitologia grega**. Estud. psicanal. no.47 Belo Horizonte jul. 2017.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**; Tradução de Tae Suzuki. –São Paulo: n-1 edições, 2016.



OVÍDIO. **As metamorfoses**. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983. [[Links](#)]

PERETTA, Éden. “**L’anticorpo di Hijikata Tatsumi**”. In: Danza e ricerca. Laboratorio di studio, scrittura, visioni, Bolonha, n. 3, pp. 125-168, 2012.

PINHEIRO, S.S.L. **Kata Pessoal**: um treinamento psicofísico para atores/bailarinos por meio do Judô. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Pará, 2012. 175p.

RAFFAELI, Rafael. Imagem e self em Platino e Jung: confluências. Campinas, 2002.

VARLEY, Júlia. **Pedras d’água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Editora Dulcina, 2010.

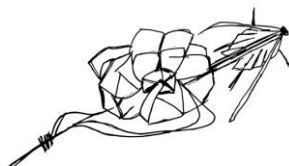
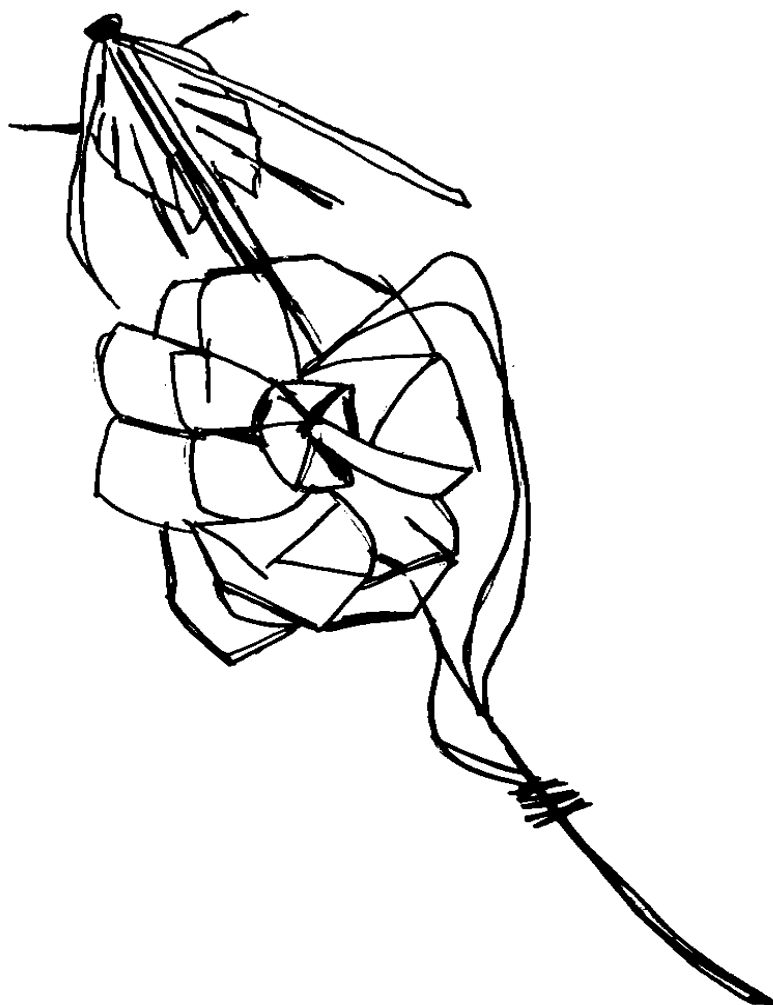
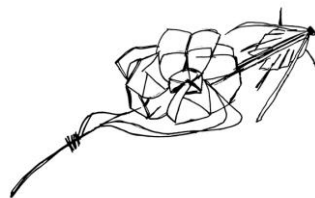
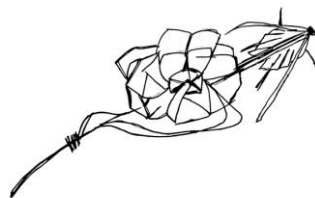


Figura 77. Da Rosa salta gafanhoto. Desenho: Silvia Luz



LIVRO V – GAFANHOTO

1. Vestígios de Criação



PERGAMINHOS DE FIGURAS

FIGURA 77 – Da Rosa salta gafanhoto. Desenho: Silvia

Luz.....386

FIGURA 78 – O salto. Foto: André Mardock.....398



Na visão xamânica, o gafanhoto já nasce dentro da gente, contudo é preciso despertá-lo e trabalhar para que ele comece a agir em prol do seu crescimento, bem-estar e sonhos. Na umbanda, a religião que pratico desde 2019, o gafanhoto aconselha que é preciso buscar conhecimento e ter mais coragem para enfrentar as dificuldades, para assim, saltar mais longe; nesse aconselhamento é revelado que os caminhos em busca da sabedoria espiritual, emocional e do aprimoramento pessoal não será fácil, pode ser na verdade muito árduo, mas no fim valerá a pena.

Mostrei a você a metamorfose que vivi nesse ritual poético que foi minha tese. No início eu era um gafanhoto verde que significava coisas positivas como esperança e boa sorte, de boa graça e virtudes; então, segui me preparando para dar o grande salto, pois o gafanhoto se move pulando e um pulo pode jogá-lo até vinte vezes seu próprio comprimento de corpo. Quando ele se apresenta, é porque está próximo um novo pulo para frente em direção ao futuro.

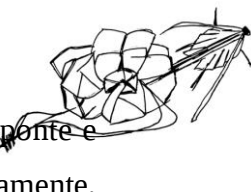
Eles cantam e seu canto é para honrar seus antepassados e se conectarem com sua verdadeira herança. Serve para escutar e responder à sua voz interna, assim ele

dá pulos de fé e sem medo, visando algo de bom que vinha chegar, foi nessa perspectiva que transitei nessa pesquisa poética.



Figura 78 – O salto: Foto: André Mardoc

Com o passar do tempo o gafanhoto foi ficando amarelo (ver figura 78), algo não muito comum de acontecer, mas isso estava associado a coisas positivas e segui transitando na ponte e fui me sentindo cada vez mais otimista, pois mudanças estavam acontecendo, dizem os ocidentais que isso significa iluminação espiritual, independência.



Assim, continuei minha caminhada sobre a ponte e de repente vi o gafanhoto mudando de cor novamente, agora estaria marrom escuro para que pudesse absorver mais luz solar para ter o calor e a energia; para manter seu enxame. Por isso, o gafanhoto marrom representa um aviso. E como um aviso ele também pode te fazer um alerta de que algo vai acontecer, então fique atento aos detalhes e situações. Superstição ou não, eu acreditei.

Foi exatamente isso que aconteceu comigo, por isso o salto foi intitulado DA ROSA SALTA GAFANHOTO, que na verdade é o próprio processo de criação, então posso considerá-lo um salto poético de vida e obra. Não somente de uma obra, mas da vida em si. Então eu sou uma mulher que processa vida e essa consciência de ser a processadora da vida é muito importante. Sou camaleônica, mudo de cor, essa transformação foi alcançada pelo que, na pesquisa, denominei de *kata pessoal*, uma forma de treinamento que abriu o caminho poético.

Quantas pessoas hoje no mundo estão totalmente alijadas disso? Parece que não processam nada, não criam nada, que as pessoas são apartadas disso, somente o fato



de perceberem que tem um aspecto da vida, que lhes foi tirado. Apartada desse aspecto, que é o da sensibilidade de criação.

Essa vivência foi muito forte, vivi depressões, constrangimentos, culpa; o salto do gafanhoto é reconhecer cada momento de impotência que eu tive, isso é o próprio salto. Minha vida a partir de agora está aberta. O gafanhoto por um tempo foi uma nebulosa, mas agora não é mais.

Cheguei ao fim desse transitar poético. E preciso compartilhar, em forma de memorial, tudo com você. Sobre essa ponte atravessou uma mulher, uma artista, uma obra poética, três fantasmas, de um lado para o outro como em um salto de vida e morte.

Se me perguntarem o que é isso, direi que é um ritual poético, que não estou fazendo cena, não estou fazendo espetáculo, estou em um “estado de criação” (GREINER, p. 12, 20017).

E o que eu quis com isso? Mostrar que a vida dá saltos. Manifestei esses saltos que a vida me deu nesses anos. Sim, todos sabemos disso. Mas existe o salto maior, aquele que deva ser considerado como ritual; no meu caso,



poético. Eu tive a intuição desse salto lá no mestrado, experimentei o treinamento que chamei de *Kata pessoal* e que foi potente para a criação e isso fez desabrochar essa poética que vos falo agora.

Estou aqui, meu corpo está inteiro; vou e volto nesse *kata pessoal* sobre a ponte ou em qualquer lugar, ele sempre está comigo e funciona como um dispositivo mágico, por isso ele sempre vai criar outros e outros personagens, mas agora, eu quero chamá-los de *fantasmas*. É o invisível que se tornou visível, essa “coisa energética”, que a gente fala. Sabe, leitor?

Mas, não sei dizer exatamente o que é essa “coisa energética”. Agora posso dizer que o mágico deu certo, que felicidade. Sei que não preciso provar nada, pois eu não faço ciência, mas de fato coloquei algo no mundo, que foi permitido a mim colocar, porque eu tenho o *kata pessoal*, tenho um corpo treinado, pois eu trabalho na pré-expressividade, eu deixo agir a *anima* e o *animus*, na verdade, nós mulheres segundo Carl Jung temos o *animus* dentro da gente, mas eu propus algo diferente, como se eu dissesse para o Carl Jung que os corpos não são mais determinados pela genitália e sugerir que eu por ser

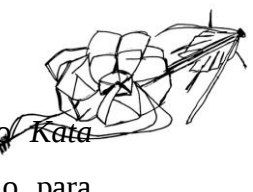
mulher, por ter uma vagina, tenho um *animus* dentro de mim, mas eu posso também ter uma *anima*.



Assim, como hoje ao reconhecer a genitália, ninguém pode dizer se eu vou ser homem ou se eu vou ser mulher, não é isso que a ciência está dizendo? A psicologia, a espiritualidade, todos estavam dizendo ao mundo isso há muito tempo. Então, se eu estou vendo o mundo ser transformado, esse *animus* e *anima* descobertos por Carl Jung, talvez não seja bem assim redondinho, que no corpo da mulher tem um *animus* e no corpo do homem tem uma *anima*, talvez no meu corpo eu carregue os dois. Porventura, por ser essa artista marcial, ora faixa branca, ora faixa preta, por momentos uma contida na outra.

Voltando a metáfora da luz lá do Livro I – A Rosa, eu acredito que me desenvolvo que nem os brotos de batatas, na escuridão de uma estufa. Por isso me perguntei – Só tem criação na Luz? E a sombra, o que tem lá?

Pois é, comecei a transitar nessa ponte por essa ótica dos brotos de batata e descobri que a sombra que a luz cria foi o meu ritual poético inteiro, foi uma metamorfose, foi uma transformação.



Foram quatro anos e meio de treinamento. *Kata pessoal*, foi quando eu me coloquei em desafio para construir o meu próprio *Kata pessoal*. Como já disse em parágrafos anteriores, a intuição aconteceu lá no mestrado, onde eu conduzi o treinamento para o grupo de teatro “*Quintessência*”, onde eu apliquei a pesquisa; eram duas atrizes e um ator. Todos eles criaram o seu próprio *kata pessoal* e eu não. Por isso no doutorado me pus em desafio. Eu teria que conduzir e criar ao mesmo tempo o meu próprio *kata pessoal*.

Então, passei a treinar três vezes por semana, três horas por dia, e devido a carga horária intensa de trabalho comecei a sentir muitas dores na lombar e fui diagnosticada com uma hérnia nas vértebras L4 e L5.

Sozinha na solidão da sala de trabalho, me senti encurralada e não tinha mais como fugir ou simplesmente fingir que eu tinha um *kata pessoal*. Comecei a treinar os giros, os deslocamentos no espaço, os passos arrastados, os desequilíbrios. Enfim, não havia possibilidades de me enganar, em pensar que só pelo fato de eu ter estruturado o treinamento *kata pessoal*, automaticamente eu já teria um.



Estava eu em pé na sala de trabalho e diante de mim não havia ninguém para repetir o que eu estava fazendo, ou seja, eu tive que dar conta do treinamento, sendo mestra e discípula, ora faixa branca, ora faixa preta.

A solidão da sala e o pequeno foco de luz da vela (que sempre estava lá) esvaziavam a minha mente, que vivia a devanear por aí e a deixar meu corpo físico a repetir o que já estava em mim, movimentos por ora mecânicos.

Com o tempo percebi que a mente vazia foi o caminho para harmonizar meu corpo e minha mente. Foi assim, no isolamento daquela sala que eu me encontrei, aprendi a escutar, a perceber minhas limitações, sejam elas físicas ou emocionais.

Nesse encontro comigo eu ouvi a minha respiração quando estava em *zazen* e na execução do meu *kata pessoal*. Ela foi minha mestra na condução desse treinamento.

A partir de então, de forma paulatina os benefícios do *kata pessoal* se expandiram para além da sala de trabalho e dos palcos. Como afirma meu grande mestre de judô prof. *Jigoro Kano* (1860-1938): “é errado acreditar que o judô termine no *dojo*” (2008, p.66), e esse princípio



eu apliquei no *Kata pessoal* que hoje transformara-se numa metodologia poética, da pesquisa fundamentada na prática. É errôneo pensar que o *kata pessoal* se limite apenas à sala de trabalho, de ensaio ou palco.

A questão estético-poética não limita o alcance desse treinamento, mas se percebe numa relação dialética com o mundo de quem o pratica. O artista marcial pratica esse treinamento para transcender as suas próprias limitações pessoais, para atuar de uma forma com mais cuidado no mundo que o cerca. Quero dizer que o treinamento *kata pessoal* me atravessou, contudo, na dimensão de processo poético, cultural, familiar. Isto é, o meu Ser no mundo.

Esse transitar me fez perceber que esse treinamento é criação e não meramente como preparação corporal ou técnica de aquecimento, propus aqui a pensar o *Kata pessoal* como elemento ético e estruturante de um processo de criação. Por isso reafirmo que ele é uma fase ininterrupta do processo criativo, pois ele é um gerador de cena, de vida. Portanto, não estou falando apenas de técnica voltada à qualidade de presença pré-expressiva para acena, mas de um processo de autoconhecimento estético e poético.



Nesse sentido, acredito que treinar é se arriscar a um grande desafio de se perceber no mundo e afetá-lo de forma poética por meio de suas vivências pessoais que estabelecem relações com outros indutores para a cena, como o texto dramático; revelando que o texto é apenas mais um e não o gerador de cena.

O *Kata* pessoal é um modo de fazer teatro atravessado por práticas interculturais (treinamento psicofísico), questões culturais, micropolíticas de resistência criadas pela nossa categoria teatral. Acredito que esse treinamento possa dialogar com qualquer poética em qualquer tempo e lugar.

A minha experiência até aqui, me revelou que esse ritual poético que foi fundamentado no *kata* pessoal por meio do processo da descoberta de si, onde o próprio atuante descobre quais indutores farão parte de sua criação, não necessariamente tendo que partir de um texto dramático,

Para a construção desse ritual poético DA ROSA SALTA GAFANHOTO foi exigido um tempo de apropriação do *kata* pessoal (práticas interculturais) e um espaço adequado para treinar. Esse segundo ponto é muito

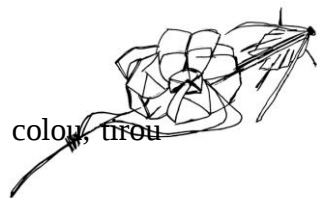


complicado em nossa cidade, não existem políticas públicas voltadas para a essa questão, aqui em Belém se ampliou muito a rede de espaços alternativos criados e sustentados pelos próprios artistas, isso redimensiona o fazer teatral no que Lima (2008, p. 206) definiu como “estética da proximidade”, a relação entre espectador/atuante, palco/plateia desestabilizando o texto dramático como o único indutor de cenas.

Daqui em diante eu tenho um novo transitar a fazer, criar estratégias para ampliar essa metodologia poética ou do fenecimento, como foi dito no Livro I dessa tese-memorial para o público não só das artes, mas em geral; buscar parcerias institucionais e rede de espaços autopoéticos para ampliar esse método poético DA ROSA SALTA GAFANHOTO, que tem como base o *kata* pessoal, um gerador de cenas.

1.VESTÍGIOS DE CRIAÇÃO

O *Kata* pessoal desvelou pedaços de mim e foi me desconstruindo e construindo, fez isso ao mesmo tempo, difícil descrever isso. A metamorfose é fragmento,



colagem, mas teve o novo, contudo ela mais colou, tirou de lugar para construir de novo.

Você entende?

Ela não destruiu nada, tudo foi aproveitado. Vou tirar isso daqui e guardar, pois, servirá para essa mudança aqui na frente. Às vezes enxergava esse processo todo como uma cartografia.

Acredito que essa metamorfose gerada pelo *kata* pessoal é minha tese-poética. É um mapa de percursos pessoal, pois é autoconhecimento. Resolvi fazê-la nesse formato, pois foi importante para mim e faria tudo de novo, pois essa tese-memorial foi um espelho, lembra dele? – o *yata no kagami* –, o espelho que revela o que não vemos. Foi como se eu tivesse diante dele, me coloquei na frente desse espelho e me espiei dos pés à cabeça; vi a minha imagem refletida e não me reconhecia, mas era eu e, com esse olhar para essa imagem eu encontrei os três fantasmas que me habitam, que talvez, possam representar as fases da minha vida. Eles dançam quando esqueço de mim.

Nesse transitar habitaram várias experiências, mas destaco três: o Alzheimer de minha mãe hoje com 88 anos, o rompimento do meu casamento e a tenebrosa pandemia.

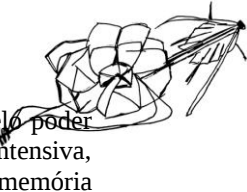


Confesso que esse caminhar foi bem desassosssegado. Então, o que fazer com isso? Ou melhor, o que fazer comigo?

Diante do espelho eu escolhi viver e fazer Arte. Eu resolvi viver essas possibilidades de Ser essa metamorfose, mesmo através do reconstruir e desconstruir, de colar, de tirar daqui e botar ali, espionar o meu *self*.

Acorda!!! Acorda!!! Eles balbuciavam dia após dia. Tu vais continuar, pode ser do jeito que tu queres, são essas formas da Silvia, todas sou eu. Eu vivia apenas uma, que agora não está mais aqui, na verdade eu não as deixava falarem, meus medos e pudores eram bem maiores que tudo. Fiz tudo isso para deixar os fantasmas falarem, já que eu os vi no espelho. Desvelar quem eu sou nessas diversas formas, sou muitas. É a Silvia que por meio da Gueixa revelou sua sensualidade, esquecendo seus falsos pudores.

Um grande aprendizado nesse ritual poético foi me perceber protagonista de mim mesma, da minha vida e entender que a felicidade é estado e com essa experiência sensibilizei meu olhar para outras coisas que antes não via. O verbo experienciar, segundo Ferracini, diz :

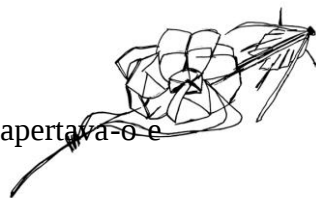


Experienciar, portanto, é agir pelo poder do afeto, que gera uma vivência intensiva, que por sua vez se virtualiza em memória e que, em processo de atualização, produz o território do que chamamos de ação física ou matriz. Essa pode ser recriada em fluxo de diferenciação que afeta todo o processo, recriando-o em um movimento espiralado de recriação. (FERRACINI, p. 125, 2013)

Esse fluxo de qual fala Ferracini é o que dá vida ao movimento espiralado de recriar e se auto recriar, no sentido de afetar e ser afetado, ainda segundo o autor “a experiência é o tempo do afeto e também o tempo de afetar-se” (FERRACINI, p. 124, 2013).

Nessas cinco travessias sobre a ponte de bambu que compõe minha poética, passei por vários locais, o mais marcante foi a sala de ensaio, lá aconteceu a metamorfose. Voltando a falar da sala de ensaio, foi o momento mais intenso dessa transformação, eu estava sozinha, literalmente. Mas, isso fez com que eu saísse mais fortalecida, esse “onde” me ensinou a entender as relações de dependências que eu criava com tudo em minha vida e esse local me livrou disso. Foi muito difícil enfrentar todo esse processo de criação sozinha, tive dias horrendos e outros magníficos. A sensação foi que eu construí um

botão no meu corpo e de repente eu ia lá e apertava-o e tudo se tornava crível.



Tudo o que se presentifica no corpo é real, porque tem existência corpórea (sonhos, fantasias, doenças somáticas e processos de criação). A função fabuladora não só admite a ficção enquanto uma possibilidade real, como também ativa movimentos desestabilizadores no trânsito em corpo, mente e ambiente, gerando outros multiplicadores de movimentos – imagens – pensamentos em fluxos incessantes. (GREINER, p. 74, 2017)

Esse corpo novo corroborando com a autora acima é um corpo errante, um corpo político em contínuo movimento de despossessão de suas crenças, um corpo aberto a mudanças. A presentificação desse corpo ocorreu por meio da Samurai, Gueixa e Criança Luz. Meu corpo projetou três fantasmas. Uma voz sussurrou em meu ouvido: “você é mágico! Projeta três sombras!” (Barba, p. 260, 2009).

Vou detalhar para vocês: Foi num dia de ensaio solitário, foi longo, estava exausta e irritada, porque por inúmeras vezes repetia e nada pulsava. No canto da sala de ensaio havia uma vela, sim aquela vela mesmo; então,



resolvi trazê-la para o centro da sala e eis que treinando e repetindo vi refletida no espelho as três sombras geradas pelo meu corpo, elas se moviam de acordo com o vento que batia na chama da vela. As sombras subiam no meu corpo como raízes, revelando minha ancestralidade que vem daquela areia fina da praia.

Tudo virou ritual, desde o lavar as roupas pretas até vesti-las no corpo. Existiram dias que fiquei jogada na cama, uma solidão sorrateiramente me rondava e elas - as roupas de ensaio -, me chamavam e diziam, levanta daí criatura e eu as vestia e somente com isso meu corpo já se transformava. Teve um período que sai um pouco mais da sala de trabalho e fui para a tela do computador e mesmo lá eu sentia a energia daquela sala. A própria escrita me revelou essa contaminação, tive mais propriedade com as palavras benditas e malditas.

É incrível a energia, aqui e agora, eu sinto o suor escorrer em meu corpo, o pulsar do meu coração e o som da minha respiração. Essa energia é o meu chão plantado, é o *kata* pessoal se fazendo presente.

Outro local que percorri nesse ritual foi a ponte, ela me conduziu para outros lugares, como o Rio Caeté e



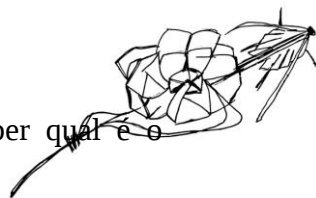
Ajuruteua em Bragança-Pa, Campinas- SP, Brasília-DF, Alta Floresta-Cuiabá, Teatro do Desassossego em Belém-Pa. A tese toda é um onde, pois habitei lugares, fiz um rito do início ao fim, por isso optei por chamá-lo de Ritual Poético e não de solo-espetáculo.

Para adentrar a esses lugares visitei tempos cronológicos e psicológicos. Fui visitar meu passado, um passado bem passado (fase criança), teve um passado próximo e o presente, um presente em crise que já virou passado, sim, ele agora ele é passado.

Acredito que até cheguei a ir um pouco mais a frente com a Gueixa, pois o tempo dela é fora do meu tempo, seria um presente-futuro? Pois, logo depois vem a Criança Luz, um tempo reverso? Então, surgiu a pergunta o que fazer com isso, depois de tudo escrito?

É saber hoje que eu estou pronta para começar do zero, um outro processo de criação a qualquer momento e “pensar processualmente implica em pensar algo enquanto está se produzindo” (GREINER, p. 41, 2017). Chego inteira e sei que sobreviverei a qualquer coisa. Não tenho mais medo dos processos de criação, pois já sei como

encontrar meu caminho, apesar de não saber qual é o caminho.



Eu sou uma tela branca, estou no início de novo; sigo e não tenho medo de me perder, sei que vou chegar lá, em algum lugar, que eu não sei o que e nem onde é, que bom que eu não sei, me livrei desse temor e isso é bom, que não é se livrar do entusiasmo, da adrenalina, não é nada disso, não confundi adrenalina, excitação, entusiasmo com medo, temor, esse último não tenho mais. Sei que realidades são sempre fluxos.

Nesse ritual poético encontrei três fantasmas, cinco transitares, cinco cadernos, tive três tempos, convoquei várias visionárias e visionários. Muitos sussurraram em meus ouvidos e foi se desenhando por meio da memória, história de vida e devires.

Trouxe como companhia a SamuSilvia, a Gueixa e a Criança Luz, também convoquei vários autores, são as vozes que ecoaram nesse ritual poético, a partir daí que fui perceber a dimensão dessa pesquisa, ela é uma tese-poética, uma tese-memorial.

Chegar ao final desse transitar poético é afirmar que ele desenhou um fazer teatral próprio, que está contido nele



uma estética, uma dramaturgia que continuará a ser desvelada nesse trânsito contínuo, mas que está em processo permanente, para a vida inteira.

Agora, você entende quando eu falo que sou uma metamorfose? A cada travessia, uma nova história recomeçava, uma nova invenção, uma nova criação. Por isso, como finalizar essa escrivência? Os transitares na ponte nunca terminam, caso você tente voltar aquele primeiro transitar, você jamais caminhará igual como antes.

O próprio nome desse memorial já diz – trânsitos, sempre se transformando a cada novo respirar, o que provoquei aqui não foi uma tentativa de te convencer ou explicar como se transita, pois, sei que atos sempre estão em constantes mudanças. Sei que a partir de agora terei novos transitares, novas histórias, novos leitores, outras pontes, outras Silvias, outros, outros e outros.

Hoje percebo meu corpo uno e com os pés nus nesse chão de terra batida, sigo caminhando no mesmo ritual e com os olhos fixos no horizonte, mas que estou atenta ao entorno. Nesse momento estou dentro de um casquinho boiando no meio do rio Caeté a observar os guarás fazendo



seus voos coreográficos no céu de azul anil de minha cidade natal – Bragança. Sigo nessa maresia do rio, que por ora me embala de um lado para o outro, esse rio me alimenta.

Saio desse transitar afetada, alterada, alimentada por tudo que vivi. O que eu possuo no final dessas palavras, são palavras-sentimentos, palavras-corpo surgida das vísceras desse ritual poético e sigo disposta a continuar transitar e pondo meu corpo em risco para outros processos para a criação; construir novos afetos para me permitir transitar em outros rios e marés. A experiência se dar no encontro:

[...] somos um grau de potência, definido pelo poder de afetar e ser afetado. Mas jamais sabemos de antemão qual é nossa potência. Do que somos capazes. É sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Spinoza, só descobriremos no decorrer da existência ao sabor dos encontros. Só através de encontros aprendemos a selecionar o que convém com nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui. (PELBART, 2008).



Pode ser que você, ao chegar neste final, queira criar de outras formas, saindo de um outro lugar, de outro tempo, mas talvez se lembre do tempo da maré, daquela que vaza para a outra encher e vice-versa, quantas experiências você teve nesse transitar?

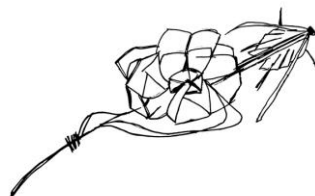
Cheguei até aqui e te pergunto: Como você se coloca ao final desse ritual poético? Mais uma vez, a escolha é sua, mas desta vez já está imbuído de tudo que aconteceu nesse salto *DA ROSA SALTA GAFANHOTO: TRÂNSITOS ENTRE KATA PESSOAL E POESIA CORPÓREA*.

Foi o transitar nessa ponte que me trouxe até aqui, contudo, não esgota as questões e nem exprimem certeza, apenas busco contribuir para viabilizar as relações que envolvem arte e vida, vistas pela perspectiva do *Kata pessoal*.

Psiiu!!!

Apague a vela, pois brotos de batatas só crescem em estufas escuras.

PONTE SEGURA



BARBA, Eugenio. **A canoa de papel** – tratado de antropologia teatral. Trad. Patrícia Alves. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp. 2013.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos**. São Paulo: n-1 edições, 2017 160 p.

KANO, Jigoro. **Energia mental e física**: escritos do fundador do judô. Trad. Para o inglês Nancy H. Ross; Trad. Para o português Wagner Bull. São Paulo: Pensamento, 2008.

LIMA, Wlad. **O teatro ao alcance do tato**. Organizado por Miguel Santa Brígida, Waldete Brito e Wlad Lima. – Belém: Programa de Pós-graduação em Artes/ICA/UFPA. 2014. (Série Arte e pensamento).

PELBART, Peter Pál. **Elementos para uma Cartografia da Grupalidade**. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (orgs.). **Próximo Ato**: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

APÊNDICE:

Desenhos e fotos que iluminaram o processo de criação.

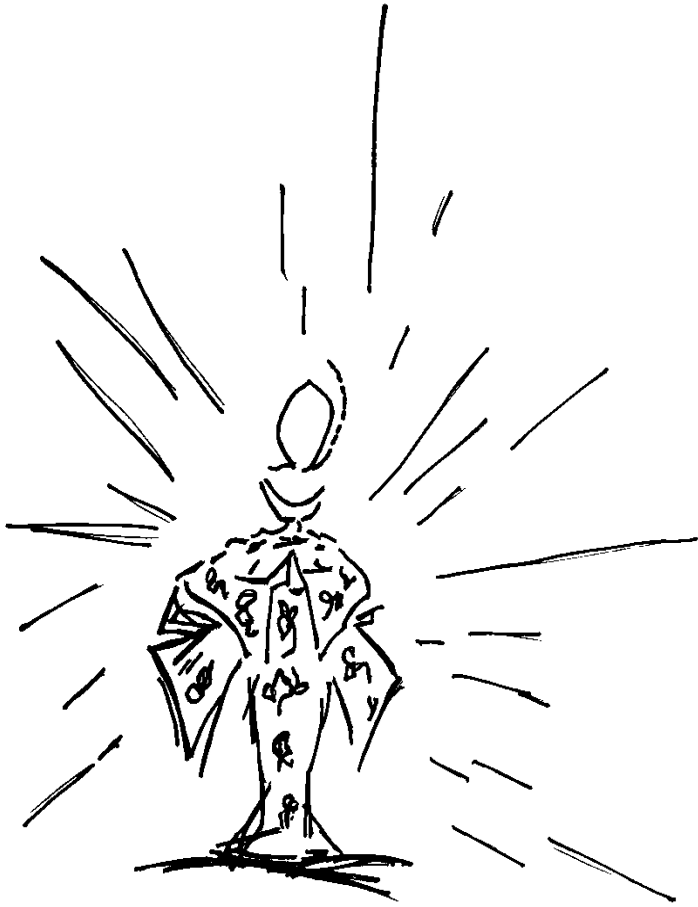
Acessá-los em <https://artistamarcialemcena.blogspot.com>



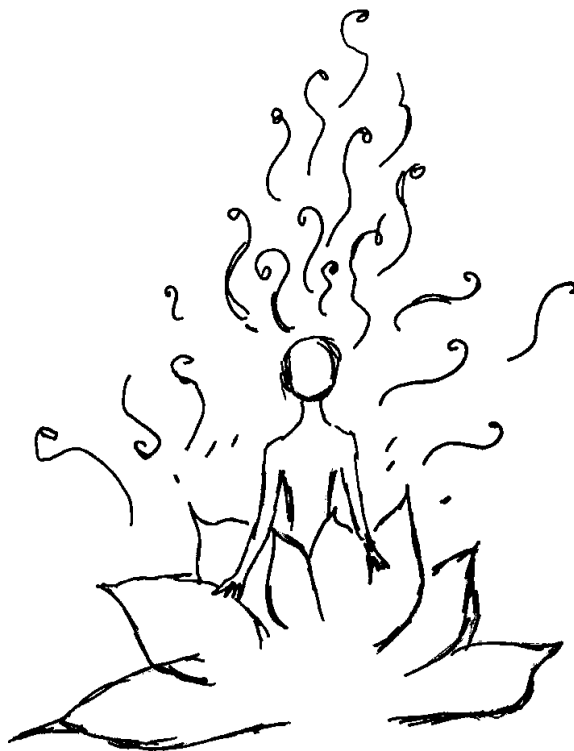
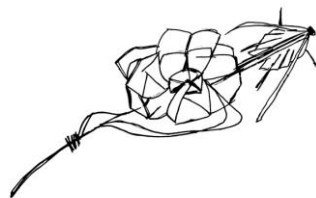
Desenho: Mailson Soares



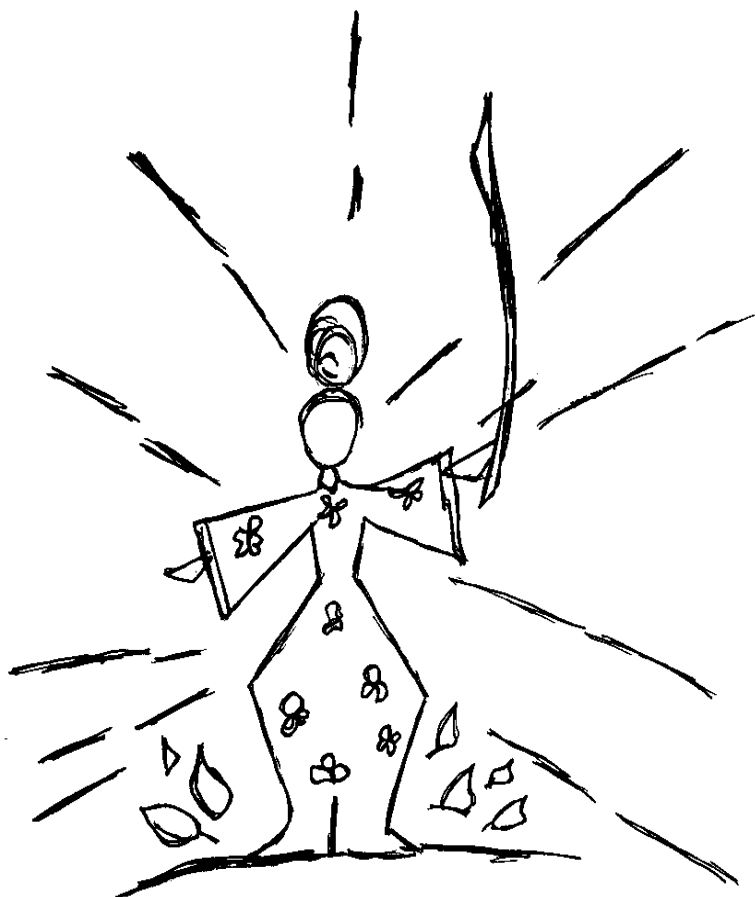
Desenho: Mailson Soares



Desenho: Mailson Soares



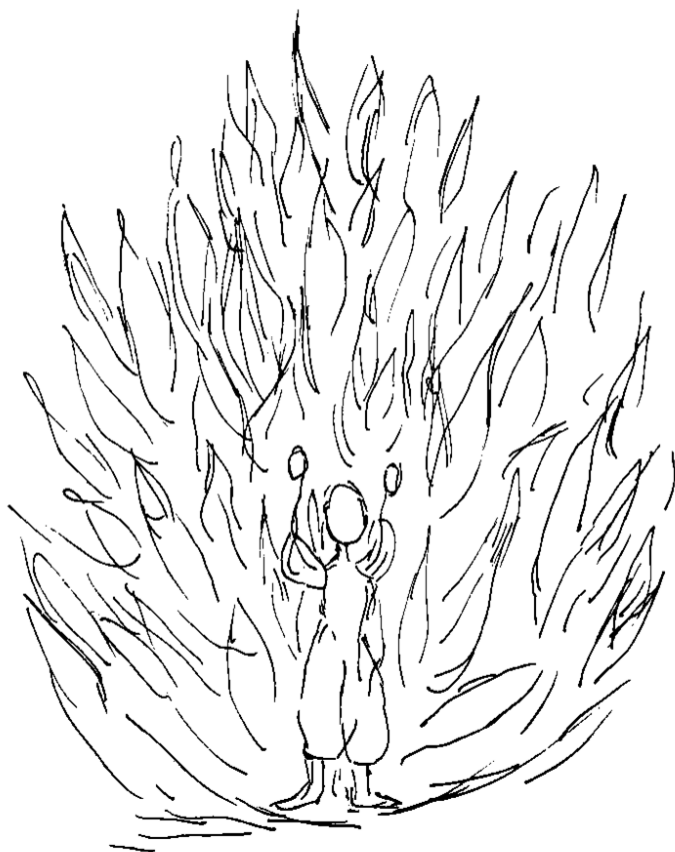
Desenho: Mailson Soares



Desenho: Mailson Soares



6 9



2

Desenho: Mailson Soares



Foto : André Mardock



Foto : André Mardock



Foto : André Mardock

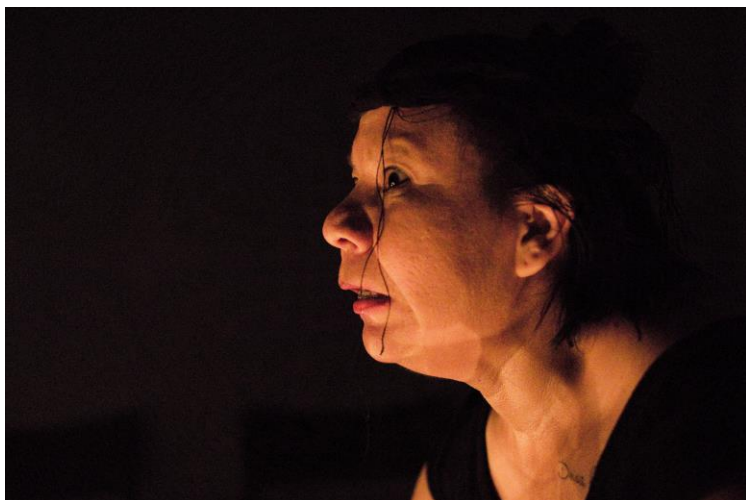


Foto : André Mardock

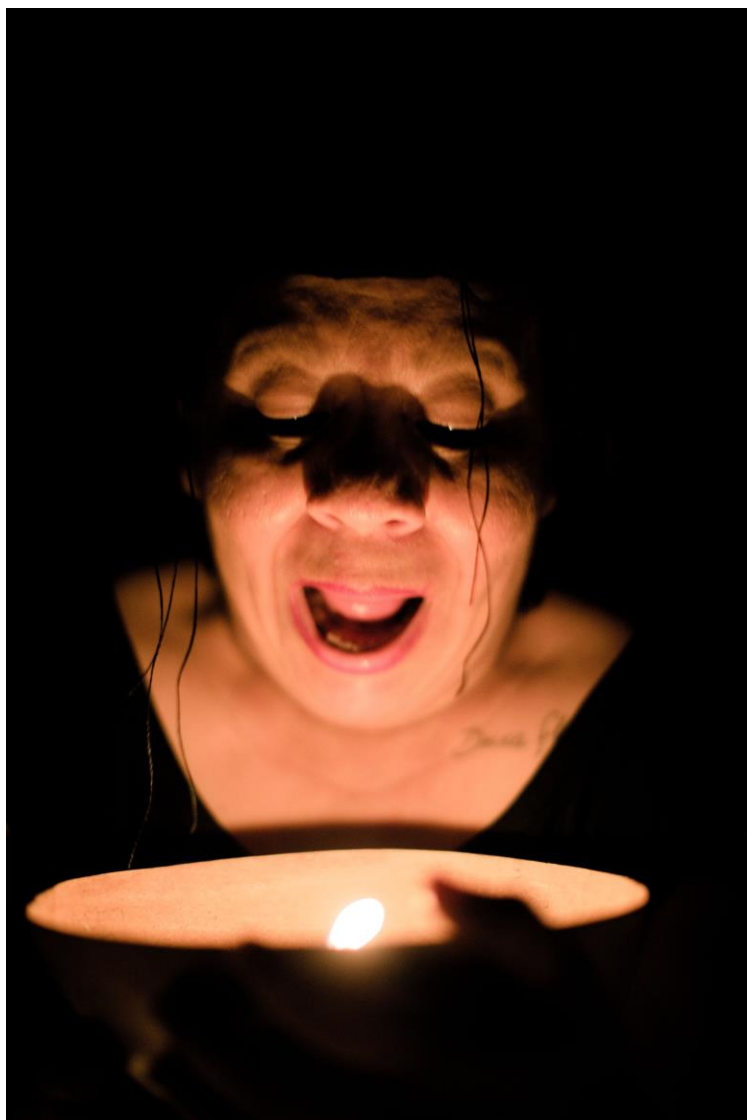


Foto : André Mardock



Foto : André Mardock



Foto : André Mardock



Foto : André Mardock



Foto : André Mardock



Foto : Márcia ândrea



Foto: Márcia Ândrea



Foto: Márcia Ândrea



Foto: André Mardock



Foto:André Mardock



Foto:André Mardock



Foto: André Mardock



Foto: André Mardock



Foto:André Mardock



Foto:André Mardock





Foto: André Mardock



Foto: André Mardock



Foto: André Mardock