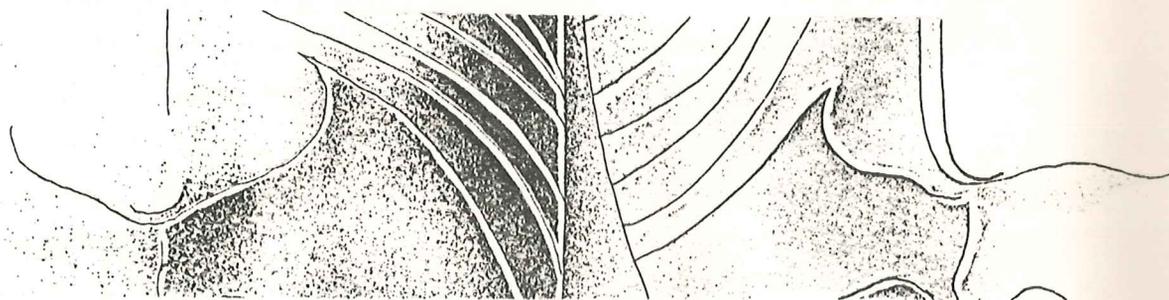
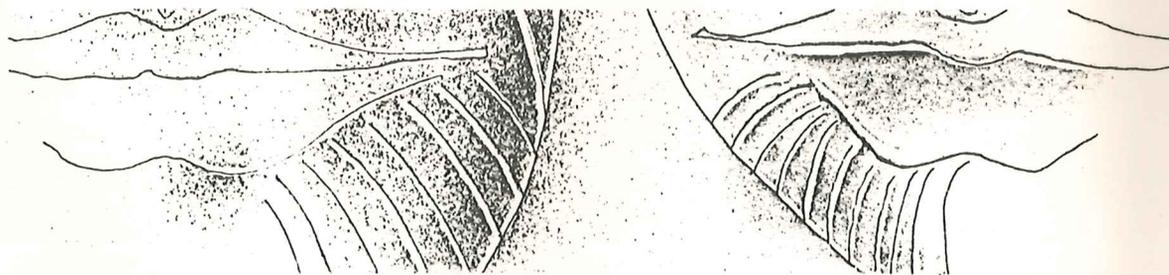


ISADORA DUNCAN:
o que ainda temos
a aprender



Marília de Andrade



Nascida em São Francisco, na Califórnia, a 27 de maio de 1878, Isadora começou a dançar desde muito pequena, embalada pelos sons do mar e do vento e inspirada nos movimentos da natureza. Tinha um talento especial para improvisar movimentos e desde pequena fazia coreografias para as músicas de compositores românticos que sua mãe tocava ao piano. Não consta que tivesse estudando dança formalmente. Desenvolveu intuitivamente o seu próprio método de estudo e ensino e, na adolescência já tinha, com sua irmã, uma escola de dança na pequena cidade onde viviam. Segundo ela: "Dizíamos que tínhamos um novo método de dançar mas, na realidade, não era método. Eu seguia a minha fantasia e improvisava, ensinando qualquer coisa bonita que me viesse à cabeça". (My life - 1927, pág. 21).

O pai de Isadora era poeta, sua mãe professora de música. Tiveram quatro filhos: Elizabeth, Augustin, Raymond e Dora Angela, (nome de registro) que ainda era bebê quando eles se separaram. Foi tal o grau de desentendimento entre os pais, nessa ocasião, que ele afastou-se dos filhos durante sete anos e Isadora só veio a conhecê-lo no dia em ele voltou para visitá-los. As crianças foram educadas pela mãe, apesar de enfrentar dificuldades financeiras, conseguia manter em casa um clima de calor e descontração. Isadora relatou que eram frequentes as vezes as noites em que sua mãe sentava-se ao piano para tocar os compositores clássicos e recitar poesias, num clima harmonioso.

Assim, apesar da situação adversa de pobreza, Isadora considerou que sua infância, vivida em um ambiente de muita estimulação, foi uma etapa alegre e descontraída. Seu talento foi muito respeitado e, além disso, ela sempre foi encorajada pela família a seguir suas fantasias aventureiras e liberárias.

"Aos dez anos (...) informei à minha mãe de que era inútil, para mim, continuar indo à escola; era apenas perda de tempo, quando eu poderia estar ganhando dinheiro, o que considerava muito mais importante" (idem; 1972, pp. 13.14).

Teve, desde então, formação autodidata. Ainda criança, frequentou a biblioteca pública, desenvolvendo, sob a orientação da bibliotecária local, sua paixão pela literatura.

Através dos anos, cultivou a leitura de poetas e filósofos clássicos chegando a adquirir, após anos de estudos independentes, uma sofisticada bagagem intelectual.

Nunca aceitou o ensino acadêmico da dança: matriculada em aulas de ballet clássico, quando ainda era criança, perguntou ao professor

Nascida em São Francisco, na Califórnia, a 27 de maio de 1878, Isadora começou a dançar desde muito pequena, embalada pelos sons do mar e do vento e inspirada nos movimentos da natureza. Tinha um talento especial para improvisar movimentos e desde pequena fazia coreografias para as músicas de compositores românticos que sua mãe tocava ao piano. Não consta que tivesse estudando dança formalmente. Desenvolveu intuitivamente o seu próprio método de estudo e ensino e, na adolescência já tinha, com sua irmã, uma escola de dança na pequena cidade onde viviam. Segundo ela: "Dizíamos que tínhamos um novo método de dançar mas, na realidade, não era método. Eu seguia a minha fantasia e improvisava, ensinando qualquer coisa bonita que me viesse à cabeça". (My life - 1927, pág. 21).

O pai de Isadora era poeta, sua mãe professora de música. Tiveram quatro filhos: Elizabeth, Augustin, Raymond e Dora Angela, (nome de registro) que ainda era bebê quando eles se separaram. Foi tal o grau de desentendimento entre os pais, nessa ocasião, que ele afastou-se dos filhos durante sete anos e Isadora só veio a conhecê-lo no dia em ele voltou para visitá-los. As crianças foram educadas pela mãe, apesar de enfrentar dificuldades financeiras, conseguia manter em casa um clima de calor e descontração. Isadora relatou que eram frequentes as noites em que sua mãe sentava-se ao piano para tocar os compositores clássicos e recitar poesias, num clima harmonioso.

Assim, apesar da situação adversa de pobreza, Isadora considerou que sua infância, vivida em um ambiente de muita estimulação, foi uma etapa alegre e descontraída. Seu talento foi muito respeitado e, além disso, ela sempre foi encorajada pela família a seguir suas fantasias aventureiras e liberárias.

"Aos dez anos (...) informei à minha mãe de que era inútil, para mim, continuar indo à escola; era apenas perda de tempo, quando eu poderia estar ganhando dinheiro, o que considerava muito mais importante" (idem; 1972, pp. 13.14).

Teve, desde então, formação autodidata. Ainda criança, frequentou a biblioteca pública, desenvolvendo, sob a orientação da bibliotecária local, sua paixão pela literatura.

Através dos anos, cultivou a leitura de poetas e filósofos clássicos chegando a adquirir, após anos de estudos independentes, uma sofisticada bagagem intelectual.

Nunca aceitou o ensino acadêmico da dança: matriculada em aulas de ballet clássico, quando ainda era criança, perguntou ao professor

porque deveria ficar nas pontas dos pés" (...) e quando ele respondeu "porque é bonito" eu disse que era feio e contrário à natureza e depois da terceira aula abandonei o curso, para nunca mais voltar. Essa ginástica rígida e vulgar que ele chamava de dança apenas perturbava o meu sonho. Eu sonhava com a dança diferente" (idem, 1927, pp. 21-22).

Antes de completar 20 anos, abandonou seu pequeno mundo de São Francisco em busca de novos horizontes. Acompanhada pela mãe, aportou em Chicago com os bolsos completamente vazios, mas plena de autoconfiança. Em pouco tempo assegurou o seu primeiro contrato profissional e logo depois conseguiu apresentar-se a Arnold Daly, importante produtor da época, que a aceitou para trabalhar como dançarina na Companhia Teatral de Repertório Shakespeariano, sediada em Nova York. Excursionando com essa companhia, Isadora esteve na Inglaterra pela primeira vez.

Sua carreira independente teve início em março de 1898 em uma apresentação no Carnegie Lyceum, a convite do compositor Ethelbert Nevin. Como solista, Isadora fez muito sucesso entre as senhoras da alta sociedade nova-iorquina, participando de muitas de suas promoções, inclusive festas ao ar livre, nas suntuosas residências de verão, onde freqüentemente era requisitada para dançar. Nesta época, dava aulas de dança em uma suíte do Hotel Windsor, na 5a. Avenida, até o dia em que o Hotel incendiou-se, tendo sido totalmente destruído. Isadora, com sua família e alunos, conseguiu salvar-se mas, não teve como reaver a perda do material. Estava, também, já bastante desiludida quanto às possibilidades de desenvolver-se artisticamente nos Estados Unidos e resolveu mudar-se para a Europa em 1899.

Londres foi a cidade escolhida pela família Duncan para portar no mundo europeu. Lá, em convivência íntima com artistas e intelectuais da vanguarda neoclacista, fascinada pelas obras de arte depositadas no Museu Britânico, Isadora amadureceu algumas de suas visões estéticas e iniciou seus estudos sobre a dança na Grécia Antiga. Entusiasmada com a beleza e a simplicidade clássicas, adotou definitivamente a túnica grega como vestimenta e incorporou gestos e poses das esculturas e pinturas gregas às suas coreografias. Porém, irrequieta, ela logo

percebeu que Londres era demasiado provinciana para suas ambições. Mudou-se para Paris em 1900, cidade que a seduziu definitivamente e que adotou como ponto de residência embora, durante o resto da vida, em função da carreira artística, ou mesmo de circunstâncias políticas, também tenha morado em Berlim, Atenas, Londres, Nova York e Moscou. Sua triunfante carreira de intérprete começou em 1902, durante uma bem sucedida excursão pela Hungria e Alemanha. Aventurando-se a apresentar-se em teatros para o grande público, Isadora deu um passo importante para fora do mundo elitista que a cercava até então, em Nova York, Londres e Paris e que costumava aplaudi-la nos salões relativamente fechados. Nesta excursão ela pôde perceber que sua arte, tão simples e sofisticada ao mesmo tempo, tinha aceitação popular. A partir deste ano, e praticamente até o fim da sua vida Isadora fez inúmeras apresentações para o grande público europeu americano, sendo invariavelmente aclamada como artista genial. Há relatos de que suas interpretações provocam emoções intensas e era comum que, ao final, o público se levantasse aos gritos, atirando flores, chapéus, e até mesmo outros objetos pessoais ao palco, reclamando reprises. Os artistas europeus a consagraram como insuperável. Inspirado nela o escultor Antonio Bourdelle idealizou as figuras que ornamentam a fachada e os murais internos do Teatro de Champs Elysées. Outros famosos pintores e escultores da época imortalizaram sua imagem, como Augusto Rodin, que a considerava a materialização do "Movimento Puro". Críticos e Poetas lhe dedicaram textos que atestam a energia inspiradora de sua dança.

Como coreógrafa, foi revolucionária. Ainda em Nova York, no final do século, ousou apresentar-se descalça e com as pernas nuas, causando revolta na platéia, composta de conservadoras senhoras da burguesia. Sempre rejeitou as formas tradicionais de dança acadêmica, criticando com veemência os maneirismos artificiais da dança clássica que considerava fora do tempo e anti-naturais. Defendia a volta aos movimentos simples e puros, a partir de um contacto íntimo do artista com seu mundo interior - principal fonte de inspiração. Pesquisava a arte da Antiguidade clássica em busca de uma dança natural e integrada que, paradoxalmente, chamava de dança do futuro; não poupou críticas à rançosa mentalidade acadêmica dos dançarinos da época.

A história pessoal de Isadora Duncan, já amplamente exploradora em filmes comerciais, rivaliza com as melhores novelas de folhetim. Ela viveu inusitadas aventuras, viajou incessantemente, privando do convívio da aristocracia européia e dos mais importantes artistas e intelectuais da época. Suas relações amorosas, marcadas sempre por lances sensacionais, incluíram personalidades marcantes como o cenógrafo inglês Gordon Craig e o poeta russo Sergei Essenine, ambos artistas revolucionários. Por um período, viveu nababescamente como mulher do milionário americano Paris Singer, em cujo iate realizou fantásticas viagens. Conheceu profundamente a Grécia, país que tanto idealizava e aí planejou com sua família a construção de uma fantástica residência, que nunca foi terminada. Desfrutou, como poucos, os prazeres da fama e da fortuna no fantástico mundo da burguesia européia do começo deste século.

Em 1913 a tragédia marcou fortemente sua vida: perdeu os seus filhos, a menina Deirdre, com 7 anos, e o menino Patrick, com 3 anos, que ficaram presos dentro de um automóvel que caiu no Rio Sena. Deste trauma ela nunca se recuperou. Pouco tempo depois, na busca de compensação, engravidou novamente, mas a criança, fruto de uma relação sem consequência, morreu logo depois do nascimento. Isadora apegou-se mais que nunca à sua arte, para sobreviver à dor.

A convite do recém-instalado governo socialista soviético, que se entusiasmara com suas idéias, em 1921 ela abandonou as facilidades de um padrão de vida quase aristocrático na Europa para enfrentar os rigores da Rússia pós-revolucionária, acreditando poder participar da criação de uma sociedade verdadeiramente nova. Desencantada com a experiência - pois o governo soviético logo retirou o apoio inicialmente dado à sua escola - ela voltou para a França em busca de recursos financeiros tendo morrido, trágicamente, em 1927, estrangulada por seu próprio écharpe, que se enroscou na roda de um automóvel conversível.

A HERANÇA PRESERVADA

Não há registros cinematográficos de Isadora Duncan dançando, a não ser por uma brevíssima tomada de um cinegrafista escondido atrás de uma árvore durante uma de suas apresentações ao ar livre.

Aparentemente, ela não permitia que a filmassem. Restam somente registros fotográficos e, mais importantes ainda, os desenhos feitos pelos mais renomados artistas da época, retirando poses e movimentos de sua dança. É possível ter-se uma idéia da força expressiva de Isadora através desses desenhos mas, quando lemos os elogios emocionados que seus críticos lhes dedicaram, ficamos em um certo estado de perplexidade, tentando imaginar como seria realmente a dança de Isadora. Somente quando entramos em contato direto com suas coreografias é que começamos a entender a força e a beleza da Arte da Dança Pura, baseada em gestos naturais e simples, desprovida de artificialidade.

A técnica e as coreografias de Isadora Duncan foram cuidadosamente preservadas através de um grupo de seis alunas da Escola de Grunewald, que foram escolhidas por ela para acompanharem suas apresentações e treinadas cuidadosamente para serem suas herdeiras artísticas, Irma, Anna, Lisa, Maria Therèsa, Erica e Margot, de início apresentaram-se ao lado de Isadora e depois formaram um grupo independente que excursionou na Europa e nos Estados Unidos, com enorme sucesso tendo sido apelidado pelo poeta Fernand Divoire do grupo das "Isadorables". Incluíram em seus repertórios as coreografias criaram as suas próprias, obedecendo aos princípios e a técnica de dança idealizados por ela.

Durante a Primeira Guerra, com o único propósito de conseguir o visto de entrada e residência nos Estados Unidos para as seis dançarinas, de origem alemã, Isadora lhes concedeu o sobrenome Duncan. Passaram, desde então, a apresentar-se como o grupo das Duncan Dancers e mais tarde, quando se separaram, algumas delas, com Irma e Maria Thèresa continuaram suas carreiras de solistas, com o mesmo sobrenome. Foram também, às vezes, chamadas de "filhas" de Isadora.

Irma foi a companheira que permaneceu ao lado de Isadora até sua morte. Emigrou com ela para a Rússia, em 1921, onde foi seu braço direito na escola, encarregando-se das aulas de dança e mesmo da direção.

Acompanhava Isadora na maioria de suas turnês sendo sua amiga confiante. Após a morte de sua tutora, levou adiante sozinha o projeto da escola e manteve na Rússia, por vários anos, um grupo de dançarinos que se apresentou em excursões, inclusive na China. Posteriormente, Irma retornou aos Estados Unidos, onde continuou ensinando a técnica de Isadora Duncan, e onde publicou seu livro de memórias, intitulado "Duncan Dancer" (1965).

Sobre a atuação das sucessoras de Isadora existe farto material, inclusive filmes. Sucessivamente, elas emigraram para os Estados Unidos onde criaram algumas escolas para transmitir a técnica e as coreografias preservadas de Isadora às novas gerações. Maria Thêresa Duncan, que teve oportunidade de conhecer, ainda está viva e mora em Nova York. Suas companheiras já faleceram, mas existe extenso material sobre sua atuação no Arquivo de Dança da Biblioteca Municipal de Nova York, onde se encontram também depositados os arquivos de Irma Duncan. Toda essa herança tem sido minuciosamente revisada nos Estados Unidos pelos estudiosos da dança de hoje que buscam na vida e no trabalho de Isadora inspiração para suas próprias criações.

VISÕES REVOLUCIONÁRIAS

Isadora teve seu talento de artista amplamente reconhecido, tendo recebido, ainda em vida, o título de "Musa da Dança", acompanhado de todas as glórias que merecia. Sua fama como intérprete é universal. No entanto, mais do que ser aclamada pelas maiores platéias do mundo. Isadora sonhava com um outro tipo de reconhecimento: a adoção de suas idéias sobre a educação em todas as escolas de dança do mundo. Escreveu: "Ah, ela virá, a dançarina do futuro, o espírito livre que habitará o corpo da nova mulher, mais gloriosa do que qualquer outra mulher que tenha existido, mais bonita que a Egípcia, que a Grega, que as primitivas Italianas, que todas as mulheres do século passado, a mais alta inteligência, no corpo mais livre !" ("The Dance of the Future" 1903 in Cheney, S. (ed.) - The Art of Dance, 1928).

Contrariando a idéia de que o dançarino precisa ser preparado como um atleta ou acrobata, Isadora entendia a dança como manifestação do espírito em um corpo livre de tensões e não aceitava a imposição de formas rígidas de dançar. A dança deveria surgir dos centros mais

profundos de energia corporal pois, do contrário, o gesto seria sempre vazio, desprovido de significado.

A inspiração, cujo ponto principal era o próprio mundo interior do artista, também deveria alimentar-se da observação da natureza e das grandes obras de arte da Antiguidade Clássica. Isadora costumava passar horas a fio em frente a belos ou a ruínas dos templos gregos, sem pensar em nada - a mente vazia - apenas observando e assimilando imagens. Essas observações meditativas inspiraram a maioria de suas coreografias. O trabalho de corpo que propunha deveria ser livre, solto, natural, sem controlar as limitações anatômicas; deveria agir contra a natureza. Uma característica marcante das danças criadas por Isadora é a simplicidade que as torna quase ingênuas. Dançar, para ela, era um ato de devoção religiosa. Um ato religioso, porém, de extremo prazer, nunca de sacrifício. Todas essas idéias ela propagou através de artigos para a imprensa, conferências, um livro de memórias publicado pouco antes de sua morte e, principalmente, através de discursos improvisados após seus espetáculos, que a imprensa costumava registrar; Isadora tornava-se uma oradora veemente sempre que encontrava oportunidade para expressar suas convicções. Pregava a necessidade da libertação dos corpos e das mentes e uma nova postura pedagógica em dança. Por exemplo: "Acima de tudo, a criança não deve ser ensinada a fazer movimentos, mas sua alma, na medida em que amadurece, deve ser guiada e instruída; em outras palavras, o corpo precisa aprender a se expressar através de movimentos que lhes são naturais". ("A Child Dancing", 1906 in Cheney, S. (ed) The Art of the Dance, 1928).

Seu grande sonho foi deixar uma escola que rompesse radicalmente com os modelos das escolas de danças tradicionais; que fosse revolucionária em seus princípios ideológicos e em cujo currículo o estudo da filosofia, da literatura e da história das artes tivesse a mesma importância que o da técnica de dança. Pensava em educar seres humanos antes de tudo liberados que devolveriam de forma criativa suas danças espontâneas. Afirmou:

"Dançar é viver. E isto é o que eu quero: uma escola da vida".

(Fragmento de um discurso improvisado, 1920).

Este sonho, no entanto ela nunca conseguiu realizar, apesar de várias tentativas. A primeira delas em Berlim, onde fundou a Escola Grunewald, em co-edição com sua irmã Elisabeth, que acabou responsabilizando-se

sozinha pelas aulas, pois Isadora era frequentemente requisitada por compromissos artísticos. A escola - que funcionava como internato para meninas - funcionou entre 1905 e 1910, tendo sido fechada devido a dificuldades financeiras insuperáveis. Posteriormente, Isadora tentou reviver esta escola na França, com o apoio financeiro de seu marido, Paris Singer, que lhe comprou um imenso castelo na redondeza de Paris. No entanto, assim que ela terminou a reforma do prédio, estourou a 1ª Grande Guerra e o local acabou por transformar-se em um hospital. Por algum tempo Isadora ainda peregrinou na Europa e nos Estados Unidos, buscando apoio para fundar sua escola, recusando-se a beneficiar apenas os filhos de ricos. Não queria uma escola burguesa; lutou sempre para conseguir financiamento governamental que lhe permitiria ensinar a dança para os órfãos de guerra.

A última escola ela instalou em Moscou, em co-direção com sua assistente, Irma Duncan. Talvez, no entanto, por não concordar inteiramente com as visões libertárias de Isadora, o governo soviético não manteve o apoio prometido. A escola começou a enfrentar sérias dificuldades financeiras, sua manutenção tornou-se inviável.

Desanimada, Isadora retornou à Europa Ocidental para uma permanência temporária, a fim de angariar recursos para sua sonhada escola. Já não foi tão bem recebida, suspeita que era de haver aderido ao socialismo soviético, devido inclusive ao seu casamento com o poeta russo Essenine (do qual já separada, e que veio a suicidar-se logo depois de sua partida). Lutando sem sucesso, estava deprimida e sem esperanças quando morreu.

O QUE AINDA TEMOS QUE APRENDER

Pesquisando a vida de Isadora Duncan, o que me desperta maior interesse é tentar entender o significado das suas idéias para as gerações atuais. O que temos a aprender com Isadora? Qual era sua fórmula secreta?

Apesar do mito de Isadora haver sobrevivido, através do reconhecimento universal da originalidade de suas idéias e do impacto que estas tiveram sobre a história da dança ocidental, a própria escola, tão sonhada por ela, não sobreviveu. A não ser - como relatei - no pequeno círculo de suas seguidoras diretas, que tiveram alguma influência nos Estados

Unidos, mas que podem ser criticadas por haverem simplesmente reproduzido coreografias idealizadas no início deste século, sem desenvolver novas pesquisas para avançar no campo técnico de dança. A técnica de Isadora ficou cristalizada após sua morte, o que, certamente seus princípios básicos. Isadora era uma pesquisadora sempre em busca de novas diretrizes; os temas de suas coreografias eram extremamente atuais para a época que viveu. Inspirando-se nas danças da Grécia Antiga, afirmava não estar preocupada em reviver a dança do passado, mas em fazer uma dança do futuro - a dança do século XX, do século XXI.

A influência do estilo grego - tão valorizado por Isadora - é compreensível, como dissemos, dentro do contexto neoclassicista, do final do século passado. Quando mudou-se para a Europa, Isadora tinha apenas 21 anos e foi fortemente influenciada pelos artistas e intelectuais seniores que estavam empenhados no renascimento do classicismo grego.

O acesso às bibliotecas e museus europeus permitiu-lhe desenvolver pesquisas sobre a técnica e a arte de dançar, que resultaram em especialíssimas coreografias, as quais eram inteiramente adequadas à época. Mas Isadora não desejava que estas pesquisas cristalizassem com o passar do tempo. Ao contrário, era uma defensora da permanente inovação.

Ao pesquisarmos a biografia de Isadora percebemos em seu desenvolvimento artístico, através de um processo autodidata, dois princípios fundamentais.

Em primeiro lugar, ela tinha um enorme apetite intelectual. Lia muito e frequentemente se engajava em elaboradas discussões sobre arte e filosofia com os melhores intelectuais de sua época.

Em segundo lugar, muito de seu aprendizado se deu através da observação meditativa: horas seguidas nas quais permanecia calada, observando os movimentos da natureza ou alguma obra de arte excepcional.

Isadora não acreditava que o dançarino devesse ficar repetindo exercícios na sala de aula, até extenuar-se. Ela passava improvisações, partindo sempre do estudo dos movimentos naturais do corpo humano. Abominava os princípios da dança clássica, que considerava antagônicos à natureza. Mesmo assim, admirava a força artística de

Nijinsky e Pavlova, que considerava particularmente inspirados. Para Isadora, a dança era uma questão de liberdade: liberdade de espírito, liberdade do corpo, liberdade dos movimentos. Este deveria ser o espírito da escola de dança. Foi a primeira dançarina deste século a aparecer de pernas e pés nus e também a primeira a associar a dança livre com a questão da liberdade ampla - política e social.

Não perdia a oportunidade de divulgar suas idéias e freqüentemente terminava seus espetáculos com inflamados discursos improvisados de forte conotação política. Nos Estados Unidos - em 1922 - foi proibida de se apresentar em algumas cidades e teve que encerrar sua turnê, tendo sido acusada simultaneamente de promíscua e subversiva.

A semi-nudez, no palco era apenas uma parte da proposta ampla de Isadora. Para ela, o corpo não poderia ser restrito de nenhuma forma - tampouco por qualquer tipo de roupa apertada. Mas, isso não era o essencial - o movimento livre devia partir do centro vital: deveria ser "inspirado". Os movimentos e saltos livres, por puro prazer - desenvolvidos em inúmeras escolas que apareceram na época - nada tinham a ver com a verdadeira dança. Meninhas saltitando pelos gramados, vestidas em túnicas gregas copiavam, segundo ela, apenas os seus movimentos exteriores mas deixavam de lado o principal: o segredo do impulso interior. Por isso, talvez, tantas vezes este tipo de dança tenha sido tachado de ingênuo e superficial quando na verdade, as danças de Isadora eram sempre carregadas de forte conteúdo dramático. Sua relação com a arte era a mesma que com a religião. Escreveu: "... a dança do futuro terá que ser um novo movimento, consequência de uma evolução completa pela qual a humanidade deverá passar. Voltar a dança dos gregos seria tão impossível quanto é desnecessário. Nós não somos gregos e portanto não podemos dançar como gregos".

Mas a dança do futuro deverá tornar-se novamente uma arte religiosa, como era para os gregos. Porque arte que não é religiosa não é arte, é apenas comércio". (*The dance of the Future*", 1903 in Cheney, S. (ed.), *The Art of the Dance*, 1928).

A beleza da dança está em sua naturalidade. Naturalidade em dois sentidos: primeiro, inspirada nos movimentos da Natureza. Isto é, a

dança seria uma re-interpretação do movimento Natureza. Segundo, respeitando a organização anatômica e fisiológica do corpo.

"Eu sempre ponho em meu movimento um pouco da continuidade divina que dá beleza e vida à Natureza" ("The Great Source", idem, p. 102). Para ela, a dança era o caminho privilegiado para a manifestação do Espírito, uma noção que dificilmente pode ser traduzido em palavras e certamente não pode ser ensinada mecanicamente em aulas de dança. Seguindo este conceito, definiu os três tipos básicos de dançarinos: aqueles que acreditam que a dança é pura ginástica ; aqueles que deixam o corpo ser levado somente pela emoção e finalmente aqueles que fazem a conexão do corpo com a fluidez luminosa, entregando-o à inspiração da Alma. Este terceiro tipo de dançarino entende que o corpo, por força da alma, pode de fato ser convertido em fluido luminoso. Ela própria, sem dúvida, pertencia a este terceiro grupo. A escola de dança sonhada por Isadora Duncan até hoje não floresceu. Teria que ser uma escola de Arte que levasse em consideração o desenvolvimento intelectual tanto quanto o corporal. Que desse ao ensino da música, da filosofia e da literatura a mesma ênfase dada ao ensino técnico da dança. Que valorizasse a arte de dançar com um fervor religioso e que despertasse nos alunos a abertura em direção a seus próprios mundos interiores, para que a inspiração pudesse aflorar dos seus inconscientes oceânicos. Que formasse novos pesquisadores da técnica da dança.

Evidentemente, como a própria Isadora reconhecia, esta proposta não se adapta aos empreendimentos comerciais. Uma das razões fortes pela qual suas próprias escolas nunca deram certo, foi a insuficiência de recursos materiais. Ela recusava-se a ter alunas pagantes - acreditava que cabia ao Estado financiar esta escola. cujo acesso deveria estar aberto às populações carentes. Era extremamente revolucionária neste aspecto: o acesso à arte mais sofisticada deveria ser amplamente socializado.

Suas idéias não foram bem aceitas nos países capitalistas, onde o retorno deste empreendimento educacional não parecia, aos governos, suficientemente lucrativos. Na Rússia Socialista, depois de um momento de aceitação e apoio, o governo percebeu que as idéias libertárias de Isadora continham o germen da subversão e o entusiasmo pela escola desvaneceu. Para qualquer tipo de governo, ao que parece, as idéias de Isadora tornam-se perigosas.

O desenvolvimento dos seres humanos completamente livres, talvez sempre pareça ameaçador aos dirigentes das sociedades organizadas do nosso tempo.

REFERENCIAS

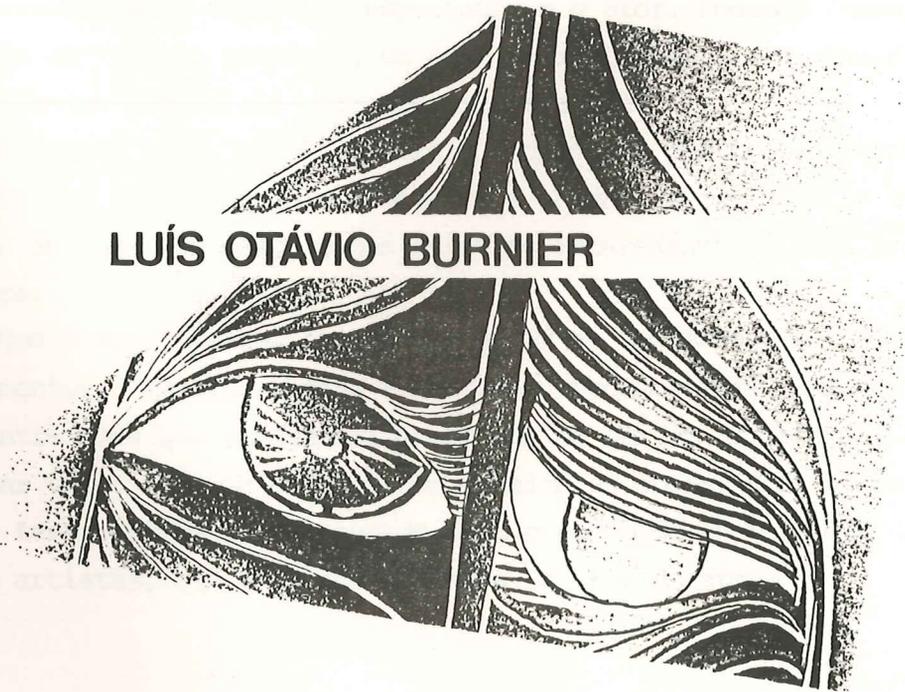
Cheney, Sheldon (Ed.) - The Art of the Dance. New York:
Theater Arts Books, 1977 (reprint).

Duncan, Irma - Duncan Dancer. New York: Books For Libraries:
Arno Press, 1980 (reprint).

Duncan, Isadora - My Life. New York: Liveright, 1927.

A PRESENÇA E A AÇÃO
NO TEMPO OU
INTRODUÇÃO À
PESQUISA TEATRAL

LUÍS OTÁVIO BURNIER



O teatro não é uma arte. Ele é o ponto de encontro de diversas artes. E não quero dizer o teatro-espaço físico que também seguramente é um ponto de encontro, mas o teatro-arte. A arte do teatro não é em si uma arte. Se fosse, ela teria um artista-criador que a faria existir, assim como a pintura tem o pintor, a escultura, o escultor, e assim por diante. Não é o caso do teatro. Ele tem vários artistas que desfilam no palco.

No momento em que cada um dos artistas que participarão de um evento teatral conseguirem exercer o ato criador plena e livremente e que no exercício de suas criações eles se encontrarem e se completarem, então teremos diante de nossos olhos um espetáculo de plenitude e de beleza ímpar. Provavelmente inesquecível. Neste momento somos imbuídos a dizer que o teatro é uma arte sim, e das mais belas e comoventes. Uma arte sem dono, sem artista, mais do que prostituta, filha única de diversas mães solteiras.

Mas se procurarmos entender o teatro desde um ponto de vista microscópico, estruturalista, e independente dos conceitos de arte, teremos que, para haver teatro faz-se necessário, como nos lembra Peter Brook, a existência de três elementos: o espaço, o espectador e o ator. Podemos chamar esta composição de "célula teatral", ou seja, a menor partícula viva composta pelos elementos essenciais para que exista a vida.

Coincidentemente esta "célula teatral" é composta por três elementos, tantos quantos compõem a célula vegetal e animal, o que permite um certo número de analogias e comparações às vezes interessantes. Elas não vêm ao caso agora.

Se para que a ação teatral seja evocada faz-se necessária a existência destes três elementos - espaço, ator e espectador podemos mais claramente ver que o único dentre eles que obrigatoriamente tem de ser um artista é o ator. O espaço pode estar vazio e o espectador ser um simples observador. Temos, então, que embora o teatro possa ser entendido como o ponto de encontro de diversas artes e portanto artistas, ele é em sua essência, a arte do ator.

O trabalho teatral deve, portanto, começar pelo trabalho do ator e por conseguinte, a pesquisa teatral deve começar por uma pesquisa sobre a arte do ator.

Para pesquisar a linguagem teatral, para assimilar de forma diferente a participação no palco de outras artes, estamos seguros que o ponto de partida desta aventura está no ator. Este deve fortalecer-se para que as outras artes não venham sufocar, mas colaborar com a sua. Criar e respeitar o espaço de pesquisa e aprimoramento do ator, o que costumamos denominar de seu treinamento cotidiano, é então fundamental. Trata-se de encontrar um caminho que nos permita desenvolver uma pesquisa metodológica sobre como o ator sai do cotidiano e se coloca em situação de representação, e ao mesmo tempo, uma pesquisa empírica e artística sobre a arte teatral. Foi assim que criamos o LUME - Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão -, cujos objetivos estão muito sucintamente acima descritos com uma única ressalva: onde se diz teatro, leia-se teatro e dança; onde se diz ator, leia-se ator e bailarino, ou seja, o "performer".

Para o ator passar do seu cotidiano para a situação de representação, faz-se necessária uma primeira instância duas fases fundamentais:

- 1- um processo como que de catarse de si próprio, dentro de uma espécie de despossessão de si mesmo.
- 2- após esse virtual esvaziamento de si mesmo, como que se transformando "na matéria" (física emocional), de um processo contrário, o de "engravidamento de um outro". A construção, em si próprio, do personagem, da encarnação encenada de outro.

É como se limpássemos a existência ontológica do ator como pessoa, a favor do surgimento da existência intencional do ator como personagem. O treinamento do ator visa o primeiro processo, a dinâmica de despossessão; o ensaio visa o segundo processo, ou seja, a dinâmica de posse intencional e encenada.

Mas o que o ator representa para o público? Por um lado, a vida, no sentido de irradiação ou movimentação de um determinado tipo de energia; e por outro lado, toda uma série de ações, atitudes, movimentos do corpo que se constituem em códigos capazes de estabelecer a comunicação. A arte do ator é então composta por dois elementos básicos e essenciais que em termos teatrais podemos chamar de PRESENÇA e AÇÃO.

Se considerarmos a ação como sendo o que transforma a natureza ou o

estado natural das coisas, no caso do teatro, tudo o que se faz em cena transforma a cada instante a percepção ou a compreensão do espectador.

Assim sendo, tudo o que se faz no palco, mesmo as emissões sonoras como "ações".

O que o ator pretende comunicar ao público tem de uma forma ou de outra que "tomar corpo", ser codificado em signos capazes de estabelecer esta comunicação. Em outras palavras, tem de codificar-se em ações físicas.

Considerando o texto teatral como parte da literatura e supondo que ele seja escrito por um dramaturgo, caberá no entanto ao ator, o modo como este texto será emitido. E sendo a voz resultado de uma atividade físico-muscular ligada à respiração, mesmo a emissão do texto pode ser considerada como parte das ações físicas do ator.

Quando falamos em ações físicas, falamos em utilização do corpo. De fato o corpo é um dos instrumentos de trabalho do ator, visto que ele é a matéria sobre a qual o ator constrói sua arte.

Eugênio Barba, diretor do ODIN TEATRET e do NORDISK TEATER LABORATORIUM, e continuador das pesquisas iniciadas por JERSY GROTOWSKI, distingue duas formas de utilização do corpo: uma cotidiana e outra extra-cotidiana:

"(...) o que chamamos de técnica é, na realidade, uma utilização particular do corpo. Utilizamos nosso corpo de modo substancialmente diferente na vida quotidiana e nas situações de 'representação'. No nível quotidiano temos uma técnica do corpo condicionada por uma cultura, nosso estado social, nosso trabalho. Mas numa situação de 'representação' diferente. Podemos então distinguir uma técnica quotidiana de uma extra-quotidiana."⁽¹⁾

Um dos estudos que estamos realizando em nosso laboratório, tenta responder a questão do como transpor para o palco uma ação do cotidiano,

(1) Eugenio Barba, "Anthropologie theatrale: première hypothèses", in L' Archipel du Theatre. Contrastes Bouhonneries (hors serie). Carcassonne. França, 1982, p. 72

como ela vem ser teatral. Trata-se de um processo de recodificação se levarmos em conta que nossas ações no cotidiano são codificadas segundo um processo nem sempre consciente e voluntário de aprendizado desta "técnica cotidiana" de utilização do corpo. Chamemos esta recodificação de "codificação teatral".

As codificações teatrais são, como vimos, as ações teatrais. A questão que nos resta então é a seguinte: devem haver fatores ou elementos dentro das ações teatrais que as caracterizam de "teatrais".

Com Carlos Roberto Simioni, ator do LUME, descobrimos o conceito da "anti-ação". Segundo os estudos que estamos realizando, uma das formas de tornar uma ação cotidiana em teatral, seria por meio da anti-ação.

A anti-ação, como o próprio termo indica, é a negação da ação. Enfatizar corporeamente de uma forma ou de outra pelo menos um dos aspectos da anti-ação, seria de grande importância para a "teatralização" das ações cotidianas.

Este conceito vem de encontro com um dos princípios do teatro NÔ japonês, segundo o qual todo o movimento é acompanhado de seu opositor. Também encontramos um princípio similar na mímica corporal de ETIENNE DECROUX. A negação da ação seria, segundo DECROUX, o princípio do gesto dramático.

A inter-relação entre a presença e a ação é dinâmica. Na realidade, estes elementos existem e devem existir juntos. Separar um do outro é válido no campo da teoria, ou então como foco de um estudo mais aprofundado e temporário. Podemos comparar esta relação presença-ação com a existente entre a essência e a existência. Assim, a ação seria a existência de uma essência: a presença. E se a ação está relacionada com o físico do ator, seu corpo, a presença estaria com o "metafísico", sua alma, ou ainda com a faculdade criativa, intrínseca no conceito de arte.

Segundo este raciocínio, a presença sendo a essência da ação, ela, pela lógica, deveria sempre preceder à ação. Mas nem sempre isto ocorre. Um exemplo claro está nas manifestações teatrais orientais, onde as ações são na grande maioria extremamente codificadas e, conseqüentemente, pré-determinadas. No entanto os atores chineses, japoneses, hindus, etc, exalam uma grande presença no palco.

Com Simioni, constatamos que as ações podem desencadear uma determinada

presença, ou seja, uma qualidade de energia diferente da utilizada no cotidiano. O tema central de nosso trabalho era a hipertensão e a distensão físico-muscular. Durante muito tempo trabalhamos esta hipertensão, e um fator curioso que observamos durante este trabalho foi que, uma vez esgotada a hipertensão física, esta com certa frequência se transformava em uma forte tensão interior. Os movimentos físicos nesta, digamos, "2.^a fase" eram relaxados, soltos e pequenos, mas com uma energia interior viva e presente. Constatamos que a hipertensão física ("energia física") desencadeava um processo interior ("energia interior") e muitas vezes emocional. Quando havia transposição da energia física para a interior, a hipertensão física deixava de existir vindo a ser opcional. A energia interior era portanto "acordada" a partir de um processo puramente físico.

As palavras "energia e "emoção" vieram a ser importantes para nós. Energia vem da junção da palavra "ergein" (=trabalho) e do prefixo "en" (=dentro).

Portanto energia pode ser compreendida como "entrar em trabalho" ou "trabalho interior". Não é difícil imaginarmos que, para se entrar em trabalho faz-se necessário desequilibrar o corpo. Um corpo equilibrado não está em trabalho, é o desequilíbrio que nos obriga a entrar em trabalho para compensá-lo, ou para se voltar à situação de equilíbrio. Assim sendo, para que exista energia, faz-se necessário ter um desequilíbrio. Se o desequilíbrio for puramente físico, teremos uma energia que trabalha o físico-corpóreo; e se o desequilíbrio for interior de ordem psíquica, teremos uma energia interior, um trabalho emotivo. É curioso observarmos que a palavra "emoção" está relacionada com o movimento interior. Emoção é o que se move, o que está "em moção" interiormente no homem. Para que se mova, faz-se também necessário desequilibrar, pois o que está em equilíbrio naturalmente não se move, está inerte. Estas constatações são ainda mais picantes quando pensamos no nosso teatro ocidental onde, por falta de um aprimoramento técnico, com frequência confunde-se ator com personagem, e exige-se do ator que este viva determinadas emoções em cenas distintas. Esta prática vem no caso ser um contra-senso pois:

1. ao predeterminar as emoções, nós roubamos o seu caráter próprio, que é estar em movimento: estagnamos (ou congelamos) aquilo que é eminentemente dinâmico.

2. A emoção neste caso deixa de ser emoção para vir a ser razão, ou seja, intelecto.

Outro fator que observamos é que, durante a hipertensão, a musculatura ativada é sobretudo constituída pelos grandes feixes musculares externos do corpo. Quando a hipertensão é abandonada, esta camada muscular tende a se relaxar ficando em ação, no entanto, um feixe muscular mais interno, mais profundo, formado por músculos menores e cujo controle voluntário é mais difícil em uma primeira abordagem. Na vida quotidiana esta camada mais profunda de músculos responde mais a fatores psicológicos e emocionais do indivíduo: é a sensação de nó no estômago, nó na garganta, etc, de quando somos afetados por algo ou vivenciamos uma forte emanção emocional. Pergunto-me se não é ao nível desta musculatura mais profunda que se estabelece a ponte entre "o físico" e "o emocional", entre o corpo-instrumento, e a alma-agente emocional.

O nosso trabalho situa-se então atualmente no eixo entre a presença presença e a ação. Se a presença pode ser entendida como irradiação de um determinado tipo de energia, a questão a ser respondida seria "que tipo de energia"? Imaginemos uma 1ª pessoa que tem raiva de uma 2ª pessoa. A raiva crescente leva a 1ª a querer dar um murro na 2ª, mas ele se contém. O desejo da ação é tão presente que o punho se fecha, e o braço tensiona. A ação não acontece, mas é evocada, ou seja, embora a ação não aconteça no espaço ela está contida no tempo, ela está presente no sujeito. De novo as noções do teatro Oriental, e da ciência da física, vem nos socorrer ao separarem dois tipos de energia: uma chamada de potencial na Física e de energia no tempo no teatro Oriental, e outra de dinâmica e de energia no espaço. A energia no tempo, ou a potencial seria então a presença de uma energia no espaço ou a dinâmica, a ação. Na representação do NÔ Japonês, nunca a energia é trabalhada somente no espaço ou no tempo. Com proporções diferentes sempre encontramos em todas ações do NÔ as duas energias. Zeami transcreve no seu " tratado secreto do NÔ " um dos princípios do ator japonês: " mover o espírito a dez décimos; mover o corpo a sete décimos". Assim temos uma das proporções entre as energias, onde a do tempo deve estar aos dez décimos e a energia no espaço aos sete décimos, ou seja, a ação física estará sempre aquém da energia interior, o que garante que a ação sempre estará plena de uma presença, visto que esta é superior ao que toma corpo.

Seguindo esta ordem de idéias conseguimos compreender em uma primeira instância o processo vivenciado pelo Simone; como que o "entrar em trabalho" físico por meio das ações faz "entrar em trabalho" e coloca "em moção" processos anteriores.

Para concluir gostaria de lembrar as origens clássicas do termo ARTE.

Ars para os medievais, e τεχνή (teknê) para os gregos, ela abrangia não só as Artes do Belo, mas também as Artes Úteis e Ofícios. Desta forma, Arte significava o conjunto das coisas que se fazem, que se fabricam. No entanto, no consiste a Arte? Numa habilitação para fazer objetos (belos ou úteis), numa virtude intelectual operativa. O artista é aquele que sabe fazer. Este saber fazer implica em duas dinâmicas inter ligadas: um conhecimento criador e um conhecimento operativo.

O conhecimento criador é um conhecimento oposto ao conhecimento usual, pois é ele que cria o objeto (e portanto precede o objeto), ao passo que o conhecimento em geral precede do objeto: só podemos o que já existe. Ele consiste, segundo Aristóteles, na imitação do processo de criação da Natureza. O sentido dado por Aristóteles à palavra "imitação" creio não é o mesmo que esta tem hoje para nós. O importante é que trata-se, no caso do artista, de um processo criativo interior similar ao processo criador da natureza. No entanto este algo criado pelo conhecimento poético do artista só poderá existir sob as espécies da obra de arte: a obra é o seu corpo. Isto porque o que o poeta cria só existe encarnado na obra: é a vez do conhecimento diretivo ou operativo. Este conhecimento operativo pede um domínio por parte do artista do instrumento da sua arte, o que lhe permitirá dar forma (corpo e existência) ao conhecimento poético.

Embora tanto o termo Ars quanto o teknê, contivessem ambos conhecimentos operativo e criador, hoje a palavra teknê deu origem a "técnica" relacionada ao conhecimento operativo, e a palavra Ars, deu origem à "Arte", relacionada com o conhecimento criador. É importante lembrarmos no entanto que nestes idos tempos não se distinguia a arte da técnica, visto que a única palavra latina Ars, e a única palavra grega teknê, designavam ambos conhecimentos. Uma sabedoria que respeitava a interligação dinâmica entre estes dois conhecimentos, assim como a existente entre a essência e a existência, o corpo e a alma, a presença e a ação.

No teatro uma presença não só pode, como deve gerar uma ação, e esta também não só pode, como deve gerar uma presença. Deixar uma ação entrar em contato com a pessoa do ator, com os aspectos humanos de nosso ser é tão importante no teatro quanto o inverso.

Afinal no momento em que nossa arte acontece estamos estabelecendo um contato humano com o público. Para não sufocar a existência de nossa própria arte, temos de respeitar esta dinâmica; assim como temos que respeitar o princípio intrínseco da emoção, permitindo-lhe que se mova. Um trabalho de pesquisa metódica nesta área faz-se necessário e é importante para o próprio amadurecimento do ator. No LUME estamos desenvolvendo métodos de trabalho que nos permitam um melhor conhecimento e aprofundamento nestas questões.

Luís Otávio Burnier é professor do Departamento de Artes Cênicas, Coordenador do Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão (LUME).

O TREINAMENTO DO ATOR: depoimento de uma experiência

Carlos Simioni (LUME)

Foi a necessidade de tomar consciência do meu corpo durante o trabalho como ator nos ensaios e no palco que me levou a procurar um tipo de treinamento corporal diferente do que vinha fazendo até então. O que me intrigava muito era que todas as vezes em que eu iniciava um trabalho de construção de personagem, o meu corpo ficava involuntariamente tenso. E na tensão, prosseguia sem o meu controle durante todo o período de montagem da peça e, de repente, depois de meses, desaparecia como passe de mágica nas vésperas da estréia. Eu me perguntei se ela não seria parte natural do meu processo de criação do personagem. Mas a resposta eu não encontraria apenas pensando no assunto. Resolvi isolar esse problema e trabalhá-lo em laboratório fora dos horários de ensaio, como uma forma de treinamento pessoal, sob orientação de Luís Otávio Burnier.

Havia um ponto de partida, mas o que aconteceria a partir daí me era totalmente desconhecido. Com o passar dos meses encontrei não só uma resposta à primeira pergunta, mas esta mesma me levou a novos caminhos e a outras questões que como um fio de novelo ainda está desfiando

O ponto de partida era então a tensão corporal. Comecei a fazer exercícios de hipertensão muscular sem determinar quais os movimentos a fazer. A hipertensão que impedia que os movimentos fluíssem,

esgotava-se depois de um tempo, dando lugar a movimentos lentos e pesados, como se ela estivesse localizada apenas numa camada mais interior do meu corpo.

Esses movimentos não eram controlados: era como se movimentassem de acordo com a sua necessidade, deixando-me como que na qualidade de observador e aprendiz do meu corpo. As formas plásticas que resultavam disso eram provas para mim; não se encaixavam nos padrões de expressão corporal que eu conhecia e tão pouco eu me preocupei em dar uma estética a elas. A cada dia de trabalho, os movimentos conhecidos ressurgiam e novos movimentos eram acrescentados. Foi se formando então um certo repertório de movimentos que poderiam ser evocados a qualquer momento e, quando evocados, eles ressurgiam em sua íntegra, trazendo mesmo as emoções que eles provocavam desde sua primeira aparição.

Dentro desse trabalho, surgiu um novo dado: o da "dis-tensão". Os mesmos movimentos começaram agora a se fazer sem a tensão anterior, mantendo o mesmo roteiro e mudando com novos dados essenciais: fluidez e leveza.

Iniciou-se uma nova etapa de trabalho, em que eu, abandonando o papel de observador passivo, comecei a experimentar voluntariamente com esses dois materiais: passando de movimentos tensos para os não tensos, destes para aqueles, e trabalhando também os dois, simultaneamente, em diferentes partes do corpo. Uma vez incorporado este tipo de trabalho, pude acrescentar uma nova relação: os movimentos no espaço. A exploração dos movimentos no espaço me levou ao deslocamento espacial, uma relação espacial externa e ao mesmo tempo a uma interna, pois, com o deslocamento, os movimentos começaram a se ampliar. A partir desse dado, comecei a explorá-los em âmbitos diferentes: de pequenos e ampliados em sua mínima e máxima extensão. Isso me levou a um dado novo que eu não havia notado: os pontos de equilíbrio do corpo.

Voltando à situação de aprendiz, observei os pontos de apoio do corpo durante os movimentos e comecei voluntariamente a deslocá-los, tirando também certos pontos de tensão desnecessários que atrapalhavam a fluidez do movimento.

Explorado isso, passei a uma nova fase de observação: os movimentos abertos e fechados. Neste trabalho notei que o corpo não precisa obedecer uma tendência simplista de abertura e fechamento. As partes do corpo podem trabalhar simultaneamente estes dois dados, independentemente umas das outras.

Os movimentos eram desde o início do trabalho contínuos, sem pausas. Numa preocupação com o início e o fim de cada um, comecei a

pontuá-los, colocar pausas entre eles. Nestas pausas, pude observar-me nas diferentes posições em que parava e dar-me conta de um novo dado: as direcionalidades de cada parte do corpo a cada movimento. As oposições das direcionalidades me davam consciência da tridimensionalidade do meu corpo.

Este é o ponto onde estou hoje. Dele novas coisas virão. Importante ressaltar é que todas as descobertas e experimentos foram feitos em cima de um mesmo material que eram os primeiros movimentos encontrados no início do trabalho. Vale também lembrar que todo este processo foi acompanhado de três coisas: primeiro, que os músculos do rosto não ficaram esquecidos e eram trabalhados juntamente com os músculos de todo o corpo. Disto resultaram as mais diferentes expressões faciais; segundo, que as tensões e "dis-tensões", os pontos de equilíbrio, os fechamentos e aberturas do corpo eram acompanhados de uma gama muito variada de emoções, fazendo-me observar que um determinado movimento trazia sempre o mesmo tipo de emoção (não é isto uma fonte inesgotável para o ator?); terceiro, que além das expressões faciais e emoções, os movimentos me levavam a soltar a voz. A exploração deste lado me levou a um trabalho vocal inusitado e enriquecedor para qualquer ator. Também pela exploração da transferência de energia: às vezes a energia que saíria através da voz, era canalizada ao gesto que se tornava mais vibrante, dizendo sozinho o que a voz dizia com ele. As descobertas dessa pesquisa puderam ser aplicadas de imediato num trabalho teatral realizado paralelamente. Comprovei que, tendo maior domínio do meu corpo, e começando a construir o personagem a partir de uma expressão corpórea sem me preocupar com o emocional, este fluía com naturalidade e verdade num momento de atuação no palco. A emoção estava livre para acontecer, uma força viva, uma presença plena.

Carlos Roberto Simioni é ator e técnico de pesquisa do Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão (LUME).

TRILHAS : Revista do Instituto de Artes
da Universidade Estadual de Campinas.
-- nº 1 (de jan./abr. 1987). -- Cam
pinas, Instituto de Artes, 1987.

Quadrimestral

Composição Paulo Adriano Dantas e Orlando Canê

Revisão: Paulo Adriano Dantas

Arte-final: Noboru Ohnuma e Ivan Avelar

Capa: Noboru Ohnuma

Impressão: Gráfica DGA-6 - Unicamp