

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP  
INSTITUTO DE ARTES – IA  
DOUTORADO EM ARTES**

**CORPO FICCIONAL: DA DANÇA BRASILEIRA AO TEATRO  
CONTEMPORÂNEO**

**GRÁCIA MARIA NAVARRO**

Tese apresentada ao Instituto de Artes  
da Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida

CAMPINAS

2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

N228c Navarro, Gracia Maria.  
Corpo ficcional: da dança brasileira ao teatro contemporâneo./  
Gracia Maria Navarro.- Campinas, SP: (s.n.), 2009.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida.  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Teatro. 3. Ritual. I. Almeida, Verônica. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.

Título.

(em/ia)

Título em inglês: “the fictional body: from brazilian dance to contemporary theatre.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): : Dance ; Theatre ; Ritual.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Regina Aparecida Pollo Müller.

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Carmem Maria Aguiar.

Prof. Dr. José Luiz Ligiero Coellho.

Data da Defesa: 07-07-2009

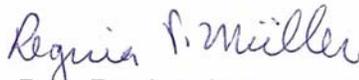
Programa de Pós-Graduação: Artes.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Grácia Maria Navarro - RA 870452 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



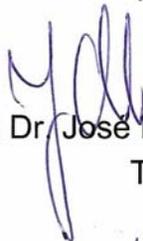
Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida  
Presidente



Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Muller  
Titular



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici  
Titular



Prof. Dr. José Luiz Ligiéro Coelho  
Titular



Profa. Dra. Carmen Maria Aguiar  
Titular



## CORPO FICCIONAL: DA DANÇA BRASILEIRA AO TEATRO CONTEMPORÂNEO

### RESUMO

Este trabalho apresenta uma síntese de práticas de criação cênica que emergem de um modo particular de abordagem da construção do corpo nas danças populares brasileiras e no teatro contemporâneo.

A pesquisa explora e redimensiona a qualidade singular do corpo em traduzir um sistema de signos em outros, a partir de um olhar analítico nos campos do teatro contemporâneo, da dança, do candomblé e na cura xamanística, apropriando-se desta qualidade para dela extrair fundamentos de procedimentos técnicos de criação cênica.

Os procedimentos apresentados foram garimpados e amadurecidos ao longo de situações formativas no curso do bacharelado em Artes Cênicas e de criação cênica independente.

A operação central dos procedimentos criativos resulta nessa obra que se pretende um teatro dançado, no qual o corpo não formula sentido, mas articula energia em uma ação na qual tudo é gesto.

## THE FICCIONAL BODY: FROM BRAZILIAN DANCE TO CONTEMPORARY THEATRE

### ABSTRACT

This research shows a sintesis of scenic creative process that emerges from a particular approach on the (“bilding” up) of the body in brasilian popular dances and its links with the contemporary theatre. The investigation explores and bring a new dimension to the singular quality of the body in translating different systems of symbols. The creative process engages it self by stracting bases of tecnic procedures in scenic creation. From an analic view on contemporary theatre, dance, Candomblé and xamanic healing.

The procedures showed were sxtrated and (got mature) during the bachelor course in scenic arts and among independent scenic creations.

The central mechanism of there creation process results in (on?) a danced – theatre in wich the body does not formulate a sense, but (instead), it articules energy in action, where every thing is gesture.

## DVD

O DVD é parte integrante da tese.

Contém: quatro clipes de quatro exercícios cênicos que representam o conjunto dos exercícios que foram suporte das experiências descritas nessa tese.

Sugiro ao leitor que os veja conforme forem aparecendo no texto. São eles:

### LINHAS DE RUMO

EU ESTAVA EM MINHA CASA E ESPERAVA QUE A CHUVA CHEGASSE

SAPATO SUJO NA SOLEIRA DA PORTA

VAI COM DEUS - EXERCÍCIO NÚMERO 07

## SUMÁRIO

### 1. INTRODUÇÃO – 13

Da trajetória do mestrado ao doutorado  
Da árvore genealógica artística e acadêmica

### 2. O CONTEXTO DA EXPERIÊNCIA - 29

Do contexto da “formatividade” de Luigi Pareyson  
Do diálogo na operação do conhecimento  
Da dinâmica formativa  
Da teoria da performance como procedimento do processo criativo

### 3. O CORPO NO CÓDIGO TEATRAL – 45

Do corpo no contexto ritual  
Do corpo no código teatral do teatro contemporâneo

### 4. A TÉCNICA DO CORPO – 75

Da potencia do Devir  
Da geografia simbólica do corpo  
Da anatomia simbólica  
Do *religare* e do princípio de equivalência  
Da narrativa de estados potentes

### 5. IMPROVISAÇÃO ESTRUTURADA – 105

Do caráter estético do jogo  
Do jogo como meio e finalidade  
Da improvisação estrutura – um exemplo

### 6. DO ORIXÁ AO MITO – 113

Do “replicar” no Candomblé  
Da estrutura do mito  
Da estrutura do mito para estrutura da cena

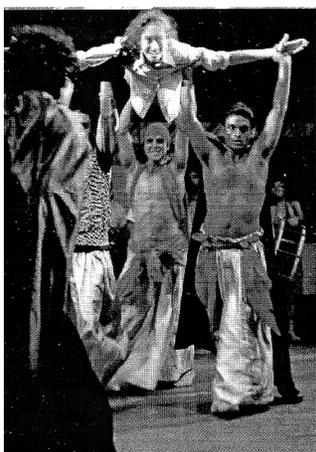
### 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS - 127

### 8. BIBLIOGRAFIA – 131



## **1. INTRODUÇÃO**

O trabalho que proponho é concebido a partir de pesquisa artística do objeto de estudo: *danças brasileiras* e a forma como esta abordagem foi gradativamente sendo elaborada e sistematizada em cursos ministrados em centros culturais, festivais e mostras de teatro, para companhias de teatro e, como disciplina curricular do Bacharelado em Artes Cênicas da UNICAMP. O melhor formato que encontrei para transformar o estudo das danças brasileiras em uma atividade didática, sem que ele se perdesse em uma metodologia asséptica, foi fazê-lo na dinâmica de um processo criativo. Toda essa pesquisa deriva da proposição e análise deste formato.



CARAVANA VIRAMUNDO, processo criativo conduzido em 2005, como disciplina curricular do Bacharelado em Artes Cênicas – UNICAMP. Fotos Ricardo Oliveira.

As danças populares brasileiras foram se apresentando, para mim, pouco a pouco, em camadas e em áreas de diferentes competências, como: ritual, religião, dança, teatro, folclore e antropologia<sup>1</sup>. Foram 22 anos entre graduação, especialização, mestrado e doutorado. Essas camadas alternaram-se, repetiram-se e às vezes foram simultâneas, em uma dinâmica que culminou na condução de processos criativos como suporte do trânsito entre as danças populares brasileiras e a criação cênica. Isso pressupõe uma leitura própria, bastante particular e forjada pela minha atuação interpretativa e didática no campo das artes cênicas, a qual, primeiramente, foi criada no atrito da experiência e que, agora, procuro transcriar para a linguagem escrita. É um desafio.



Moçambique de Oliveira – MG, em Tiradentes – MG – 1991.

---

<sup>1</sup> Graduação em Dança na UNICAMP, quando Graziela Rodrigues iniciava a sistematização sobre danças brasileiras, que culminou no método B.P.I. (1987-1990) Participação como pesquisadora no GPAC/FUNREI/SJDR/MG com Betti Rabetti em Teatro Sacro, Teatro Profano: A Questão da Cultura Popular (1991-1993). Mestrado com Regina Polo Muller, que resultou na dissertação O Corpo Cênico e o Transe: Um Estudo para a Preparação Corporal do Artista Cênico (2000).



Terreiro de Celina. São Luiz do Maranhão. Junho de 1998. Foto Ricardo de Oliveira.



Tambor de Mina Casa de Nagô – São Luiz do Maranhão. Junho de 1998. Foto Ricardo Oliveira

Os cientistas sociais, os folcloristas, assim como e os artistas, quando olham para as danças populares brasileiras estão olhando para um mesmo objeto de estudo e, no entanto, cada qual se ocupará de um ponto de vista. O folclorista pode ter como projeto ocupar-se das partes das danças que se repetem, da possibilidade de organizar coletâneas. O cientista social pode interessar-se, por exemplo, em como as relações sociais estão inscritas nas danças dos que as dançam. E o artista, do que ele se ocuparia?

Atuando sob o ponto de vista do artista, selecionei para a experiência que apóia essa tese e que agora descrevo aqui, dois materiais fundamentais: danças populares brasileiras, especialmente as que produzem transe, e processo criativo em teatro contemporâneo. Entendo por “materiais” a massa complexa de relações que condensam determinados campos de estudo e que, enquanto

“material” é também matricial, podendo gerar outros modelos e novos desdobramentos.

Este doutorado é a conclusão de um grande ciclo de estudo em danças brasileiras que iniciei ao final dos anos oitenta. Esse ciclo teve suas atividades desdobradas na minha atuação como dançarina e atriz, preparadora corporal, professora de dança, diretora cênica e pesquisadora. O sentido de conclusão é dado ao fato de que, neste texto, exponho o eixo transversal em torno do qual foram desdobradas as atividades que realizei no referido ciclo e que, em sua dinâmica entre eixo e partes, gerou um pensamento sobre a relação entre danças brasileiras e artes cênicas contemporânea, que nomeei CORPO FICCIONAL. A exposição da idéia central deste trabalho foi composta com a preocupação de abranger três camadas de entendimento da experiência. As camadas são:

1ª. Da realização prática - descrição de procedimentos metodológicos;

2ª. Da reflexão sobre a experiência prática – diálogo com as teorias do teatro;

3ª. Da experiência prática, da arte e da formação – diálogo com a filosofia e a estética.

As páginas que constituem o corpo desta tese são dedicadas à exposição do conceito de CORPO FICCIONAL. A completude da idéia, que neste texto dediquei-me a tornar passível de ser comunicada, foi sendo atingida em um movimento crescente que encontrou o primeiro elo, quando ainda no mestrado, agreguei à minha prática em pesquisa de campo, criação, atuação e ensino da dança brasileira, a atenção na relação entre a cena e a formação do artista cênico, a partir da comparação entre a coesão do filho de santo e a ação ritual das sessões de incorporação e a coesão entre o ator e o estado cênico. É exatamente nesse ponto que concluí a pesquisa de mestrado e iniciei este doutorado.

Para demarcar a área do fazer cênico onde esta pesquisa se desenvolve, me reportarei à minha árvore genealógica artística e acadêmica e assim acredito que o leitor terá uma visão mais abrangente do contexto a partir do qual as questões que aqui apresento foram geradas.



Desenho in MIRANDA: 2002

Minha primeira formação, durante a década de 80, foi em Balé Clássico (Jane Blauth e Ismael Guizer) e Dança Moderna (Penha de Souza), posteriormente fiz o curso de graduação em dança (IA-UNICAMP). O final dessa década de formação ficou fortemente marcado pelo encontro com as danças brasileiras e especialmente pelo encontro com Graziela Rodrigues, docente e pesquisadora do Instituto de Artes da UNICAMP, que criou o BPI (Bailarino - pesquisador – intérprete: processo de formação), método para a criação em dança baseado em fundamentos de um corpo brasileiro com raízes populares.

Na década de 90 dediquei-me ao diálogo com o teatro e com a pesquisa em artes. Nesse período fui pesquisadora do GPAC – Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas, proposto pela Profa. Dra. Beti Rabbetti na Fundação de Ensino Superior de São João Del Rei (FUNREI), onde trabalhei na linha de pesquisa: “Teatro Sacro Teatro Profano: a questão da cultura popular”, identificando os aspectos de teatralidade na semana santa e no carnaval de São João Del Rei.

Posteriormente outra forte influência viria a ser agregada ao meu trabalho quando, ainda na década de 90, fiz estágio no LUME (Núcleo interdisciplinar de pesquisa em artes cênicas – UNICAMP), onde entrei em contato com a prática para o treinamento do ator que esse núcleo sintetizava, desdobrada da sua

relação com a antropologia teatral, proposta por Eugênio Barba, o qual teve em Luiz Otávio Burnier, criador do LUME, um forte aliado à sua pesquisa no Brasil.

Todos esses encontros proporcionaram-me ferramentas de trabalho vigorosas - as quais trouxeram uma sensação de completude à minha busca de sentido para a prática teatral daquele período, ao mesmo tempo em que formavam as referências a partir das quais eu desenvolvia uma reflexão sobre o trabalho do ator, que gerou minha dissertação de mestrado: O CORPO CÊNICO E O TRANSE: UM ESTUDO PARA A PREPARAÇÃO CORPORAL DO ARTISTA CÊNICO<sup>2</sup>, orientada pela artista performática e antropóloga Profa. Dra. Regina Muller.

Concluí a dissertação de mestrado afirmando que:

“O corpo cênico deve ter a habilidade de gerar e manipular a energia gerada. Assim como o jogo do corpo na dança do Tambor de Mina – religião afro-brasileira - propicia o transe e a transformação da corporeidade do filho de santo, o trabalho corporal do dançarino deve propiciar a alteração da corporeidade cotidiana para corporeidades diversas, ou seja, personagens diversos. Personagens construídos a partir do corpo, para espetáculos criados a partir da dramaturgia corporal.” (NAVARRO: 2000, 83)

Hoje atualizo a afirmação acima dizendo que o ator está para a apresentação, assim como o iniciado está para a ação ritual. A performance bem sucedida de ambos está diretamente relacionada aos seus ambientes de performance: para um, está a performance teatral e o ambiente cênico, e para o outro, está a performance ritual e o ambiente religioso. A “linguagem” que é configurada pelo ator, como indivíduo de formação singular, é formadora da performance, a qual, ao tomar corpo no espaço e no tempo, é formadora do ator num processo contínuo de retro-alimentação. Conclusão que me levou a repensar os procedimentos metodológicos da preparação e treinamento do ator,

---

<sup>2</sup> Dissertação de mestrado. Instituto de Artes – UNICAMP. FAPESP. 2000.

da pesquisa de campo em danças brasileiras e da sua elaboração em poética cênica.

Os procedimentos metodológicos legados do período descrito acima fazem referência a: 1) pesquisa de campo em danças populares brasileiras; 2) adoção da Anatomia Simbólica – forma de organização da estrutura corporal para a dança, proposta pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues em seu BPI<sup>3</sup>; 3) possibilidade de treinamento do corpo para o estabelecimento de uma comunicação sensorial com a platéia.

Esses procedimentos tinham em comum uma abordagem focada no intérprete, o que não me dava a sensação de completude na abordagem da dança brasileira. Como o que mais me encanta nas danças do Brasil é a propriedade com que cada dançante executa a sua função, fiquei a me perguntar sobre o motivo de tal propriedade. Como resposta encontrei o sentido de *pertencimento* que estas danças e seus dançantes exercem reciprocamente.



Terno de Reis em Congonhas – MG. 1989 Foto do acervo da Secretaria de Cultura de Congonhas.

A seguir, transcreverei um parágrafo de Carlos Rodrigues Brandão que cumpre completamente o objetivo de elucidar esse sentido de *pertencimento*:

“Qualquer que seja o tipo de mundo social onde exista, o folclore é sempre uma fala. É uma linguagem que o uso torna coletiva. O folclore são símbolos.

---

<sup>3</sup> RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. Bailarino – Pesquisador – Intérprete: processo de formação. FUNARTE; RJ, 1997.

Através deles as pessoas dizem e querem dizer. A mulher poteira que desenha flores no pote de barro que queima no forno do fundo do quintal sabe disso. Potes servem para guardar água, mas flores no pote servem para guardar símbolos. Servem para guardar a memória de quem fez de quem bebe a água e de quem, vendo as flores, lembra de onde veio. E quem é. Por isso há potes com flores, Folias de Santos Reis, e flores bordadas em saias de camponesas”. (BRANDÃO: 1998, 05 )



Terno de Reis em Congonhas – MG. 1989 Foto do acervo da Secretaria de Cultura de Congonhas.

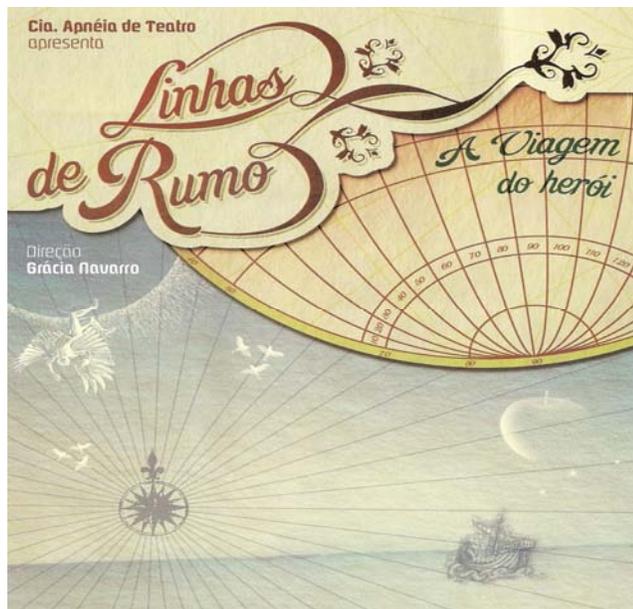
Compreendi que esse sentido de pertencimento deveria ter um princípio de equivalência, por parte dos alunos/atores, ao se aproximarem para estudo do material “*danças brasileiras*”. Um princípio de pertencimento haveria de ser criado para dar sentido ao estudo realizado no que lhe é mais expressivo. Em busca de resposta, expandi meu pensamento cênico em direção à dramaturgia cênica – entendida aqui como o conjunto dos elementos que, articulados, formam o tecido / representação – o espetáculo teatral.



Os exercícios cênicos que dão suporte às descrições que compõem esta tese foram selecionados a partir de um recorte no tempo. No tempo em que se apresentaram as questões que aqui são pensadas, os exercícios realizados constituíram o campo de embate poético com as questões que se repetiam insistentemente. Não realizei em cada um dos exercícios, enumerados abaixo, o pensamento cênico completo que aqui será exposto, mas estabeleci um jogo de perguntas e respostas que se auto alimentava de um exercício cênico para o outro. A cada novo exercício as questões eram atualizadas a partir do ponto em que o anterior havia chegado. Portanto vou me referir a um conjunto de procedimentos relacionados a um eixo transversal de realização, comum a todos os exercícios.

Entre 2005 e 2008, período de duração desta pesquisa, foram sete os exercícios realizados: CARAVANA VIRAMUNDO (2005), LINHAS DE RUMO (2005), EXERCÍCIO 05/Lobisomem (2006), EXERCÍCIO 06/História mítica (2007), SAPATO SUJO NA SOLEIRA DA PORTA (2007), EU ESTAVA EM MINHA CASA E ESPERAVA QUE A CHUVA CHEGASSE (2007) e EXERCÍCIO 07/Vai com Deus (2008).

Desses sete exercícios cênicos, tomarei quatro para fazer referências exemplares: LINHAS DE RUMO, SAPATO SUJO NA SOLEIRA DA PORTA, EU ESTAVA EM MINHA CASA E ESPERAVA QUE A CHUVA CHEGASSE e EXERCÍCIO 07. A seguir apresentarei informações iniciais sobre eles.



## Ficha Técnica

<p><b>Direção</b> Grácia Navarro</p> <p><b>Dramaturgia</b> O grupo</p> <p><b>Elenco</b> Amanda Miorim, Clara Cecchini, Fabrício Licursi, Larissa Biasoli, Miguel Atênsia, Thais Brandeburgo.</p> <p><b>Composição e execução musical</b> Gregory Slivar</p> <p><b>Cenografia e figurinos</b> O grupo</p> <p><b>Orientação cenográfica e adereços</b> Adriana Quogliato, Heloisa Cardoso e Márcio Tadeu</p> <p><b>Criação e operação de luz</b> Bruno Garcia</p> <p><b>Preparação teórica</b> Isa Kopelman e Cassiano Sydow</p>	<p><b>Arte gráfica</b> Raphael Gibara, Miguel Atensia e Jorge Queiroz [Obra]</p> <p><b>Fotos</b> Vitor Damiani, Luciana Mizutami e Ricardo de Oliveira</p> <p><b>Projeto</b> O grupo</p> <p><b>Apoio cultural</b> Potencial Obra</p> <p><b>Patrocínio</b> Enxuto</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Espectáculo de conclusão do curso de Bacharelado em Artes Cênicas, realizado no âmbito da disciplina curricular Projeto Integrado de Criação Cênica. 2005.



**Criação e atuação: Nádia Recio li, Luciano Mendes, Suellen Leal e  
Carolina Nóbr ega**

**Di reção de Arte, desenhos e fotografia: Tatiana Burg.**

**Confecção dos bonecos: Tatiana Burg e grupo.**

**Ofici na de manipulação de bonecos: João Araújo.**

**Orientação: Grácia Navarro.**



Espectáculo de conclusão do curso de Bacharelado em Artes Cênicas, realizado no âmbito da disciplina curricular Projeto Integrado de Criação Cênica. 2007.



**FICHA TÉCNICA**

TEXTO - JEAN-LUC LAGARCE  
 DIREÇÃO - MARCELO LAZZARATTO  
 TRADUÇÃO - MARIA CLARA FERRER

**ATRIZ CONVIDADA**  
 MIRIAM MEHLER - A MAIS VELHA DE TODAS

**ATRIZES**  
 GRÁCIA NAVARRO - A MÃE  
 CAROLINA FABRI - A FILHA MAIS VELHA  
 MARINA VIEIRA - A SEGUNDA  
 JULIANA PINHO - A MAIS NOVA

ASSISTENTE DE DIREÇÃO - GABRIEL MIZIARA  
 FIGURINO - MARCIO TADEU  
 ILUMINAÇÃO E CENÁRIO - MARCELO LAZZARATTO  
 PRODUÇÃO - PEDRO HADDAD  
 CENOTÉCNICO - ADEMIR EMBOAVA  
 OPERAÇÃO DE LUZ E SOM - RODRIGO SPINA  
 PROJETO GRÁFICO - DESIGN BURITI, LIGIA COIMBRA  
 FOTOGRAFIA - JOÃO CALDAS

WWW.ELEVADORPANORAMICO.COM.BR  
 CIA.ELEVADOR@UOL.COM.BR

Espectáculo dirigido por Marcelo Lazzaratto, no qual empreendi o ponto de vista, desta pesquisa, na função de atriz e na experiência de um texto dramatúrgico de procedência estrangeira. 2007.

## EXERCÍCIO 07 – VAI COM DEUS



Exercício realizado como conteúdo da disciplina curricular – Dança: Folclore Brasileiro, do curso de bacharelado em Artes Cênicas – UNICAMP. Participaram os alunos: Aline Olmos, Bernardo Berro, Breno Godoy, Bruno Spitaletti, Camila de Ávila, Fernanda Jannuzzelli, Hosana Mariotti, Gabriela Guinatti Janaina Iszlaji, Julia Pucci, Kelly Cheretti, Kim Ising, Laiza Dantas, Letícia Frutuoso, Mariá Guedes, Marina Regis, Moira Junqueira, Natália Coutinho, Priscila Paes, Renata Dalmora, Renato Alves, Rodrigo de Oliveira, Suzana Thomaz, Tadeu Amaral e Gisele Nunes e Gisele Nunes. 2008.

## **2. O CONTEXTO DA EXPERIÊNCIA – A DINÂMICA DO CONHECIMENTO**

Deixemos por alguns momentos a criação artística repousar nas imagens. Neste capítulo irei abordar a Teoria da Formatividade, de Luigi Pareyson, na qual encontro suporte para inscrever essa pesquisa em um pensamento estético de alcance universal sobre as teorias das artes, com o objetivo de situar os limites estéticos da mesma.

Abordarei o “estado de experiência” como dinâmica para formar a obra. Recorrerei à performance-arte para situar procedimentos de criação, propostos nessa pesquisa, nos quais suas regras de feitura são concebidas ao mesmo tempo em que o processo está correndo e a sucessão de procedimentos é orientada por uma lógica interna ao processo de criação.

## **A TEORIA DA FORMATIVIDADE**

O encontro com a Teoria da Formatividade, de Luigi Pareyson, na qual realizar uma obra artística, significa formar, inventar o modo operacional de fazer a obra ao mesmo tempo em que se vai implementando-a, trouxe ao trabalho um sentido de pertencimento maior, de pertencer a um pensamento artístico que ao mesmo tempo estimula e justifica os procedimentos adotados por esta pesquisa, especialmente nos laboratórios de criação – instância de exercício da poética e do estudo das danças brasileiras na dinâmica de um processo criativo em artes cênicas. Sua Teoria da Formatividade representa, para esta tese, o pensamento estético de alcance universal sobre as teorias das artes no qual encontro suporte para inscrever a minha experiência. Para isso seguirei o próprio autor, não apresentando a totalidade dos tópicos que seriam necessários para dar conta de comunicar completamente sua teoria, mas apenas aqueles que concernem ao processo formador, ao conteúdo e à matéria da arte, o que, acredito, será suficiente para situar os limites estéticos desta pesquisa.

Todas as atividades humanas, as especulativas, as práticas e as formativas têm o envolvimento integral do ser humano como ponto comum. Todas essas atividades começam por um mesmo ponto de partida: a apresentação de problemas que deverão ser resolvidos. Resolvidos no sentido de inventar, de criar

soluções para os problemas apresentados. Sempre há que se cumprir procedimentos para dar materialidade física à obra, suas regras de feitura são concebidas ao mesmo tempo em que ela está sendo feita e a sucessão de procedimentos é orientada por uma lógica interna ao processo de criação. “Sempre se trata de fazer, inventando ao mesmo tempo o modo de fazer, de modo que a execução seja a aplicação da regra individual da obra no próprio ato que é a sua descoberta, e a obra “saia bem feita” enquanto no fazê-la, se encontrou o modo como se deve fazer.” (PAREYSON:1988, 21)

Segundo o autor, há em toda atividade humana um certo “fazer com arte” que define o envolvimento criativo, cuidadoso e eficiente com o qual uma pessoa se dedica a alguma atividade. O ato de formar é comum à vida humana, por isso está presente em todas as atividades, porém há um princípio que distingue as atividades entre si e faz a operação da arte distinta da operação da ciência, da filosofia ou da moral. No entanto, se todas as atividades comungam de um princípio comum, ao atuar com uma forma de operação específica, faz-se atuar, em graus diferentes, todas as outras atividades. Esse princípio fica bem evidente nas palavras do autor:

“Se não é possível exercer as atividades humanas a não ser mediante operações, estas operações por sua vez não podem ser definidas a não ser com um ato que ao mesmo tempo liga e desliga as atividades. Toda operação humana é sempre ou especulativa ou prática ou formativa mas, seja qual for a sua especificação, é sempre ao mesmo tempo tanto pensamento como moralidade e formatividade. Uma operação não se determina a não ser especificando uma atividade entre as outras, mas não pode fazê-lo a não ser concentrando em si todas as outras simultaneamente. Em toda operação existe ao mesmo tempo, especificação de uma atividade e especificação de todas as atividades: esta é a estrutura do operar, em que especificação e concentração das atividades vão *pari passu*, de tal sorte que uma não pode andar sem a outra.”(PAREYSON: 1988, 24)

A especificação é acentuar predominantemente uma atividade sobre as demais e operá-la com intencionalidade, conferindo a essa prática o *status* de uma tarefa a cumprir. A formatividade na arte requer o investimento de toda vida

espiritual, promove o exercício de outras operações específicas e subordina a si todas as demais atividades. Há de ser executada numa ação simultânea de inventar e realizar, cumprindo intencionalmente a “tarefa proposta”, tomando uma trajetória autônoma.

O artista tem com a obra de arte a ação de formar para formar, por pura intencionalidade. O que move não é uma necessidade expressa, é uma força motriz que vai ganhando densidade ao associar a invenção do fazer diretamente no fazer. No entanto, não basta ter vontade de fazer para “fazer arte” trata-se de um querer denso que reverbera por todo o ser e a existência do artista.

“Naturalmente, como se trata de um ato de iniciativa da pessoa, também o querer se acha aqui envolvido. Mas é um ato profundo e total, que tem ressonâncias não só no campo moral, mas em toda a vida espiritual humana. É um ato pelo qual toda a vida do artista se coloca sob o sinal da formatividade: pensamentos, reflexões, atos, costumes, aspirações, afetos, numa palavra todos os infinitos aspectos de sua experiência assumem uma direção formativa, perseguem um intuito formativo, adquirem capacidade formativa: o artista pensa, sente, vê, age através de formas.” (PAREYSON: 1988, 26)

Tanto o pensamento quanto a moralidade na obra de arte são atividades subordinadas à atividade formativa, no entanto não se diluem na atividade formativa, mas mantêm seus perfis específicos, condição definitiva para que a formatividade ocorra. Esse pensamento ocorre no interior da obra e no curso de sua feitura - não acontece antes da ocorrência da obra ou após o seu término. O formar, assim como um campo imantado, atrai o pensar e o agir, da mesma forma ocorre na via inversa. É preciso formar para ancorar o pensamento e a ação, assim como é preciso pensar e agir para poder formar.

A moralidade está presente nas regras com as quais o artista se comprometeu desde o princípio, trata-se de uma condição para realização da obra e implica na aceitação de regras e normas de formação. Regras e normas internas

à obra e desdobradas unicamente do compromisso que o artista assume consigo próprio de realizar a obra.

A pessoa do artista é o conteúdo da obra de arte, não no sentido de objeto de estudo ou da abordagem temática, mas no sentido de que é expresso no modo único que cada artista tem de formar.

A espiritualidade do artista influencia no estilo da obra, sem que isto estabeleça uma relação direta entre espiritualidades e estilos, mergulhando a reflexão em um conteudismo vazio. A espiritualidade pode ser entendida como a personalidade do artista em sua totalidade que, por identificação, se expressa no modo personalíssimo de cada artista formar.

“Por isso, quando se diz que a personalidade do artista não é senão a personalidade artística, esquece-se que entre ambas se instaura um intercâmbio contínuo e profundo que, num artista, serve para iluminar tanto a vida quanto a arte, pois o seu próprio modo de formar contém e denuncia as complexas e ininterruptas reações de onde emergiu e em que se vai passo a passo definindo.” (PAREYSON: 1988, 33)

Formar significa fazer, mas não um fazer de cumprir um programa pré projetado, formar significa um fazer que inventa seu próprio modo operacional no curso da feitura. Formar quer dizer fazer e fazer bem, ao mesmo tempo em que se cria o “como fazer”, procedendo conseqüentemente em direção a um resultado. Realizar com tal autonomia e propriedade que, ao final, diz-se do resultado que o mesmo foi feito como deveria ser feito embora, seu fazer, não tenha partido do objetivo de seguir um molde ou receita e sim do objetivo de formar no diálogo com a matéria física.

“Em síntese, formar significa por um lado fazer, executar, levar a termo, produzir, realizar e, por outro lado, encontrar o modo de fazer, inventar, descobrir, figurar, saber fazer; de tal maneira que invenção e produção caminham passo a passo, e só no operar se encontram as regras da

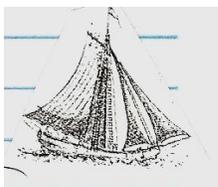
realização e a execução seja a aplicação da regra no próprio ato que é a sua descoberta.” (PAREYSON: 1988, 60)

Formar é uma aventura, com decorrências incertas, na trajetória em direção ao “resultado pressentido”, no sentido de “resultado farejado” no diálogo concreto com o material e não no sentido de resultado pré-concebido ou previsível, cujo processo é realizado com o intuito de “acertar uma receita”. O processo formativo é atrelado ao objetivo de obter sucesso. A natureza da forma e do formar estão vinculadas respectivamente ao sucesso e ao tentar. A superação da possibilidade do insucesso é resultado da tenacidade sensível no diálogo concreto com a matéria. O aventureiro deve, determinadamente, manter-se em trajetória.

A trajetória é frágil e assombrada pela possibilidade do fracasso e do risco de dispersão. As regras do fazer vão sendo inventadas enquanto se vai fazendo; ao acertar, temos certeza de que o fizemos. “Uma vez atingido, o êxito é indissolúvel e se mantém por uma sólida e férrea lei de coerência, e mostra com evidência a própria regra.” (PAREYSON: 1988, 60)

“**O** interessante na trajetória do raio, por exemplo, não é a sua direção, mas a distribuição dos seus ziguezagues.” (James Gleick. *Caos - a criação de uma nova ciência*). O tema escolhido chegou à cena por caminhos variados: a mitologia grega é sem dúvida um dos eixos principais - Ícaro, Dédalo, Minotauro - mas está aliada a textos científicos, poéticos, narrativos, dramáticos. Isso só em relação à palavra. Buscamos ainda uma linguagem cênica estilizada, aliando o percurso de cada personagem a uma construção espacial rigorosa, embora dinâmica e multifocal, características da diretora Grácia Navarro. No todo, são superados os limites entre forma e conteúdo, pois foi construída uma fluência em cena que nos traz a convicção de que “não poderia ser de outra maneira”: buscamos fazer a síntese do tema nos corpos dos próprios atores. “*O mundo afetivo pertence ao ator através de seus próprios órgãos*”, como nos ensina Artaud.

No todo, são superados os limites entre forma e conteúdo, pois foi construída uma fluência em cena que nos traz a convicção de que “não poderia ser de outra maneira”: buscamos fazer a síntese do tema nos corpos dos próprios atores. “*O mundo afetivo pertence ao ator através de seus próprios órgãos*”, como nos ensina Artaud.



Texto extraído do programa de Linhas de Rumo

## A FORMATIVIDADE EM LINHAS DE RUMO A VIAGEM DO HERÓI

Participaram desse processo de criação cênica, seis atores, jovens formandos, que tinham uma questão comum, voltada para a “aventura” solitária: seus percursos individuais, após quatro anos de trajetória conjunta no curso de graduação em Artes Cênicas. O tema proposto por eles foi a viagem e o retorno, a aventura e a curiosidade em conhecer o mundo como reflexo da necessidade do auto-conhecimento. O aspecto iniciático da aventura.

*Linhas de Rumo*

Realização: Depto. de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp

**T**emos apenas que seguir a trilha do herói, e lá, onde tínhamos encontrar algo abominável, encontraremos um deus. E lá, onde esperávamos matar alguém, mataremos nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para longe, iremos ter ao centro da nossa própria existência. E lá, onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo”. (Joseph Campbell, *O Poder do Mito*)

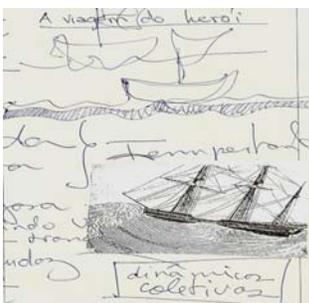
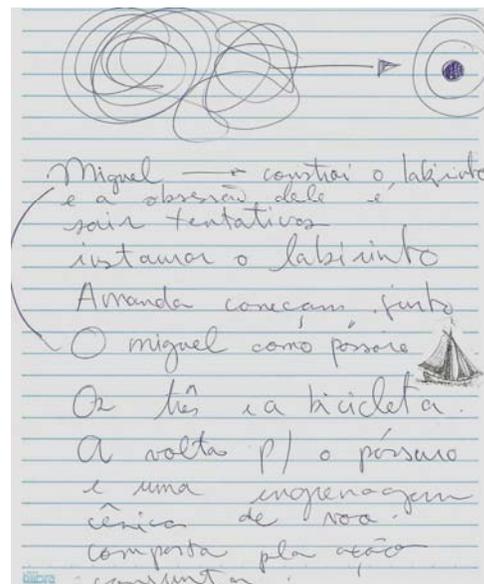
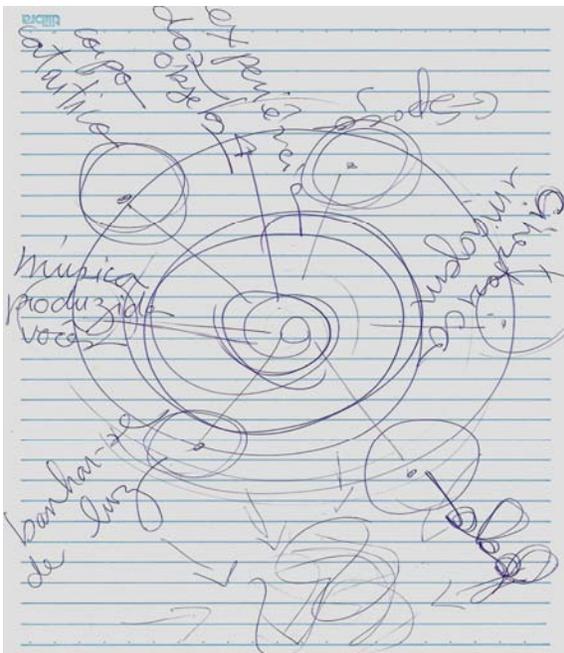
**E**ramos seis alunos-autores diante de uma questão: a formatura. Uma aventura que se mostrava solitária e misteriosa, e ainda se mostra. Mas a decisão de adentrar o labirinto em conjunto - fios diferentes num mesmo caminho - trouxe leveza e tranquilidade para o mergulho que foi o processo criativo de *Linhas de Rumo*.

**A** busca da realização técnica do que foi aprendido na graduação misturava-se em nós ao desejo de tratar de um tema que nos falasse diretamente. Escolhemos um que nos pareceu fértil e instigante nos dois sentidos: a viagem e o retorno, a busca da aventura, a curiosidade em conhecer o mundo como reflexo da necessidade do auto-conhecimento. Acreditamos no poder de transformação do teatro, e sabemos que se nos propusemos a estar no palco é para nós que devemos olhar em primeiro lugar. O processo criativo deste espetáculo passou por cada um de maneira distinta, mas com certeza estamos transformados, e o estaremos a cada apresentação.

Texto do programa de LINHAS DE RUMO



Como diretora, também empreendi uma viagem e formando, junto com os atores, transcriei, no código teatral, minha percepção e interpretação da ação ritual do Candomblé em sua estrutura, me distanciando das referências estilísticas e visuais que o definem e me atendo às referências da escritura da sua performance ritual, no espaço e no tempo, conforme a interpreto e exporei a seguir.



Anotações extraídas do caderno de direção. Gracia Navarro. 2005-2006.

Em LINHAS DE RUMO, aspectos da formatividade foram profundamente explorados, em uma camada conjuntiva que dava ligadura à técnica de exploração do material e do corpo que eu transcriava a partir das danças brasileiras, especialmente do Candomblé - como representante das danças que produzem transe.

As danças que produzem transe têm no corpo e nos estados de tensão criados na ação coletiva de todos os participantes do ritual, seus principais elementos de escritura no espaço e no tempo. Essas tensões são criadas pela articulação de um mesmo tema que, no caso do Candomblé, refere-se a um dos orixás do seu panteão de divindades, por exemplo Iemanjá. Esse “tema” é um estado potente da natureza que é evocado simultaneamente nos diferentes códigos que compõem a ação ritual: a música, a dança, as comidas, as vestimentas e objetos rituais, o reino animal, mineral e vegetal. A estilização é o recurso narrativo utilizado para dar materialidade a esse estado potente da natureza – um iniciado incorpora “Iemanjá”, convergindo para sua corporeidade elementos da história mítica dessa divindade.

Em LINHAS DE RUMO, trabalhamos tendo a estilização e a corporeidade como recursos principais da escritura cênica. Veja a seguir o depoimento do Fabrício Licursi – co-criador e ator da peça.

“Que tensões essa sala prática exerce sobre o meu corpo? Dispara-se então um expirar que parte da região do baixo abdômen e que empurra os ossos, que empurram a pele, que empurra o espaço. As oposições são construídas: pés-chão / cabeça-teto, bacia-terra / dorso-ar; a região cardíaca busca a parede à sua frente, mas as omoplatas vetorizam contra. Externamente os vetores são retilíneos, entretanto a sensação interior é um líquido que desprende do cóccix junto à expiração e vem contornando cada vértebra da coluna em espiral e ramifica-se pelos ossos, nervos e músculos dos braços e das pernas. Ao mesmo tempo o imaginário é estimulado e o que temos não é um corpo “atletico”, mas um corpo que quer, deseja carregar-se de sentido.”

A composição da cena foi realizada em uma estrutura multifocal propondo ao espectador várias direções para o olhar em oposição a um único foco dramático, no entanto, assim como no ritual de Candomblé, os focos variados reafirmavam um mesmo estado potente de tensão, convidando o espectador a duas atitudes de recepção simultâneas: a possibilidade de se ater a um foco ou outro e a possibilidade de ser tomado pela tensão que o todo dos focos cria no conjunto e que tem uma comunicação direta com os sentidos do espectador, experiência diferente de um entendimento horizontal e linear do roteiro. O significado da encenação deve compor-se na apresentação, ser suscitado no espectador ao compartilhar de uma encenação de alto grau cerimonial e de alta intensidade sensorial.





LINHAS DE RUMO. Da esquerda para a direita: Miguel Antêsia, Clara Cecchini, Larissa Biasoli, Thais Brandeburgo, Fabrício Licursi. Fotos de Luciana Mizutani e Ricardo Oliveira.

## **A TEORIA DA FORMATIVIDADE E O ESTADO DE EXPERIÊNCIA**

Dando continuidade a reflexão sobre a Teoria da Formatividade, na dinâmica do estudo das danças brasileiras, enfatizarei agora o “estado de experiência” enquanto dinâmica e condição para formar.

Os atores, que fizeram LINHAS DE RUMO, haviam sido, anteriormente, meus alunos da disciplina curricular do bacharelado em Artes Cênicas - Dança: Folclore Brasileiro, na qual desenvolvo o conceito de “estado de experiência”, o qual é ponto focal dessa pesquisa e demarca, como legado da minha interpretação das danças brasileiras, os processos criativos em Artes Cênicas que empreendo. A seguir abordarei o estado de experiência, conforme o pratico para o objeto de estudo danças brasileiras, o qual posteriormente desdobrei na relação com outros objetos de estudo.

O estado de encontro e posteriormente de elaboração das danças brasileiras pelo aluno/ator tem que ser o estado da experiência. É esperado que algo ocorra no encontro entre o aluno/ator e a dança brasileira estudada. Então, é esperado que algo ocorra entre o *ator* e o ritual estudado. É esperado que o resultado desse encontro seja único, porque é fruto de diálogo, cuja linguagem cênica de elaboração é diretamente desdobrada do encontro presencial do

*ator*/corpo/linguagem com a performance ritual, neste caso. É importante ressaltar que esse procedimento pode ser realizado entre o *ator* e outros materiais, pois o principal da pesquisa é o *encontro* e não o material em si. Esse diálogo presencial, verbal ou não, é o território de habilidade técnica a ser desenvolvida pelo *ator* que está sendo proposto aqui. Para definir “experiência” vou transcrever um parágrafo de *Linguagem e Educação pós babel*, de Jorge Larrosa, no qual encontro a definição de experiência que satisfaz plenamente os objetivos desta pesquisa:

“A experiência, a possibilidade de que algo passe ou nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.” (LARROSA: 2004, 160)

Para transformar os aspectos ressaltados do “estado de experiência” em procedimentos do processo criativo, busco suporte na dinâmica da performance - arte, conforme explicarei a seguir.

## **A PERFORMANCE ARTISTICA E O ESTADO DE EXPERIÊNCIA**

Em *Ritual e Performance Artística Contemporânea*, Regina Muller faz uma definição de performance a partir de um diálogo com Sullivan<sup>4</sup> e Turner, sobre a experiência ritual indígena do ponto de vista da performance cultural. Diz a autora “O aspecto comum às manifestações performáticas e, portanto, o que as definem

---

<sup>4</sup> Sullivan, L. E. Sound and senses: toward a hermeneutics of performance, reprinted for private circulation from *History of Religions*, vol. 26, no. 1, AUGUST 1986, University of Chicago, 1986.

Turner, V. From ritual to Theatre. The human seriousness of play. *Performance Arts Journal Publications* (4), New York, 1982.

enquanto linguagem autônoma é o caráter experiencial e processual na situação da dialogia e a partir dos sentidos” (MULLER:1996, 46)

Esse aspecto da performance, nesta pesquisa, está deslocado para a relação do *performer* em pesquisa, durante a etapa inicial do processo, na qual gradativamente é formado um “texto” - síntese da pesquisa realizada. O ponto focal dos procedimentos, que aqui estou apresentando, é que haja uma relação de diálogo entre o ator e algum material externo a ele. No caso do estudo das danças brasileiras partimos de um recorte, deste vasto universo, inicialmente selecionado pelo ator, como por exemplo os rituais iniciáticos no Candomblé. O encontro sequenciado com referências sobre o assunto – referências presenciais, vai gradativamente constituindo uma unidade circunscrita em si - um “texto”.

A partir de então o diálogo será entre o ator e esse “texto”, ou seja: o ator é um “texto” e o recorte, gradativamente formado, das danças brasileiras é um outro “texto”. Chamo de diálogo, porque o espaço de elaboração criativa será o espaço intermediário entre os dois “textos”. O foco do processo não está no ator e nem no “texto” *danças brasileiras*, não trabalharemos com mímese do material pesquisado, nem com o rearranjo de um vocabulário anteriormente treinado pelo ator, o qual será reelaborado para expressar o recorte pesquisado. O foco do processo criativo está na região intermediária e essa região “entre”, será o “material” de referência do processo criativo. Esse “material” formado da massa complexa de relações condensadas na região do encontro/confronto entre os dois “textos” é, também, matricial. Da tensão desta região é esperado a geração de novos modelos e desdobramentos. Me refiro a um diálogo apoiado no reconhecimento da alteridade e na presença material de ambas as partes do diálogo, ou seja: para estudar o Candomblé, não basta ler e ver gravações áudio visuais, é necessário ir ao Candomblé, estar frente a frente com o objeto e guardar referências sensíveis desse objeto, em oposição à atitude de abundar de referências acumuladas e atualizadas, dia após dia, sobre o objeto de estudo. O sentido, a memória e a imaginação são as chaves de acesso a essa massa de relações, que será manifestada, posteriormente, pelo ator em laboratórios de elaboração poética. Nessa etapa, dos laboratórios de elaboração, é esperado do

ator uma resposta cenicamente operante, na qual a memória e a imaginação do encontro, com o objeto de estudo, é publicada em materialidade cênica. Esse diálogo realizado, lembrado, imaginado e materializado em linguagem cênica, é a dinâmica do conhecimento do objeto de estudo - a essa dinâmica chamarei de “estado de experiência”.

O “texto” gradativamente formado pelo ator sobre o objeto de estudo, será publicado, nos laboratórios de elaboração poética, por um trânsito sinestésico entre o material pesquisado e o teatro. Sinestésico pela relação subjetiva que ocorre entre uma percepção (contexto ritual) e outra (contexto cênico) que pertençam ao domínio de sentidos particulares – a sistemas de signos diferentes. Esse trânsito será a escritura da aparência cênica, por parte do ator, *suportada na qualidade de trazer referências da memória real do encontro e da memória ficcional - inventada no desdobramento da atualização da memória processada no atrito da publicação, no corpo do ator, no espaço e no tempo, contornada pelo código teatral.*

## **O EXPERIÊNCIA COMO DINÂMICA DO CONHECIMENTO**

Ao focar no *ator* em relação com o objeto de estudo, quero reafirmar a importância do princípio dialógico para a construção do discurso – recurso, que no caso dessa pesquisa, é parte dos procedimentos. A seguir para clarear, definitivamente, o recurso dialógico como dinâmica do conhecimento, transcreverei a interpretação que Regina Muller faz desse princípio ao seguir reflexões de Bakhtin<sup>5</sup>:

“Nessa perspectiva, o “dizer” é processo e para compreendê-lo é necessário estabelecer um diálogo entre práticas significantes: colocar sempre um “texto” em relação a outro e a partir dessas relações se compreender a constituição do significado de cada um deles.” (MULLER: 1996, 44)

A equivalência criada para esse princípio dialógico, nessa pesquisa, quer revelar o significado de cada um dos “textos”, na relação com o outro “texto”. Esse

---

<sup>5</sup> Bakhtin, M. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo, Hucitec, 1978.

significado é formado por recursos da poética e compõe o texto final, o tecido-encenação.

Nesta pesquisa, o foco desloca-se da dança brasileira em si – apreendida em pesquisa de campo - para sua transcrição, pelo corpo do ator, para o código teatral. O maior interesse está na linguagem do ator ao defrontar-se com um recorte das danças brasileiras, já que sua própria linguagem é matéria dessa criação teatral. O sujeito da experiência não é o objeto de estudo mas sim o próprio *performer* que é o território onde o encontro com o objeto de estudo se imprime e é transmutado em expressão poética.

Para reafirmar o contexto da experiência que esta pesquisa propõe, citarei mais uma vez Jorge Larrosa:

“É experiência aquilo que nos passa, ou nos toca, ou nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto a sua própria transformação.” (LARROSA: 2004, 163)

### **3. O CORPO NO CÓDIGO TEATRAL**

No capítulo anterior abordei a teoria da formatividade e a dinâmica da experiência, como contexto de processamento poético. Ainda no mesmo capítulo salientei a ação transcodificadora do ator, como recurso teatral de diálogo entre o ator e o objeto de estudo. Neste capítulo discorrerei sobre a atuação transcodificadora do corpo nos contextos de ritual religioso, de cura e teatral para, recorrendo a um contexto e outro, falar sobre as implicações desta qualidade do corpo nessa pesquisa.

Começarei pelo contexto ritual, abordando o Candomblé e o processo de cura xamanística, apoiando essa abordagem em Claude Lévi-Strauss e José Gil. Posteriormente passarei a abordar o contexto teatral, seguindo as reflexões de Érica Fischer-Lichte e Hans-Thies Lehmann.

## **O TRANSE NOS TERREIROS BRASILEIROS**

Parto do pressuposto, largamente observado em minhas pesquisas de campo, de que o corpo, nas danças brasileiras, revela-se na sua qualidade transcodificadora - qualidade essa que aparece em todas as danças como um princípio comum de instauração pelo corpo de um espaço-tempo especial e diverso do espaço-tempo cotidiano. Essa qualidade está claramente sintetizada em uma posição de centro gerador de uma tradição nas danças dos terreiros brasileiros que produzem transe explícitos na intermediação que o corpo do iniciado faz com o sagrado. Os terreiros brasileiros, segundo Sérgio Ferreti (FERRETI: 1991,11) são estruturados a partir de modelos identificados com nações ou diversas tradições africanas, modelos que são seguidos com grande rigidez por alguns terreiros e que são fundidos, reelaborados, ou mesmo quase abandonados por outros. São algumas as religiões afro-brasileiras que produzem transe, no entanto as mais populares (popular no sentido quantitativo, de serem muito conhecidas no território brasileiro) são o Candomblé e a Umbanda. Portanto, para fins desta pesquisa, tomarei o Candomblé e, por vezes, a Umbanda como exemplos para fazer referências ao universo brasileiro religioso que produz transe.

## O FILHO DE SANTO E A AÇÃO RITUAL

No Candomblé, toda a performance do filho de santo<sup>6</sup> é construída de elementos da história mítica da divindade<sup>7</sup> incorporada que, por um processo de composição, faz convergirem as ações da história da divindade na construção da sua corporeidade. Trata-se de uma forma dinâmica, poeticamente artificial e diferente das corporeidades humanas cotidianas. A artificialidade é formada pela plasticidade do corpo do iniciado em ação que, da maneira como interpreto, torna-se o cerne da tecedura dramatúrgica do ritual de incorporação.



Foto de Pierre Verger in VERGER:1981 e desenho de Sérgio Nascimento in Barros:2000

---

<sup>6</sup> Filho de santo é como é chamado o iniciado no Candomblé. Esse termo, muito popular no Brasil, pode ser usado para fazer referência a todo iniciado em religiões que produzem transe. Na Umbanda são chamados também de “médium” ou “cavalo”.

<sup>7</sup> Divindade é o termo que usarei para me referir aos deuses do Candomblé, aos orixás. Usarei, também, “entidade”, para me referir às entidades incorporadas na Umbanda. Às vezes usarei um termo ou outro para me referir nem ao Candomblé e nem a Umbanda, mas a algum princípio comum a ambas. No entanto esta liberdade com os termos em nada prejudicará o leitor quanto ao entendimento do recorte do universo dessas religiões, focado nesta pesquisa.



Fotos de Pierre Verger in VERGER:1981 e desenho de Sérgio Nascimento in Barros:2000

Essa artificialidade, que carrega em si a desconstrução da identificação física entre os deuses e os seres humanos ocorre durante um “xirê de Candomblé”. Um xirê de Candomblé é assim como nos narra Rita Amaral:

“É na festa que os orixás vêm à terra no corpo de suas filhas, com a finalidade de dançar, de brincar no *xirê*, termo que em iorubá significa exatamente isto: brincar, dançar, divertir-se. É através dos gestos, sutis ou vigorosos, dos ritmos efervescentes ou cadenciados, das cantigas que “falam” das ações e dos atributos dos orixás que o mito é revivido, que o orixá é vivido, como a soma das cores, brilhos, ritmos, cheiros, movimentos, gostos. A vida dos orixás é o principal tema e a vinda dos orixás é o principal motivo da festa. Os deuses incorporam seus eleitos e dançam majestosamente: usam roupas brilhantes, ricas, coroas e cetos, espadas e espelhos; são os personagens principais do drama religioso.” (AMARAL: 2002,48)



Tambor de Mina na Casa de Nagô em São Luiz do Maranhão. O tambor de Mina é religião de transe que assim como no Candomblé, em dias de “festas”, as divindades vêm à terra no corpo das iniciadas. Foto de Ricardo de Oliveira.

A dança no xirê é feita em coro – a dança do conjunto de todos os filhos de santo – e em solo a dança do filho de santo em transe. O transe é uma ocorrência pontual e não dura o tempo todo do xirê, já a dança coral é dançada durante todo o ritual, evento que pode durar, por exemplo, uma noite inteira. A dança dos filhos de santo, enquanto coro, é feita com tónus muscular e gasto de energia baixos quando comparados ao gasto de energia e ao tónus muscular produzidos durante o transe – “a tomada do homem pela divindade”. O transe contém a movimentação do coro, mas é mais intensa e acrescida de um outro conjunto gestual. Há uma grande diferença entre o estado de “não transe” e o estado de transe. Essa diferença é demarcada por uma espécie de parênteses entre um estado e outro. Esta “espécie de parênteses” chamarei de “quebra”, acompanhando Graziela Rodrigues (RODRIGUES: 1997)

## **O TRANSE**

Esta ‘quebra’ é identificada com movimentos catárticos, convulsivos, descontrolados ou mesmo muito sutis, os quais deslocam e destacam, do coro, o filho de santo que está sofrendo a “quebra” e entrando em transe.

Quando a “tomada” do filho de santo pela divindade está consumada, vemos o corpo do iniciado assumir um gestual que é claramente o código plástico da divindade, o qual vem acompanhado da qualidade singular da execução desse código imprimida por cada filho de santo.

Os signos gestuais, musicais e plásticos correspondentes a codificação de cada divindade são executados simultaneamente por cada sistema que compõe a ação ritual. São executados transcriando a essência de cada divindade na materialidade de seus sistemas, por exemplo: a música transcria lemanjá (divindade/Candomblé) em música, o corpo pela dança transcria a mesma lemanjá em corpo, toda a dinâmica da ação ritual é a transcrição de “lemanjá” em vários sistemas heterogêneos que compõem a ação ritual; e a articulação plástica desses sistemas instaura, na e pela experiência presente com a platéia,

um espaço-tempo lemanjá. Desse espaço-tempo degustam filhos de santo e platéia, ao mesmo tempo que são formadores do próprio espaço-tempo lemanjá.

A platéia, que assiste ao ritual, maravilha-se ao ser tomada pelo universo instaurado de um determinado deus, ou de uma determinada entidade. A platéia extasia-se no jogo do trânsito entre humano e divino que a performance do iniciado empreende.

## **O JOGO DO TRANSE**

Para fins desta pesquisa, considerarei a incorporação da “personificação” de uma divindade, o transe, do ponto de vista do jogo. Para afirmar o ponto de vista escolhido, recorrerei à argumentação de Huizinga, em *Homo Ludens*, a qual converge, para um ponto comum, a imaginação poética e a fé religiosa:

“Em todos esses casos é lícito perguntar até que ponto a personificação deriva de, ou resulta numa atitude de fé. Podemos mesmo ir mais longe: não será toda personificação, do princípio ao fim, simplesmente um jogo do espírito? Há exemplos de épocas mais recentes que levam a esta conclusão. São Francisco de Assis, reverencia a Pobreza, sua noiva, num êxtase sagrado e no mais piedoso fervor. Mas se perguntarmos seriamente se S. Francisco realmente acreditava num ser celeste e espiritual chamado pobreza, o resultado será a maior indecisão. Feita assim a sangue frio, a pergunta é demasiado direta, equivale a forçar o conteúdo emocional da idéia. A atitude de S. Francisco é um misto de crença e de descrença. A igreja não autorizava, pelo menos de maneira explícita, uma crença como essa. Certamente sua concepção sobre a Pobreza oscilava entre a imaginação poética e a convicção dogmática, embora tendendo para esta última. A maneira mais sucinta de exprimir este estado de espírito seria dizer que S. Francisco brincava com a figura da Pobreza. Toda a vida do santo está cheia de figuras e fatores lúdicos, que constituem um de seus aspectos mais interessantes.

O domínio lúdico dos santos e dos místicos é mais amplo do que o pensamento racional, é inacessível a especulação submetida a conceitos

lógicos. Há sempre um ponto de encontro entre o jogo e a santidade. O mesmo se verifica entre a imaginação poética e a fé.” (HUIZINGA: 2004,155

No Candomblé, durante o transe, quando o orixá está manifestado no corpo do iniciado, costuma-se dizer que o orixá está dançando – a dança dos orixás. Conforme eu já havia registrado na minha dissertação de mestrado, considerar que se trata da “dança do orixá” sugere que o orixá, incorporado no corpo do iniciado, realiza uma dança – sendo a dança uma ação do orixá. Observei, ainda na citada dissertação, que mais do que significar que o orixá está dançando, a própria dança é a configuração corpórea do orixá, formada por uma atitude e por um conjunto de ações que fazem convergir para o corpo do iniciado, uma gama de significados que são indícios deste orixá, o qual não existe sobre a face da terra, enquanto uma “coisa”, um “ser” material. O orixá só existe enquanto matéria, na forma de indícios.

Durante o transe, em um xirê de Candomblé, durante um período determinado de tempo – o tempo da duração do transe – estes indícios que são olhados, no dia a dia, nos altares e assentamentos que o significam, ganham, no corpo do iniciado uma superfície material, ganha corpo. O orixá que é puro símbolo sobrenatural, transforma-se na “coisa”, ganha uma transcrição plástica. O código imaterial que é o orixá é traduzido na performance do iniciado, para o código material do mundo fenomênico. O corpo do iniciado faz a passagem de um código a outro e, por conta desta ação, faz a intermediação, dos fiéis do Candomblé, com o sagrado.

Os orixás são do mundo sobrenatural, antes do transe a divindade existe enquanto uma realidade imaginada e cultuada cotidianamente em seus indícios como sua cor, suas músicas, seus objetos rituais, as plantas, animais e minerais que a representam, suas interdições para com o iniciado, sua história mítica. O transe, conforme interpreto para os fins desta pesquisa, é uma possibilidade de comunicação entre dois aspectos descontínuos do universo humano, o aspecto material e o aspecto sobrenatural. O transe é uma zona virtual de contato e proporciona que os indícios da divindade se façam corpo.

O código da divindade torna-se corpo no corpo do filho de santo, e requer espaço no corpo do iniciado para que o código da divindade se materialize. O filho de santo não deixa de ser identificado com a sua pessoa cotidiana – seu código intransferível, ao mesmo tempo em que é o código da divindade, é “o orixá em terra”. Ocorre uma dinâmica de ‘perder corpo’ para ‘ganhar corpo’, ao ‘desconstruir’ para ‘construir’. Essa dinâmica é lindamente narrada por Graziela Rodrigues, eu a transcrevo a seguir:

“A abordagem de incorporar e desincorporar refere-se a um corpo que se predispõe a materializar uma gama de conteúdos e sentidos vivenciando uma saída de seu próprio eixo. Na incorporação a união de várias imagens corporais firma-se em um só corpo. No reverso deste ato há o desdobramento, pois coexistem o “ganhar corpo” e o “perder corpo”. Observam-se metamorfoses, nas quais a plasticidade é um argumento irrefutável – nossos olhos vêem e por isso cremos que uma entidade está chegando à terra” (RODRIGUES, 1997: 81).

Para esta pesquisa o jogo de empreender uma continuidade de sistemas de códigos descontínuos – no caso do Candomblé, entre natural e sobrenatural - intermediado pelo corpo do iniciado, é a estrutura que realmente exerce carisma sobre os fiéis, além da crença de estar na presença de um orixá. Considerar que o jogo, na escala de carisma, que proponho aqui, está anterior ao contato com o divino, não tem a intenção de diminuir a sacralidade do contexto religioso mas, sim, de conferir uma dimensão sagrada ao jogo da representação. Nesse sentido – apoiado na idéia de transe – a representação passa a ser uma apresentação, co-presença de planos, e não representação no sentido de uma coisa estar no lugar de outra.

## **O TRANSE NA CURA XAMANÍSTICA**

Para acrescentar referências, sobre a qualidade transcodificadora do corpo que é manifestada no transe, nos próximos parágrafos, abordarei a descodificação

da doença e a codificação da cura, seguindo a interpretação que José Gil faz do processo de cura xamanística em seu texto *Corpo* (1995). Vamos a ela:

Para o autor o discurso sobre o corpo encontra um impedimento próprio da natureza da linguagem, que escapa a uma pretensão de definição ou, quando esta é feita, é sempre parcial e do ponto de vista de um determinado universo científico ou cultural. Há também a banalização no uso metafórico do termo “corpo”, já que tudo pode formar um corpo, como se um grupo, uma associação, pudessem formar uma unidade corporal. Para o autor essa flexibilidade que a linguagem permite levar a um movimento inversamente proporcional, no qual quanto mais se fala do corpo menos se observa a “fala” do corpo por si mesmo.

Para José Gil “o vestígio do corpo”, “a marca da sua vida”, está na periferia dos códigos simbólicos, encoberta sob um monte de signos e de relações lógico-estruturais. Para traçar sua reflexão, José Gil, o faz em diálogo com Claude Lévi-Strauss, no tocante a função do corpo identificada com o termo *significante flutuante*, a partir do qual define um aspecto fundamental da função do corpo no sistema primitivo de signos.

No universo simbólico das sociedades, o homem ao tentar tornar o mundo conhecível, atribui signo aos seres e às coisas, “estabelecendo relações precisas entre significantes e significados” (GIL,1995: 203), no entanto há sentidos no mundo que não são passíveis de serem encaixados no sistema de correspondência entre signos e coisas, mantendo-se disponíveis sem significante definido. Essa situação ocorre em áreas sem fronteiras definidas entre o conhecido e o desconhecido, entre o não identificável e o perceptível.

O significante flutuante não supõe uma relação direta entre significado e significante – entre signo e coisa, se relaciona com uma complementaridade transitória. O significante e significado podem pertencer a sistemas de códigos diferentes e, para o exercício de complementaridade do pensamento simbólico será necessário coincidir significante e significado fazendo a transcrição de um sistema de códigos em outro.

## O XAMÃ TRADUTOR DE SISTEMA SIMBÓLICO

Em uma prática de cura, é o xamã quem traduz um sistema simbólico em outro. A prática tem vários estágios, sendo que o transe está quase sempre presente. Procurando explicar os fenômenos que se produzem no decurso da prática e que, ao final, conduzem a cura, Levi-Strauss (apud Gil) vê neles um meio para superar a inadequação entre significante e significado.

““O pensamento normal, mas cujos mecanismos não consegue dominar, exige sempre às coisas o seu sentido, e elas recusam-lho; pelo contrário, o chamado pensamento patológico abunda em interpretações e em ressonâncias afetivas, de que está sempre pronto a carregar uma realidade de outro modo deficitária. Para um, existe o não verificável experimental, ou seja, o exigível; para o outro, existem experiências sem objeto, ou seja, o disponível. Adotando a linguagem dos lingüistas, diremos que o pensamento normal sofre sempre de uma falta de significado, enquanto o pensamento dito patológico (pelo menos em algumas das suas manifestações) dispõe de um excesso de significante. Através da colaboração coletiva na cura xamanística, estabelece-se uma arbitragem entre estas duas situações complementares. No problema da doença que o pensamento normal não compreende, o psicopata é convidado pelo grupo a investir uma riqueza afetiva, em si mesma, de um ponto de aplicação. Aparece então um equilíbrio normal entre aquilo que, no plano psíquico, constitui realmente uma procura e uma oferta”. (Levi-Strauss apud Gil, 1995:206). A sessão xamânica proporciona a ocasião de fazer coincidir significantes e significados: a doença – exatamente como qualquer outro acontecimento que provoque erupções casuais ou imprevistas, carregadas de perigo ou de fortuna – faz surgir demasiados significantes sem objeto, demasiados signos a que é impossível atribuir coisas. A sessão oferece a estes signos um ponto de aplicação, atribuindo-se a um ser maléfico, um deus, ou um espírito, ou um monstro que, no pensamento dos primitivos, remete sempre para um código do sobrenatural.” (GIL, 1995:206).

A cura é operada no desbloqueio do processo fisiológico quando ao doente é disponibilizada uma linguagem na qual estados não formulados podem expressar-se, quando então uma experiência atual pode ser vivida de forma inteligível e ordenada.

É no corpo que se efetua a troca de códigos, o corpo permite significar. No transe duas ações acontecem em paralelo: a descodificação da doença e a codificação do renascimento - da origem, a qual, no pensamento primitivo, está associada à normalidade.

Com a descrição da interpretação que, nesta pesquisa, faço sobre a qualidade transcodificadora do corpo, nos processos de transe nos Terreiros de Candomblé brasileiros, e na reflexão sobre o “significante flutuante”, nos processos de cura xamanística, tecida por José Gil, considero formado uma base de compreensão suficiente sobre a qualidade transcodificadora do corpo em contexto ritual. Para completar o quadro proposto no primeiro parágrafo deste capítulo, a seguir escreverei sobre o código teatral na estética da cena contemporânea.

## **O CORPO NO CÓDIGO TEATRAL**

No teatro contemporâneo pós-dramático, conforme o define Lehmann (2007), o corpo é o lugar onde todo o significado esmorece diante de uma significação carismática e radiante do próprio corpo, da própria presença e é em vão todo o esforço para emoldurar a expressão corporal em uma lógica ou gramática. O corpo não atua como portador de sentido, mas manifesto em sua própria substância física e gesticulação. Esta presença substancialmente física basta e coloca o corpo do ator como elemento central do código teatral.

“O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante. De modo geral, o teatro pós dramático se apresenta como o teatro de uma corporeidade auto-suficiente, que é exposta em suas intensidades, em seus

potenciais gestuais, em sua “presença” aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora.” (LEHMANN: 2007,157)

De que forma é operada a corporeidade no sistema de signos que compõem o código teatral? Para refletir sobre essa questão seguirei, nos próximos parágrafos, o que disse Érika Fischer-Lichte em *Semiótica do Teatro* (1999), ao expor as características do código teatral em relação aos demais códigos estéticos.

Segundo a autora todo sistema estético refere-se à cultura do seu entorno, especialmente por sua qualidade de criar signos de signos da cultura. Excluindo o teatro, os outros sistemas estéticos realizam esses signos de signos, em material especial e homogêneo que, por sua vez, pode ser um material do mesmo material de um dos sistemas culturais não estéticos como, por exemplo, o material da poesia que é o mesmo material da língua.

O teatro realiza seus signos em material heterogêneo, que pode ser o mesmo de qualquer sistema cultural, portanto o homem e tudo que o cerca, na sua cultura, podem criar em sua materialidade específica signos teatrais. O teatro não só interpreta os signos criados pela cultura como também os utiliza como signos teatrais, fazendo o signo teatral de signos. Por exemplo, o corpo de um homem se empenha com o signo de um personagem (como demônio, figura mitológica, animal, espírito, antepassado, outro homem), esse fenômeno não só interpreta o corpo como um signo, mas também o utiliza como um signo: a natureza se converte em signo e o ser em significado. Esse tipo de criação é presente em todas as formas teatrais e já se realizava em teatralidades envoltas em um contexto mágico e ritual, o “pré-teatro” e segue sendo decisivo para todas as formas teatrais das grandes culturas. Se o corpo, além de se interpretar como signo, apresenta-se ante outros como um signo, efetua-se um processo teatral porque isto não significa outra coisa além do paradigma teatral básico, no qual (A) encarna (X) diante de (S) que o presencia. Onde se empenha o corpo humano e os objetos em seu entorno em sua existência material como signos, haverá se configurado o teatro.

“Todos os sistemas estéticos caracterizam-se pela capacidade de atuar como signo de signo incluso os signos poéticos e o signo da pintura, os musicais ou os da escultura, não há como entendê-los como signos de objetos, a não ser como signos dos significados desse objeto. Terão que ser classificados como signos de signos.” (FISCHER-LICHTE: 1999, 257)



### **A ARTICULAÇÃO DE SIGNOS NA CONSTRUÇÃO DO CÓDIGO TEATRAL**

No entanto o signo teatral diferencia-se dos demais signos estéticos. Observe que tanto os signos poéticos como os musicais só podem significar outro signo dentro dos limites da qualidade específica dos signos poéticos e musicais. Os signos poéticos são diferenciados de todos os signos não lingüísticos, assim como os signos musicais de todos os signos que não são musicais.

A diferença entre os signos teatrais e os demais sistemas estéticos e não estéticos, está na qualidade de criar articulação entre signos heterogêneos, bem como no modo como esta articulação ocorre. Os demais signos estéticos articulam-se em uma materialidade homogênea e suas possibilidades de criação de signos estão limitadas a esta materialidade: “os signos lingüísticos da poesia não podem ser substituídos por imagens, objetos ou gestos, também não se pode substituir os signos da pintura com ruídos ou signos arquitetônicos ou paralingüísticos, etc” (FISCHER-LICHTE:1999, 258).

O sistema de signos teatrais é dinâmico em seu trânsito e essa dinâmica é especialmente interessante para esta pesquisa. Ainda seguindo Érika Fischer-Lichte, vamos observar a qualidade dessa articulação entre sistemas de signos heterogêneos na construção do código teatral. Os signos do teatro podem materialmente ser os mesmos que os signos que o próprio teatro interpreta: um signo lingüístico do ator pode interpretar outro signo lingüístico do personagem, um gestual outro gestual, um signo arquitetônico outro arquitetônico, um musical outro musical etc. Qualquer objeto que atue como signo em uma cultura pode atuar, sem ser modificado, como signo teatral de um mesmo signo que ele mesmo representa. No entanto um signo da cultura, pode ao ser transformado em signo teatral representar um signo diferente do signo que representa na cultura, por exemplo; uma cadeira pode ser um homem ou uma casa ou, ainda, um cachorro, etc.

A transformação de um objeto em signo teatral pode ocorrer mesmo que não aconteça uma mudança material, tendo em vista que o signo teatral permite a mobilidade de objetos entre sistemas de códigos. A cenografia pode ser substituída por palavras: o ator fala pelo personagem “estamos em frente à grande colina” e, a platéia visualiza a grande colina; acessórios podem ser substituídos por gestos, gestos por ruídos etc; porque os signos teatrais diferentes podem trocar de lugar e substituírem-se entre si, mantendo a significação do signo de origem.

O objeto adquire os significados que a atuação do ator lhe confere. “Todo signo teatral, deste modo, pode cumprir muitas funções e criar correspondentemente os mais variados significados.” (FISCHER-LICHTE:1999, 260).

A possibilidade de inter-relação entre os sistemas de signos que estão presentes na cultura enquanto signos teatrais permite a articulação de muitas possibilidades de combinação em torno de um mesmo material. Articulação esta que, quando transcrita em procedimento técnico do processo criativo conflui para a construção de uma poética alicerçada na singularidade de interpretação dos materiais que cada ator individualmente forma. Trata-se da presença autoral dos atores.



## O CÓDIGO DA DANÇA

Nos próximos parágrafos continuarei a explorar o corpo no código teatral e como isto ocorre especialmente na dança.

O gesto é a matéria da dança. O gesto na dança está no lugar de conexão entre o gesto virtual artístico do bailarino e algum fenômeno observado. Susanne Langer explica que é natural e não artístico o gesto de um esquilo sentado nos quartos traseiros com as mãos impostadas contra o coração, embora seja um gesto expressivo.

“Apenas quando o movimento que era um gesto genuíno no esquilo é *imaginado*, de maneira que possa ser executado isoladamente da mentalidade e situação momentânea do esquilo, é que se torna um elemento artístico, um possível gesto de dança. Então, ele se torna uma forma simbólica livre, que pode ser usada para transmitir *idéias* de emoção, consciência e pressentimento, ou pode ser incorporado a outros gestos virtuais, a fim de expressar outras tensões físicas e mentais.” (LANGER, 1980:183)

O centro de força gerador da dança enquanto expressão simbólica é o dançarino, ao passo que na vida real quem expressa um signo é coincidente com o centro gerador da força motriz para gerar tal signo: o gesto de abanar-se é sintoma de que o sujeito do gesto está com calor, no entanto o mesmo gesto “abanar-se” feito pelo dançarino, tem como centro gerado a força motriz do

dançarino, e este gesto feito por ele não tem o objetivo de expressar sua sensação térmica pessoal.

A dança sobressai do corpo dos executantes e quando vemos dançarinos se deslocando no espaço cênico, é a eles, dançarinos, que vemos empenhados em transcriber, em linguagem de carne e sopro vital, uma aparência imaginada.



A RODA. A bailarina Loïe Fuller por Toulouse Lautrec 1893

## **DA COINCIDÊNCIA DE MATERIAIS ENTRE ATOR E MATÉRIA ARTÍSTICA**

Para agregar mais um elemento a essa abordagem sobre o código teatral, que estou apresentando aqui, considerarei a coincidência entre ator e matéria artística. O farei pela narração da minha experiência, como atriz, em um processo de montagem cênica.

O código do corpo condensa em si a codificação da organização de uma cultura. No entanto, o código do corpo refere-se a elementos que não são separados dele, como ocorre, por exemplo, como a linguagem falada e a linguagem escrita. Esse fato gera grande diferencial e exige um tratamento especial pelas técnicas corporais artísticas usadas profissionalmente, porque, por exemplo, enquanto um poeta confronta-se com a articulação de um material que é externo a ele, um artista cênico terá que articular um material que é ele próprio.

A coincidência de materiais o artista e sua matéria artística, o próprio corpo- aponta para uma prática que tem como alvo o legítimo intrincamento dessa

questão, que é a lida com esse material coincidente. Como fazê-lo? Ao mesmo tempo que é fundamental não macular o Logos com que cada ser/ator se organiza, é necessário que haja uma independência do ator em relação aos universos simbólicos. O enigma do ator, conforme propõe esta pesquisa, não é em primeira instância executar com precisão um determinado sistema simbólico, mas sim o aprimoramento no trânsito por universos simbólicos. Exemplifico: eu vou encenar um personagem em um contexto contemporâneo, como a “Mãe” da peça EU ESTAVA EM MINHA CASA E ESPERAVA QUE A CHUVA CHEGASSE, de Jean - Luc Lagarce e direção de Marcelo Lazzaratto. O fizemos usando inicialmente recursos do método Stanislavski, propostos pelo diretor, aos quais agreguei o procedimento de considerar o personagem da “mãe” em um texto e considerar o meu, corpo/linguagem, um outro “texto”. Utilizei o atrito entre os dois “textos” para criar a tensão que qualificava o personagem.

*ela, mãe* — A Mãe — *ela vai acordar*  
Temos que deixá-lo dormir muito tempo, acho que ele vai dormir muito tempo e quando ele tiver dormido todo esse tempo, um dia, nós veremos o seu despertar  
E o que a gente não recebeu hoje, *assim que*, o que a gente não obteve, aquilo que nós tanto esperamos, *tanto esperamos* todos esses anos que ele voltasse e assim que ele atravessasse a porta ele nos falasse e nos amasse e nos dissesse belas coisas, exatamente isso, *que ele nos dissesse as coisas* que nós tanto esperamos ouvir, que ele nos reconhecesse, só isso, que ele me reconhecesse e que ele reconhecesse vocês, e que contasse a história da sua viagem, todo esse tempo perdido, aquilo que a gente não recebeu hoje, aqui, no momento em que ele atravessou a porta, um dia finalmente nós vamos ouvir tudo isso, não tenho que me preocupar, ele vai acordar, vai ter dormido muito tempo, ele vai acordar, *(ele tem q...)* ele não vai nem saber onde ele está, o quarto dele, ele não vai nem reconhecer, teremos que lhe dizer, vamos ter que *lhe* explicar, ele vai acordar, exatamente assim, como ele acordava quando era criança e nós vamos ficar vendo, ele contando o que viveu, o que foi a sua vida, a sua viagem, todos esses anos perdidos, porque foram anos perdidos, todos esses anos perdidos. Ele vai se espantar. *(endo para o...)*  
*Ela ri.*  
E nós poderemos começar a nos lamentar e ele vai ter que ouvir nossas belas e longas queixas.



A MÃE foi sendo construída gradativamente. A aventura da construção começou quando vasculhamos o universo do personagem nas ações descritas no próprio texto. O ponto focal dessa fase é o confronto da atriz com a personagem, é a atriz frente a frente com a personagem, como duas linguagens ou dois sistemas simbólicos frente a frente, a trajetória a ser percorrida é o “espaço entre” a atriz e a personagem. A atriz empreendeu o encontro de sistemas em seu próprio corpo feito em gesto, em ação corporal e verbal. Ao mesmo tempo em que procurava no grande arcabouço que é seu “logos”, a instância da reflexão humana que reúne, em um mesmo espaço, aspectos da vida atemporais como a vida e a morte, a infância e a vida adulta, a permeabilidade dos corpos, o natural e o sobrenatural e, dessa maneira, agregar os elementos para compor o tempo suspenso em que se passava a peça. Com esse recurso procurei atender às indicações do diretor em dar corpo às paisagens poéticas que discorrem sobre, segundo suas próprias palavras:

UMA REALIDADE QUE A CADA DIA FAZ COM QUE AS PERSONAGENS SE SINTAM MAIS SOLITÁRIAS E PRESAS AOS PRÓPRIOS PROCESSOS MENTAIS DE SIGNIFICAÇÃO.

frase extraída do programa da peça

O aprofundamento da relação com a personagem, culminou em um período no qual o todo da atriz manifestava-se mescladamente, sem limitar dados do personagem e dados pessoais. Essa etapa na qual os sistemas de códigos estão misturados, ou seja, o código/atriz está misturado ao código/personagem, é densa e requer uma passagem concentrada e breve – assim como um mergulho.

A emersão desse “mergulho” é o conjunto das ações da personagem que vai se tornando coerente em si e passa a se auto transformar como um conjunto de ações autônomo com regras próprias do logos da personagem. Esse sistema/personagem que foi feito em carne, osso e sopro vital, pela atriz, passa a ser manipulado artificialmente e articulado no todo do código teatral. Esse corpo/linguagem/personagem foi inventado, é ficção – corpo ficcional. A atriz passa a falar assim: vou fazer a “Mãe”. É literalmente o que ocorre. No entanto o “fio de Ariadne”, que a atriz seguirá para “fazer a “Mãe” será a ação de “perder corpo” da atriz para “ganhar corpo” do personagem – a trajetória física de transcodificação é o jogo da atriz, é o que a atriz realiza enquanto técnica. Técnica corporal que se faz sentir de ordem mecânica, física e química.



A Mãe. Foto de João Caldas



Marina Vieira, Miriam Mehler, Carolina Fabri e Gracia Navarro

## A APRESENTAÇÃO: TERRITÓRIO DO TRÂNSITO

Retornando a reflexão Tanto do contexto ritual religioso do Candomblé como do contexto ritual de cura xamanística, seleciono para esta pesquisa a qualidade transcodificadora do corpo alicerçada no prazer e na eficácia do trânsito entre códigos que se apresentam, a princípio, descontínuos. Do código teatral, o qual dispõe de enorme mobilidade entre sistemas de signos heterogêneos, seleciono a habilidade de transito entre sistemas, operada pela atuação do ator.

Desta forma encontro no *ato da apresentação* o recurso que sintetiza, para essa pesquisa, a referência em danças brasileiras e código teatral, o qual vai gerar uma proposta de procedimento técnico para o ator, alicerçada no ato da apresentação e influenciada pela Performance-Arte.

O ato da apresentação não se apresenta como um objetivo a ser cumprido após a realização da concepção da encenação. A apresentação e o estado de transitar signos diante de outros que assistem é parte dos procedimentos do processo criativo, conforme proposto nesta pesquisa. O cruzamento entre realidade cotidiana e realidade esteticamente organizada aguçam a percepção do material pesquisado na própria ação de “comungar” do material com o público. O encontro factual entre atores e público é procedimento de formação da obra-encenação, no entanto a forma como é transcriado, enquanto procedimento técnico do processo criativo, resguarda diferenças de atitude dos atores em relação ao ato de apresentação da encenação concluída. A experiência do presente, do encontro com o público como ponto de origem é valorizada neste processo criativo que quer seu texto final criado entre os atores e o público em uma ação compositiva e cerimonial.

## O ESTADO DE APRESENTAÇÃO COMO PROCEDIMENTO DO PROCESSO CRIATIVO

A seguir discorrerei sobre procedimentos do processo criativo do espetáculo SAPATO SUJO NA SOLEIRA DA PORTA, os quais privilegiam o estado de apresentação como meio. No entanto, antes disso, farei uma introdução ao que foi o espetáculo, para que o leitor se aproxime mais do seu processo criativo.



SAPATO SUJO NA SOLEIRA DA PORTA em apresentação no SAMIM Fotos de Verônica Fabrini

O espetáculo foi apresentado em 30 de novembro e 01, 04, 07 e 12 de dezembro, no SAMIM – Serviço de Atendimento ao Migrante Itinerante e Mendicante – Uma antiga estação de trem, transformada no albergue público de Campinas – SP. O público se reunia na porta do Departamento de Artes Cênicas, situado à Rua Pitágoras 500 – dentro da Cidade Universitária Zeferino Vaz, em Barão Geraldo. O espetáculo começava no ônibus no qual o público era conduzido ao Albergue de Campinas, situado próximo à rodoviária, uns 30 minutos distante dali. O espetáculo era assistido por um público misto de usuários do albergue e não usuários que foram até o albergue apenas para ver a peça.



## SINOPSE DO ESPETÁCULO pelo Grupo do Trecho

No interior desse albergue, encontram-se três figuras-personagens, que carregam consigo suas próprias histórias, materializadas em bonecos-manequins de proporções humanas, como sua única bagagem. Naquele lugar, neutro, que não é morada real de ninguém, naquele lugar de passagem, entre um passado do qual se afastou e um futuro que se busca, a sua própria história se torna parceira insistente, fantasma constante que assombra o seu cotidiano naquele espaço.

É a partir da chegada de uma Repórter, em busca de captar histórias, em busca de realidades fantásticas, em busca de orquestrar a realidade segundo os seus próprios interesses que essas três figuras são induzidas a incorporar o arquétipo de si mesmas, a vestir sua própria memória, narrando-a e revivendo-a, numa relação constante com o público do albergue, também possuidor de histórias que se espelham àquelas, e ao público de fora que chega estrangeiro do novo local.



Fotos de Verônica Fabrini



## DO PROCEDIMENTO CRIATIVO

No processo criativo de *SAPATO SUJO NA SOLEIRA DA PORTA*, usamos como procedimento transitar entre referências pessoais e referências ficcionais. Sendo que “referências pessoais” fazem menção à realidade, às experiências do ator - tanto fatos da sua vida pessoal, como fatos decorridos no processo criativo; e “ficção” faz referência a histórias inventadas – a princípio, representadas por contos literários, especialmente os do escritor moçambicano Mia Couto:

“Esse homem sempre vai ficar de sombra: nenhuma memória será bastante para lhe salvar do escuro. Em verdade, seu astro não era o sol. Nem seu país não era a vida. Talvez, por razão disso, ele habitasse com cautela de um estranho. O vendedor de pássaros não tinha sequer o abrigo de um nome. Chamavam-no o passarinho.” (O EMBONDEIRO QUE SONHAVA PÁSSAROS. COUTO: 1990, 57)

“Dela se sabia quase pouco. Se conhecia assim, corcunda-marreca, desde menina. Lhe chamávamos Rosa Caramela. Era dessas que se põe outro nome. Aquele que tinha, de seu natural, não servia. Rebaptizada, parecia mais a jeito de ser do mundo. Dela nem queríamos aceitar pareências. Era Rosa. Subtítulo: a Caramela. E ríamos.” (A ROSA CAMELA. COUTO: 1990, 57)

O sentido de estrangeiro – de estranho, foi eixo transversal do processo transcriando, para o grupo, um princípio de equivalência da estada estrangeira dos atores no albergue, com a estada dos albergados que transitavam de cidade em cidade, de albergue em albergue, levando como bagagem suas histórias – o que chegou e vai partir, o sempre de fora. Este sentido reverberava também na escolha dos contos literários e na proposição de personagens, que explicarei a seguir.

Os atores trabalhavam o transito entre realidade e ficção, fazendo um depoimento cênico, no qual transitava entre um determinado conto e sua vida

pessoal, mantendo, durante todo o trânsito, uma solenidade teatral de quem conta algo para outrem.

A esse procedimento se somaram incursões ao centro da cidade. Cada ator vivenciou o processo, de incursão na cidade, paramentado com um personagem que seria estrangeiro aquele lugar, horário e contexto. Os personagens eram: a noiva, o mergulhador, a miss e a viúva que iam se construindo gradativamente a partir da narração de um dos contos literários e da ação das pessoas do centro da cidade. Paralelo a essa prática aconteciam as idas ao albergue, nas quais os atores ouviam as histórias dos que ali estavam pernoitando, os quais, na maioria das vezes, rapidamente se punham a narrá-la.



Diário do Povo, Campinas, 30 de agosto de 2007



Foto de Verônica Fabrini



Foto de Tatiana Burg

Essas instâncias de “realidade” e “ficção” são articuladas partindo da seguinte lógica: para o espectador, a “ficção é uma fissura no real” e para o ator, a realidade é uma fissura na ficção. A ficção é a construção que o autor faz para ir as suas intervenções, no entanto, a realidade encontrada no ato da intervenção/apresentação, deverá ser acolhida pelo ator em performance. O ator fará esta articulação em situação explícita de teatralidade; é uma descrição factual e já rompida na fronteira do real e do não real, isso em oposição a uma descrição explicativa de divã psicanalítico. A importância do conto literário, além de promover suporte temático ao depoimento pedido, oferece, também sua potência poética de obra autônoma na sua artificialidade constituída, em oposição a “naturalidade” da descrição de referências pessoais.

Ao longo do processo o jogo entre realidade e ficção realizado pelo ator em performance foi criando um modo operativo de criação do espetáculo. A seguir transcrevo, do programa da peça, o depoimento dos atores, sobre esta questão:

“Nas performances realizadas trabalhamos os limites da realidade e da ficção materializados em algumas figuras: uma noiva, uma miss, um mergulhador, um estrangeiro-árabe, uma viúva. São personagens da vida real que, fora de seus contextos originais, possuem o poder concreto de romper o cotidiano das pessoas, uma vez que elas não conseguem definir se estão diante de uma ficção ou de uma realidade diferenciada. Dessas experiências – nas quais vivemos na pele a sensação de ser estranhado, acolhido, ridicularizado, violentado, silenciado, fotografado e filmado por um sem número de celulares – surgiram uma série de elementos essenciais da peça, bem como a personagem da Repórter, nascida da epopéia anedótica provocada por uma noiva no centro da cidade.

# Noiva em 'fuga' intriga as pessoas

Uma jovem deixou as pessoas no Centro de Campinas com uma dúvida no ar

Cvelyn Nemer

PARSIVIAAN@GMAIL.COM  
evelyn.nemer@rac.com.br

O buquê, o vestido branco e os sapatos na mão. E não era fim de festa. À luz do dia, na manhã de ontem, na Rua 13 de Maio, uma garota vestida de noiva caminha pela rua deixando dúvidas pela calçada. Quem é ela? Estaria fugindo da igreja? Largou o noivo ou foi abandonada no altar? Ela não responde, fica atordoada com as perguntas, mas atrai todos os olhares, de curiosidade à pena. "O que aconteceu?"

No rosto, uma expressão de tristeza. Teatro? Ela sai correndo pelo Centro da cidade, como quem foge de um amor que não deu certo ou de uma dor que não se quer sentir. Um choque psicológico em função de um final de relacionamento? O que será?

Ela quase não fala, pede pra ficar sozinha, não revela o nome e pede para ser chamada apenas de "Menina". "A cusar terça, tô mais aliviada, mas



A jovem, que prefere ser chamada de "Menina": atriz ou em crise?

estou confusa", conta ela, finalizando ali qualquer tentativa de contato e demonstrando pouca noção do tempo. "Não quero ajuda." Ela foge. Ninguém sabe quem é a noiva em fuga cheia de mistérios e poucas palavras, mas o buubui-nho toma conta.

No comércio, o clima foi de dúvida. "Ficou todo mundo olhando e pensando no que ti-

nha acontecido, se ela tinha sido largada pelo namorado ou não", diz a vendedora Mônica de Oliveira. Segundo ela, não é a primeira vez que a garota sai na rua com o traje. Já a vendedora Vânia Alcântara imaginou a possibilidade de uma encenação teatral ou propaganda de loja, mas ficou sensibilizada com o choro da menina.

Verdade ou mentira, o dra-

ma da noiva causou reflexão. "Hoje em dia é mais comum ver gente desorientada do que normal. Uma pena ver uma menina assim tão nova e tão bonita nesse estudo", fala Ana Luígl.

Para a psicóloga especialista em relacionamentos, Carmem Toledo, a menina pode estar passando pela síndrome do estresse pós-traumático. "A pessoa fica meio perdida, parecendo abobada, meio fora do ar. É possível chegar num grau de desequilíbrio desses, assim como é possível um artista representar essa dor com a mesma intensidade", explica Carmem.

O responsável pela Catedral Metropolitana de Campinas, Roberto Sobrinho, não tem pistas da moça. "Já vi uma outra vez uma garota andando na rua de vestido. Não dá para dizer o que está acontecendo. Aqui nenhum casamento foi desmarcado", enfatiza Sobrinho, deixando a dúvida no ar.

Diário do Povo, Campinas, 30 de agosto de 2007

A qualidade de transcodificar que o corpo tem é fato e é articulada de maneiras particulares no teatro, na dança, no candomblé e na cura xamanística. Essa qualidade é redimensionada nesta pesquisa e utilizada enquanto recurso técnico no processo criativo, na medida que propõe que os atores falem do universo pesquisado em uma ação de transcriar, no espaço e no tempo, a memória real e ficcional que têm da pesquisa de campo realizada. Esta ação é a operação central desse processo criativo que forma uma obra que se pretende um teatro dançado, no qual o corpo não formula sentido, mas valoriza o ator no jogo de tornar material, diante do espectador, uma aparência imaginada.



## **4. A TÉCNICA DO CORPO**

Nos capítulos anteriores espero ter demarcado claramente, para o leitor, as implicações fundamentais, dessa pesquisa, até aqui apresentadas. De qualquer forma, farei uma recapitulação em dois tópicos: 1. O deslocamento do foco de atenção, durante a pesquisa de campo, das danças brasileiras em si bem como do ator, para o espaço entre ambos, o território do encontro. 2. Esse território é o próprio ator. O ator é o lugar. A atitude de articular sistemas de signos, heterogêneos e descontínuos é empreendida pelo ator para realizar o trânsito entre memória/imaginação e materialidade cênica ou, ainda, entre encenação e *apresentação*. Nesse jogo o corpo não formula sentido mas valoriza o ator no jogo de ir tornando material, diante do espectador, uma aparência imaginada. Essa é uma dinâmica central do processo criativo que está sendo proposto aqui.

A seguir darei continuidade a essa exposição iniciada nos capítulos anteriores. Chegarei mais perto do ator. Nesse capítulo abordarei as técnicas do corpo, que estão para a transcrição de um universo imaginado em ação material cênica.

## **DA FISICIDADE DA ARTE DO ATOR**

Nesse capítulo vou abordar a relação entre o pensamento cênico do ator e a mecânica do funcionamento do seu corpo. Começarei por transcrever uma citação de Michel Serres, na qual o autor relaciona uma maneira de caminhar rígida com uma maneira de caminhar flexível que une a visão ao toque das solas dos pés. Vejamos:

“Certa vez, alguns amigos cariocas me perguntaram seriamente se, na Europa, existiam escolas formais que ensinavam a desprezar o caminhar natural e flexível e que nos educavam para que andássemos de forma artificial e rígida; a montanha me obriga a lembrar desta distinção inteligente, corporal e informática entre rígido e flexível: sem dúvida, o que meus amigos cariocas queriam dizer é que eles andavam com os olhos fixos nos tendões e nos músculos, o que garantia-lhes um olhar espiritual entre duas flexibilidades, enquanto os ditos ocidentais rígidos e articulados,

completamente contraídos, se apoiavam sobre as muletas ossudas da tíbia, sobre as bengalas do perônio, do astrágalo e do calcâneo. Antes de mim, esses bailarinos do Rio já sabiam na época que sensores refinados guarnecem nossas articulações e nossos músculos? Que o senso de equilíbrio é o que contribui mais para o modo de organização do ser vivo do que todos os outros? Com efeito, o passo constrói um ciclo cujo bom funcionamento une a visão ao toque das solas dos pés para, em seguida, reenviá-lo rapidamente à ela que, depois de algum controle e antecipação, o projeta novamente no circuito; o olho acaricia a rocha antes que, em resposta à velocidade dos deslocamentos, o toque a confirme. Tudo isso ocorre mais ou menos como se as pupilas dos olhos pudessem tatear e as plantas dos pés fossem capazes de ver. É o círculo curvo e flexível dos joelhos dobrados, e apenas ele, que deambula e religa artelhos e olhos e não este bastão rígido cuja forma jamais permite distinguir uma nuca hipócrita de um calcanhar cego. Longe de ser um seguimento vertical e imutável que aranha e pinta o espaço, como fariam os arbustos de uma sebe, a velocidade do deslocamento habita a elipse elástica e imóvel de uma lente convexa incessantemente renovada. Segunda inversão: a visão toca e o tato vê. Se romperem por um só momento este ciclo vocês cairão. A visão caminha ou a vida cessa. Quem não sabe andar, coloca um pé na frente do outro, quem sabe coloca um olho diante de cada sapato.” (SERRES: 2004, 29)

Essa pesquisa, propõe processos criativos desenvolvidos à partir de uma sólida concentração que valoriza a criação da ação cênica em conexão direta com o corpo em estado de percepção ampliado, na qual “a visão toca e o tato vê” ou seja, com seus sistemas nervoso, cardíaco, muscular e ósseo, acessados e convergindo para a atitude de dar materialidade física à memória e a imaginação. Atitude que propõe para o ator a habilidade de transcriar do pensamento para a matéria física, em um trânsito contínuo entre esses dois universos de signos heterogêneos e descontínuos. Nesse capítulo vou refletir sobre a técnica para o

ator dominar a habilidade descrita. A seguir recorrerei a Marcel Mauss para introduzir a reflexão sobre técnicas corporais.



## TÉCNICAS CORPORAIS

O corpo é para o homem seu meio técnico. Antes das técnicas com instrumentos existem as técnicas do corpo. Marcel Mauss entende a expressão “Técnicas Corporais” como sendo “as maneiras pelas quais os homens de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem-se servir-se de seu corpo.” (MAUSS: 2003, 400).

Para o sociólogo, técnica é um ato tradicional e eficaz, assim como o é o ato tradicional eficaz da religião, o ato tradicional eficaz simbólico, jurídico, os atos da vida comum, os atos morais. No entanto, técnica corporal diferencia-se dos demais atos tradicionais eficazes por ser sentida pelo autor “como um ato de ordem mecânica, física ou físico-química, e é efetuado com este objetivo” (MAUSS: 2003, 407).

As danças brasileiras estão inseridas nesse conjunto de técnicas tradicionais eficazes, no entanto o teatro-dançado, a que se pretende esta pesquisa, não dispõe de uma técnica dessa natureza. O balé clássico, por exemplo, enquanto técnica de dança, produz coreografias onde a diferença criativa, entre uma e outra, está no arranjar, de maneiras variadas, mas sempre eficientes, um mesmo vocabulário codificado de passos. Os passos e

procedimentos que formam o balé são praticados desde os primeiros exercícios técnicos da formação do jovem aprendiz e vão redimensionando-se em cena, ao longo do tempo. O “logos”, o princípio organizador, a razão do balé é o eixo transversal de toda sua prática, na qual técnica e estética reverberam entre si.



Foto in CRISP Y THORPE: 1977

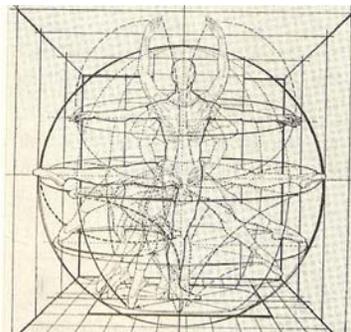


Imagem in (WOSIEN: 2006,88)



Foto in (BOGÉA: 2007,8)

Nesta pesquisa não ocorre como no balé. Não será criado um vocabulário a ser arranjado coreograficamente, no entanto, procuro atingir, em cada exercício cênico, a reverberação entre técnica e estética lindamente formada na prática do Balé Clássico.

Não é o vocabulário, as partes que se repetem na dinâmica das danças brasileiras que serão nossos pontos de referência, mas sim as partes dinâmicas, móveis e de sentido presentes nessas danças, tanto para os que dançam como para os que a assistem, no ato conjunto da apresentação, que é a revelação compartilhada entre atores e platéia de um universo imaginado, inicialmente proposto pela encenação mas formado, durante o ato da apresentação, também pela platéia. Esse é o “logos” que esta pesquisa propõe como eixo transversal da poética, que se manifesta no ato da apresentação da encenação concluída, mas que está também plantado no processo criativo, na relação entre o ator e o material pesquisado.



Gracia Navarro 2000

O corpo aqui não é intermediário: o processo dá-se no corpo, que não é instrumento e o ator não interpreta. O que é esperado do ator é que ele tenha condições de estar presente por completo durante o trabalho que está estruturado na experiência presencial e que quer trabalhar com dados, cujo desdobramento depende dessa qualidade de estar presente como um jogador, tanto ao pesquisar o material, como ao acessá-lo em laboratório de criação cênica e ainda no ato da apresentação. É preciso uma técnica corporal que pense o corpo aberto, em comunicação. Como será a construção desse corpo, qual é a técnica ou a anti-técnica, nesse processo?



Casa de Nagô  
Fotos de Ricardo Oliveira - Maranhão 1998



Casa Fanti Ashanti



Casa Fanti Ashanti



Ana Maria Carvalho com o grupo  
Cupuaçu 2001- São Paulo Capital



Gracia Navarro como grupo  
Saia Rodada 2001- Campinas - SP

Retornando o pensamento para as danças brasileiras, focarei sua concepção do corpo além dos limites físicos, e associado a uma dimensão simbólica. Nas religiões o corpo é associado a uma dimensão simbólica e assim ocorre nos terreiros brasileiros. A dimensão simbólica é linguagem.

Nas danças brasileiras o corpo, enquanto linguagem constituída do sujeito, é que vai para a dança, não tem um preparar para a dança especialmente feito em uma sala de trabalho. Trata-se de um preparar-se que vem junto com a memória de um tempo “dos antigos”, que é evocada nas comidas, nas rezas, na música, nas danças, na decoração, nas conversas dos encontros. O momento da dança-que na minha interpretação é sempre uma dança-oração, seja nas explicitamente sagradas como as incorporações nos terreiros, como também nas profanas, como o samba na avenida - demarca um espaço de manifestação do corpo enquanto sujeito, enquanto linguagem, como se fosse um espaço de atualização e vivência de unidade atemporal e além da dimensão física da experiência da festa e da dança. Assim como um conselho familiar de unidade, que abrange a vida e a morte, a infância e a vida adulta, a permeabilidade dos corpos, o natural e o sobrenatural. Assim como ocorre no Flamenco, na belíssima interpretação de Evaristo Miranda:

“No Flamenco, dança sagrada do ocidente por excelência, andaluza de origem, alimentada por toda riqueza da tradição mediterrânea, greco-romana e arabo-cristã, expressão da alma cigana e católica, o corpo emite sons e põe em movimento excêntrico idéias, conceitos e relações (e não só músculo) que criam permeabilidade no Outro, sem que ninguém se toque.” (MIRANDA: 2002,30)



Tambor de Crioula – Casa Fanti Ashanti foto Ricardo Oliveira



dançarina: Zezé Reis



Assisti a um mestre de Bumba-meu-boi, no Maranhão, no decorrer de uma noite de apresentação. Naquela noite seu “batalhão” (grupo de brincantes, também chamados “boieiros”) dançaria por quatro apresentações consecutivas em quatro lugares diferentes e, esse batalhão – de mais de 300 pessoas, desloca-se de um arraial para outro de caminhonetas e ônibus: durante o trajeto uns cochilam, outros conversam, outros comem, outros namoram e quase todos bebem. Ao chegar no “arraial” - locais para as festas juninas, que durante o mês de junho multiplicam-se em um circuito festivo enorme, por toda São Luiz - capital do Maranhão - todos os chegados, que vão brincar o Boi - dentro de pouco tempo, descem do ônibus e vão se acomodando por ali, ainda dando continuidade ao clima de repouso e intervalo iniciado no ônibus, até que é chegada a hora da apresentação.





Nesse momento, o mestre do Boi vai “acordando” os boieiros que formam seu batalhão na sucessão dos instrumentos musicais. Primeiro entrou com seu maracá de prata e com ruído miúdo e suave foi dando os primeiros sinais chacoalhados, bem próximos, suavemente, e os boieiros, aos poucos, começam a se levantar e, ao passo que outros instrumentos vão sendo introduzidos na sonoridade, o batalhão procede a formação até ficar pronto quando, então, o Amo toma o maracá de prata e chacoalha forte para poder cantar o “guarnecer” - primeiro canto puxado na sucessão de uma seqüência prevista para uma apresentação/brincadeira de Boi. O que vê-se é um acordar do “uno”, do “logos encarnado” de cada boieiro que forma o batalhão e, ao usar os instrumentos, o mestre o faz diretamente na unidade, no corpo. Não se alongam os músculos ou aquecem as articulações, preparam-se para fazer em ato, o Bumba-meu-boi é de fato instaurado pelos corpos dos boieiros, o ato da apresentação é mais valorizado que o ato da preparação, tanto que todas as preparações (ensaios) são feitos em clima festivo de apresentação.



São João em São Luiz do Maranhão . 1998. Fotos de Ricardo Oliveira.



São João em São Luiz do Maranhão . 1998. Fotos de Ricardo Oliveira

Nessa pesquisa a técnica corporal deverá estar direcionada para a manifestação do corpo enquanto sujeito, com alcance a uma instância da reflexão humana que reúne, em um mesmo espaço, aspectos da vida atemporais como a vida e a morte, a infância e a vida adulta, a permeabilidade dos corpos, o natural e o sobrenatural. É esse o território no qual essa pesquisa propõe a atitude do ator em laboratório de criação cênica e no ato da apresentação pública. Esse é o terreno primeiro do pensamento cênico que é apresentado aqui e desdobrado conseqüentemente em técnica e estética. Portanto me concentro em refletir sobre qual técnica, ou técnicas, propor para levar o ator à essa região de si próprio e para daí começar a escrever cenicamente uma reflexão sobre o encontro realizado entre ele, o ator, e o objeto de estudo.

## **O CORPO SUJEITO E O COLETIVO**

Quando penso na técnica corporal para adentrar com o ator o universo das danças brasileiras, não penso em uma formação homogênea para o grupo de atores, penso em uma forma de propiciar que a linguagem pessoal de cada um se manifeste.

Em *Corpo como linguagem* Jorge Larrosa faz uma crítica à negação do corpo, que para ele é a negação da linguagem, implantada enquanto uma aparência saudável de informação, gerada na inflação da comunicação e, tudo isso, enquanto uma “biopolítica” objetiva de controle dos corpos, das linguagens, dos homens, porque, afinal, como disse Spinoza, “ninguém sabe o que pode um corpo” (Spinoza, *apud* LARROSA: 2004, 167). A reflexão de Larrosa é muito clara

para dar suporte à questão que me proponho: sobre qual perfil técnico deve ser trabalhado o corpo para desenvolver singularidade e propriedade na linguagem dos atores?

É importante salientar que os atores, nos processos criativos apresentados aqui, estão em grupo. O coletivo é um aspecto marcante das danças brasileiras, que é transcriado para esse pensamento cênico, portanto, paralela à idéia de singularidade do ator, corre a idéia de unidade do grupo de atores, o que inicialmente me pareceu uma contradição foi, gradativamente, revelou-se um paradoxo e, em sua contradição apenas aparente, tornou-se parâmetro definidor da singularidade.



Fotos coloridas: Ternos de Congado em Festa em Congonhas – MG Foto cedida pelo acervo da Secretaria de Cultura de Congonhas – MG

## A LÍNGUA DO CORPO

Dando prosseguimento a crítica de Jorge Larrosa, que comecei a descrever parágrafos acima, na qual o autor critica a língua que pensa a si mesma como transmissão de informação. “Língua” do tipo que José Luiz Pardo (*apud* LARROSA:2004) chama de a língua dos deslinguados, a língua descorporificada da pura passagem de informação conceitual. Faz esta crítica apoiando-se no discurso de Zaratustra “*Denegridores do corpo*”, o qual, para o autor, começa reunindo em uma só figura os motivos do corpo, da linguagem e da educação:

“Quero dar meu conselho aos denegridores dos corpos:  
Não devem mudar de método de ensino, mas unicamente despedir-se de seu próprio corpo (...), e assim fazer-se mudos. A criança se expressa assim: “Eu sou corpo e alma”. E porquê não se expressar como as crianças? Quem está esperto e consciente exclama: Todo eu sou corpo e nenhuma outra coisa. A alma só é uma palavra para uma partícula do corpo  
(Nietzsche *apud* LARROSA: 2004, 167)

O homem quando é inteiro é corpo e a linguagem é corpo, então se nega-se o corpo, mutila-se o corpo, o mesmo é feito com a linguagem. Não há vida humana sem corpo, que é a encarnação do logos. Logos como princípio da razão, da inteligibilidade. Para Heráclito logos é o princípio supremo de unificação, o portador do ritmo, da justiça e da harmonia que regem o universo. Para Platão, logos é o mediador entre o mundo sensível e o inteligível. A poesia é a “infância da idéia”, a linguagem inteira, que ainda não foi dividida ou emudecida.

Para Larrosa o homem está separado do seu corpo tanto pelas disciplinas da passividade como pelas disciplinas da atividade, comparando o culto ao corpo, que caracteriza o mundo contemporâneo, ao horror do corpo de outros tempos. Há uma mesma obsessão de sujeitos sem corpo e corpos sem sujeito em fabricar um corpo.

“O tão cacarejado retorno do corpo convive (e às vezes coincide) com o aplainamento geral do corpo produzido pelos discursos e pelas práticas nas quais os indivíduos tratam de se ajustar aos modelos corporais que lhes impõem desde os imperativos morais da saúde e da beleza.” (LARROSA: 2004,169)

## O LOGOS DA LÍNGUA DE CADA CORPO

O sentido de propriedade e autoria que nos encanta nas danças do Brasil relaciona-se com esse corpo-linguagem inteiro da infância e do pensamento selvagem. É essa concepção de propriedade e autoria que quero transcriar nos processos criativos desdobrados da pesquisa em *danças brasileiras*. Mais do que as seqüências coreográficas das danças populares, ou a execução primorosa de cada passo, está a maneira como se dança, onde técnica é por em ação uma unidade, um logos que atualiza o dançarino em não se esquecer de si, pela eficiência da tradição corporal de contato com os sistemas de códigos materiais, naturais e sobrenaturais que compõem a linguagem humana.

Logos é uma dimensão que vai além do espírito e integra as dimensões pessoal e arquetípica da experiência do homem. Para Nietzsche, “espírito - a isso que diz “eu” e que se crê “eu” é uma “pequena razão”: “(...)dizes ‘eu’ e te sentes orgulhoso desta palavra. Mas ainda que não queiras acreditá-lo, o que é muito maior é teu corpo e seu grande sistema de razão: ele não diz ‘eu’ mas ele é ‘eu’ (...). Há mais razão em teu corpo que na melhor sabedoria”. (Nietzsche apud LARROSA: 2004, 170)

A vida é linguagem e linguagem é corpo, “são corpo e fazem corpo”, então as pessoas são modos de corpo. No entanto, embora haja uma biopolítica de controle, para calar o corpo e calar a linguagem, há também uma não submissão do corpo que pode escapar de qualquer tipo de controle.

“Nós damos palavra ao corpo e queremos escutá-lo mas, às vezes, é o corpo quem toma a palavra (ou a palavra é que toma o corpo) para dizer, de uma forma intolerável, tanto os limites do que se pode dizer como os do

que nós queremos ouvir. “Ninguém sabe o que pode um corpo.””  
(LARROSA: 2004,174)

### **DA ARTICULAÇÃO ENTRE A POTÊNCIA DO DE VIR E A ARTIFICIALIDADE DO CÓDIGO DA ARTE ESCOLHIDA**

Acho coerente, ao abordar as danças brasileiras, a criação de um espaço de elaboração do material pesquisado que dê “a palavra ao ator”. No entanto, não se trata de “dar a palavra” em um contexto totalmente livre, mas em um contexto formativo que tem peso acentuado na articulação dos códigos teatrais. Esse contexto criativo proposto, que alia a potência do devir com a artificialidade do código da arte escolhida fica descrito com muita clareza no parágrafo de Louïc Wacquant, sobre o “*sparring*” – exercício do processo de formação do boxeador que alia “abandono individual e controle coletivo”, o qual transcreverei a seguir:

“Embora ele ocupe, em termos quantitativos, somente uma parte mínima do tempo do pugilista, o *sparring* merece ser examinado, porque ele demonstra o caráter altamente codificado da violência pugilista. Mas, além disso, como se situa a meio caminho do exercício “individual” e o combate, ele permite que se veja melhor, como através de uma lente de aumento, a sutil mistura, em aparência contraditória, de instinto e racionalidade, de emoção e de cálculo, de abandono individual e de controle coletivo, que é a pedra de toque de fabricação do trabalho do pugilista e que marca o conjunto de exercícios de treinamento, até o mais anódino deles.” (WACQUANT: 2002,100)

Essa pesquisa valoriza processos criativos desenvolvidos à partir da língua do corpo no entanto, a língua do corpo, será manifestada em código teatral e, essa forma de manifestação é focada nos procedimentos técnicos propostos aqui. Procuro criar exercícios com contorno de “*sparring*”, “*sparring teatral*” alinhando os vetores de instauração de teatralidade, especialmente da teatralidade que está

sendo desenvolvida em um determinado processo criativo. Para elucidar o conceito de “sparring”, transcriado em procedimentos técnicos, descreverei a atuação que empreendo quando estou participando de um Projeto Integrado de Composição Cênica e faço o papel de “preparadora corporal”, contemplado na disciplina curricular LABORATÓRIO DE PRÁTICAS CORPORAIS, do curso de Artes Cênicas da UNICAMP. Esta disciplina faz parte de um processo criativo dirigido por um outro professor, na função de diretor teatral.

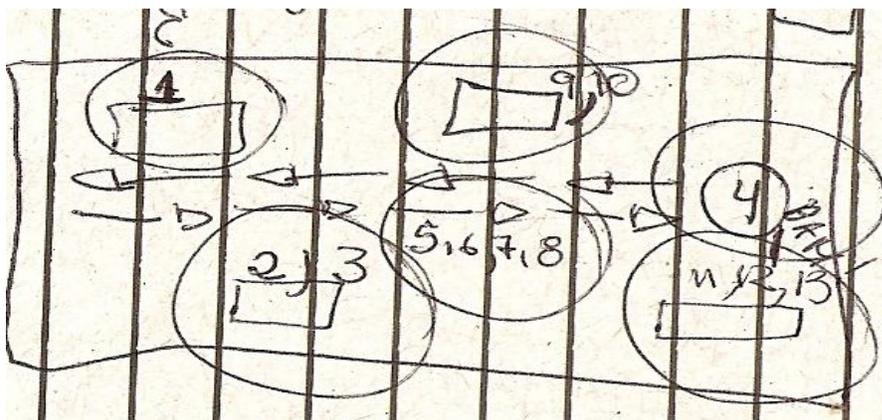
Para a criação deste formato de exercício, que aqui estou chamando de “sparring”, emprestando da linguagem do boxeador, parto da observação da forma como gradativamente o grupo de atores vai formando, alinhando os objetivos iniciais e a forma pressentida para a peça - no sentido de farejada, pelo diretor e pelo grupo de atores. Vou recolhendo referências quanto ao tema, ao espaço, o jeito de atuar em cena. Vou mesclando essas referências e atualizando-as no correr e amadurecer do processo. Ao concluir a encenação é necessário que sua forma esteja reverberada na preparação técnica, no entanto, a técnica não projetou a estética e nem a estética projetou a técnica, ambas foram se achando e se propondo simultaneamente em uma dinâmica autônoma que gradativamente vai sendo o processo criativo formativo. É ponto focal do deslançar dessa dinâmica, a condição de “sparring” criada para os exercícios técnicos.

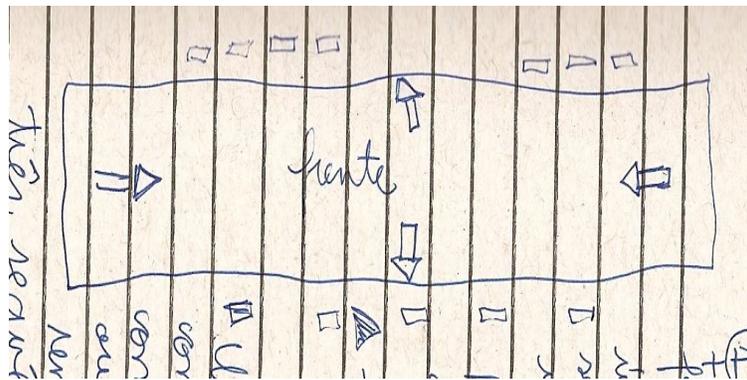
Esses exercícios técnicos com formato de “sparring” são formados por uma parte que será proposta pelo ator, aliada a uma estrutura, proposta por mim, que representa a síntese do código teatral que está sendo construído e o coletivo dos atores. Ao fazer essa aliança acredito construir a corporeidade dos atores, com um amálgama de elementos individuais (a língua de cada ator) e do coletivo (a língua do conjunto dos sujeitos/atores e do sujeito/diretor). Esse formato de exercício requer uma atualização constante, porque ele comunga do princípio formativo de fazer a obra ao mesmo tempo que cria os procedimentos de como fazê-la. Estas duas partes – devir e estrutura, que formam o formato “*sparring*”, são vetorizadas para um formar teatral.

No todo do formar teatral, o ponto focal dessa pesquisa é a prática corporal, no entanto essa prática não é redimida de acompanhar as etapas do processo criativo como um todo. A técnica corporal não é praticada separadamente do processo criativo. A corporeidade dos atores é contagiada e contagiante do processo e, essa dinâmica, é construtora da unidade de atuação do conjunto dos atores.

1ª Ação: 1 canta  
 4 é transportado  
 qdo acalbra o canto  
 4 é ponto no chão e  
 canta  
 5, 6, 7, 8 parram  
 9 e 10: um f...  
 1 canta com uma mão e  
 2 de reserva o outro e o  
 3 tourette (carolra e ampha tipe)  
 4 é transportado  
 5  
 6 } levam // 11 12 13 Círculo  
 7 } o corpo o n corpo  
 8 } e q' sezone

1	Bernardo / Natália	
2	Gabi	
3	Priscila	
4	Camila / Bruno	
5	<del>Bruno</del>	
6	<del>Fernanda</del>	
7	<del>Redigo</del>	
8	<del>Letícia</del>	
9	Júlia	
10	<del>Maria</del>	





(A) ○ CORPO  
 (B) ○ que vê o corpo  
 (C) ○ que socorre

(A) começa  
 todos os outros  
 falam em um tico depois

única coisa alta vai  
 ser o BAM e  
 unisono

No BAM! segue  
 até a volta  
 sentir dor.

troca (A) fez (C)  
 (B) fez (A)  
 (C) fez (B)

Uma nova sequência  
 começa o 1º que  
 começa a falar os  
 outros seguem num  
 remedar quase seguido

três sequências sendo  
 que cada uma é num  
 lugar seguindo uma  
 elipse no sentido horário  
 com frente II para

(A) ○ CORPO  
 (B) ○ que vê o corpo  
 (C) ○ que socorre

essas anotações são para o Laboratório de práticas corporais, do projeto integrado de criação cênica, que está sendo empreendido agora – 2º. Semestre de 2009, como disciplina curricular do curso de bacharelado em Artes Cênicas da UNICAMP. Esse projeto tem direção de Isa Kopelman e o livro ALUCINAÇÕES MUSICAIS de Oliver Sacks, como um dos materiais de partida.

## DA GEOGRAFIA SIMBÓLICA DO CORPO

Essa pesquisa que seleciona o procedimento de transcodificação de universos simbólicos como operação central do processo formador criativo, associa o corpo, em seus procedimentos técnicos a um universo simbólico, conforme apontarei em ANATOMIA SIMBÓLICA. No entanto, antes de iniciar mais esse ponto focal da pesquisa, recorrerei a apresentação de referências exemplares, da associação do corpo a universos simbólicos, na cultura do Candomblé, na tradição judaico cristã e na medicina primitiva.

No Candomblé, o corpo sempre está articulado com a natureza e com o sobrenatural e as referências a esta articulação encontram-se expressas na linguagem simbólica que é atribuída a ele, enquanto intermediador do sagrado.

Durante a iniciação, o corpo do filho de santo é marcado com sinais na pele das solas dos pés, braços, costas e peito. Sua cabeça é raspada e pintada. Sofre interdições de comportamento sexual, alimentar e de convívio, como não dormir em cama, não comer com talheres, não se olhar no espelho.

O corpo é preparado para a inscrição de todo universo simbólico da religião, é no corpo que é marcada a identidade do filho de santo. Rita Amaral, ao falar do modo de ser e de viver do povo do Candomblé, em seu livro *Xirê*, ressalta a valorização do corpo nessa cultura que tem seus valores básicos associados e/ou referentes ao corpo: saúde, doença, sensualidade, sexualidade, gesto, dança, fala, toque e canto, que formam um conjunto de representações que vai além do caráter biológico. Essa valorização do corpo é dada pela perspectiva religiosa que está impressa no corpo e na estrutura física individual, através da relação entre o corpo e a cosmologia. Faço a seguir uma citação de Rita Amaral que ilustra bem essa concepção corporal:

“Apesar da primazia da cabeça, todo corpo é importante, como representante do universo simbólico religioso. A frente do corpo é relacionada ao futuro; a parte superior, ao passado. As pernas associam-se aos ancestrais. O lado direito do corpo é considerado masculino; o

esquerdo, feminino. Os pés são considerados representantes do corpo (como entre os chineses) e devem sempre estar em contato com o chão, captando axé da terra. As mãos são tidas como porta de entrada e saída do axé dos orixás incorporados: têm, portanto, um papel importante nos rituais, pois determinados gestos são essenciais no cotidiano das relações sociais.” (AMARAL: 2002, 71)

Assim como o Candomblé, a tradição mística judaico-cristã, impressa na visão bíblica, também apresenta o corpo conectado a um universo simbólico, assim como as tradições chinesas, budistas e hinduístas. Sobre essas tradições nos narra Evaristo Miranda em *Corpo - Território do Sagrado*, do qual transcrevo, a seguir, um parágrafo sobre a simbologia associada a coluna vertebral:

“Essa via de ascensão, entre a terra e o céu, o nascimento e a morte, nos mitos é chamada de escada, coluna ou árvore. Na tradição chinesa o Tao é a Via, a via de reunificação dos contrários. No hinduísmo, o espírito toma o corpo para levá-lo a uma abertura – ao longo de toda coluna vertebral -, seguindo os sete principais chakras ou centros energéticos. Desde a base da coluna, eles elevam-se até a cabeça. Sua abertura espalha no corpo energias, a fim de levar o ser, por etapas sucessivas, a participar da Energia divina. No simbolismo tântrico, os sete centros sutis do ser atravessam o eixo vertebral (*sushumna*) e são figurados como flores de lótus. A flor de lótus, flutuando no esplendor de sua beleza sobre as águas, evoca na visão budista, a natureza do Buda, não mais afetado pelo ambiente lamacento de *samsara*. Na tradição judeu-cristã, o lótus e o lírio, designados pela mesma palavra em hebraico *shushan*, símbolo da inocência e da pureza, por sua forma e brancura, evocam a energia amorosa, erótica. Ela brota do coração *Tiféret*, sobe pela coluna vertebral e espalha seu perfume a cada extremidade da pessoa. No oriente, a posição de meditação do lótus evoca, na postura da coluna vertebral ereta e na serenidade de quem medita, o trabalho espiritual. Ele leva a consciência da iluminação, adormecida na base da coluna, a se elevar até o lótus das mil

pétalas da cabeça, reconstituindo a androginia primordial. O homem realiza, em si mesmo, a união dos opostos, dos princípios macho e fêmea.” (MIRANDA: 2002, 170)

Também na medicina primitiva o corpo é associado a um universo simbólico, como nos exemplifica José Carlos Rodrigues, em *Tabu do Corpo* (1979)

Willis<sup>8</sup>, no artigo “*Pollution and paradigm*” (*apud* RODRIGUES: 1979) expõe a concepção da doença entre os *Fipa*, em alguns aspectos semelhantes aos da medicina ocidental como, por exemplo, estabelecer uma distinção entre “medicina científica” e “medicina popular”.

Modelo “leigo” ou teoria de *folk* “doutores” especializados que exercem a medicina segundo um aprendizado prolongado por alguns anos, com um mestre. Ambas as medicinas desenvolvem-se segundo uma mesma concepção acerca da vida humana e do universo que permeia o pensamento e as emoções. No entanto, os doutores são referência para os leigos e fornecem modelos de problemas e de soluções para a comunidade praticante.

Entre os leigos há um grupo de indivíduos considerados feiticeiros (*Aloosi*), a estes é atribuída a contaminação propositada de comidas e bebidas que geram o que os leigos chamam de doença. Os doutores-especialistas propõem uma elaboração desse modelo, a qual passo a transcrever: “a pessoa é vista como um centro do qual se irradiam diversos “caminhos” que são identificados com as diversas modalidades de relacionamento social que pode ter um homem e uma mulher na sociedade *Fipa*. Para os “doutores” , em alguma dessas modalidades de relacionamento pessoal se manifesta como a intromissão, na pessoa, de forças injuriosas – identificadas com os espíritos ancestrais, no caso de perturbações no relacionamento com descendentes, com os espíritos territoriais, no caso de abalo das relações com co-residentes, e com feitiçaria, no caso de distúrbios das relações entre um indivíduo e outro indivíduo que interage com ele.” (WILLIS, *apud* RODRIGUES:1979, 91)

---

<sup>8</sup> Willis, R. G. Pollution and paradigm. *Man*, 7(3):369-78,1972.

Para os doutores *Fipa*, o corpo é percebido como estrutura e processos cósmicos. Agir sobre o corpo é também agir sobre o cosmo, que, por sua vez, está ligado ao corpo por “caminhos” sendo que os “remédios” são significados simbólicos. “O corpo é, então, entre os *Fipa*, uma espécie de mapa cosmológico, envolvido diretamente com as relações da cultura com a natureza...” (RODRIGUES: 1979, 92)

Nessa pesquisa que selecionou o procedimento de transcodificação de universos simbólicos como operação central do processo criativo, a associação do corpo a um universo simbólico é a dinâmica matricial no corpo do ator, dessa operação. Essa relação fractal de abordagem entre a operação central do processo criativo, na macro estrutura da escritura cênica e a associação do corpo a um universo simbólico transcria, em procedimentos técnicos da ação cênica, o replicar de um mesmo padrão que é dinâmica de criação de densidade na ação ritual do Candomblé, conforme interpreto e descrevo no capítulo 2 - O CONTEXTO DA EXPERIÊNCIA, pg. 30.

## **DA ANATOMIA SIMBÓLICA**

Após discorrer sobre formas de associação do corpo a um universo simbólico, nas culturas do Candomblé, bíblica e na medicina primitiva, me voltarei para a forma que essa associação ocorre nos procedimentos técnicos aplicados nessa pesquisa.

A atitude de trânsito do corpo por sistemas simbólicos é parte da cultura técnica deste estudo de danças brasileiras na dinâmica de um processo criativo. Nosso ponto de partida é a “anatomia simbólica” - procedimento para organização do corpo para a dança, formado pela artista e pesquisadora Profa. Dra. Graziela Rodrigues. Em sua pesquisa, a artista trabalhou associando a experiência do olhar ao fazer – à vivência no próprio corpo e assim analisou e decodificou a estrutura física dos movimentos e dinâmicas de algumas manifestações populares brasileiras.

Como procedimento metodológico a pesquisadora realizou “os desdobramentos de cada movimento, considerando-se as partes do corpo envolvidas, as quantidades de esforços empregados, a qualidade do fluxo gerado e outras análises do corpo na ação e na inação. Tudo isso teve como objetivo apreender as configurações e significados do corpo. Relacionando-se as linguagens de movimentos das diversas manifestações foi sendo possível identificar uma única estrutura física” (RODRIGUES:1997, 43). Para a autora essa estrutura física possibilita o recebimento de campos simbólicos e a representação física desses campos pela plasticidade do corpo.

Tive acesso à “anatomia simbólica” diretamente de Graziela Rodrigues, quando fui sua aluna, entre 1988 e 1990, e participei do desenvolvimento de sua metodologia de ensino de danças brasileiras e do processo criativo do espetáculo BAILARINAS DE TERREIRO, conforme registrado por ela em seu livro *Bailarino Pesquisador Intérprete: processo de formação*. Recebi este material e passei a trabalhar com ele, que se mostrou imensamente fértil e agregador de outros elementos que a continuidade de minha pesquisa foi apresentando.



Graziela Rodrigues e Gracia Navarro. Cenas de Bailarinas de Terreiro. Fotos: Djalma Limongi e Ricardo Oliveira 1990

Tendo como referência a minha dissertação de mestrado, abordarei da anatomia simbólica, a qual foi escrita no tempo em que o foco da minha pesquisa estava voltado para ela, no entanto atualizarei o texto em alguns pontos. O farei para que o leitor compreenda a importância e a posição dessa “anatomia” dentro do processo criativo para estudo das danças brasileiras que aqui apresento. A seguir a Anatomia Simbólica:

A coluna vertebral é associada ao mastro votivo. Madeira embandeirada que demarca o início e a duração de uma festa e demarca o final quando ele é

abaixado. Dessa maneira ocorre nos congados, festas juninas, festa do divino e outras festas de santo.

Durante o tempo em que o mastro estiver alto, ficará estabelecido sobre a terra um tempo-espaco diferente do tempo-espaco cotidiano, com regras próprias, que acontece em um determinado local, com data para começar e acabar. Assim ocorre em uma festa de Congado, que desde quando firmado o mastro, até o derradeiro momento antes de ser abaixado, sobre a terra se instaura o Reinado de Nossa Senhora do Rosário. O firmamento do mastro simboliza a interligação de mundos: o céu e terra, o presente e o passado, os viventes e mundo sobrenatural.

O mastro votivo, ao mesmo tempo em que determina a duração da festa e sintetiza para todos os participantes a simbologia de ligação entre oposições, que na ordem do cotidiano ficam separadas, também faz esta mesma instauração individualmente em cada participante da festa, representando para cada um a unidade entre divino e humano, manifestada no corpo que não se finda no limite da pele.

Nas danças brasileiras a coluna vertebral tem sua base - sacro - que com a crista ilíaca formam a bacia, projetada para baixo e a região torácica voltada para o alto. Na “Anatomia Simbólica” da Graziela Rodrigues, a coluna vertebral é flexível e assume posturas diversas. O osso externo, localizado no centro do peito, é visto como o “centro do estandarte”. A partir dele o movimento brota e expande-se pelas escápulas, braços e dedos. O assoalho pélvico mantém constante relação com a terra. O cóccix direciona-se para a terra como se fosse um grande rabo que pudesse tocar o chão. A ênfase nesse prolongamento propicia a elevação das cristas ilíacas e acentua a verticalidade do tronco. A pelve tem o movimento na forma do símbolo de infinito. Este movimento dinamiza a energia nova que entrou no corpo pelas solas dos pés e pelo assoalho pélvico. A região do sacro, que compõe a bacia pélvica, é bastante enfatizada. Nos terreiros, nos movimentos de incorporações, ela representa o componente sutil do movimento. É através do sacro que o santo adentra o corpo. É enfatizada a torção na região das escápulas em oposição à torção na região da pelve. Essa torção soma-se ao movimento do infinito enfatizando o dinamizar da energia nova que adentrou o

corpo pelas solas dos pés e pelo assoalho pélvico e subiu até o externo na região da cintura escapular.

O movimento das mãos nasce no osso externo e nas escápulas, toma os braços, mãos e dedos prolongando-se e eventualmente investindo-se do objeto simbólico ou mesmo sendo o objeto simbólico.

A cabeça é a ponteira do estandarte. Através dela a energia ganha o espaço concluindo o circuito terra/céu. Nesse ponto do movimento a energia atinge seu grau máximo de amadurecimento e retorna pelo corpo sendo descarregada na terra através da sola dos pés.

Na dinâmica desse mastro votivo, os pés mantém íntima relação com a terra, como raízes de árvores. Através da sola dos pés o corpo deixa para terra a energia velha e recebe energia nova. As diversas qualidades de movimento realizadas pelos pés determinam a qualidade do movimento do restante do corpo que vem acima.

Os joelhos devem estar soltos, favorecendo o pulsar de todo o corpo e induzindo a soltura das demais articulações do corpo.

O dínamo processa-se na dinâmica desse corpo visto como mastro votivo e está intimamente ligado ao pulso. Pulso determinado por instrumentos, cantos e palmeados característicos de cada linguagem da dança popular brasileira. O pulso que se inicia no centro do corpo de cada dançante faz com que músicos, dançantes e assistentes comunguem de um mesmo pulso. Cria-se através do pulso uma teia que envolve a todos os participantes em uma mesma sintonia.

O pulso como um movimento contínuo, com intervalos previsíveis e constantes funciona como organizador e mantenedor da energia gerada. O dínamo processa-se através da expansão e recolhimento do movimento, sendo o pulso o “chão” para as várias gradações do ciclo de expansão e recolhimento. O pulso tem dimensão moto-contínua dentro de um corpo que atua em tónus de resistência:

“Em toda a rede de manifestações da cultura popular seus intérpretes trazem uma história de vida que revela a necessidade de resistir a muitos

embates. Antes de tudo são corpos guerreiros. Vivenciados como personagens, percebemos que o corpo só se ajusta na linguagem quando adquire densidade – um tônus elevado que apresenta elasticidade. Os significados vida-festividade se articulam através do movimento, fazendo o corpo soltar-se, entregar-se, tendo como premissa o “tônus da resistência” que se mobiliza com o “tônus de apoio”. (RODRIGUES, 1997: 75).

A paisagem que esse corpo habita é a festividade. A festividade é seu contexto. A festa acontece em espaço e tempo determinados e significa uma ruptura, um distanciamento do cotidiano.

No teatro podemos fazer um paralelo entre o conceito de “festividade” descrito acima e a peça teatral em si circunscrita. Considerando que a peça teatral ao estar pronta reverbera na sua estética a sua técnica, feita em uma ligadura orgânica, cujo lugar de processamento, foi o próprio corpo do ator. A seguir apontarei a analogia entre a coluna vertebral e mastro votivo, ponto focal da anatomia simbólica e descreverei como essa analogia é transcrita no fazer teatral aqui proposto.



Mastro da Festa do Divino da Casa Fanti Ashanti em São Luiz do Maranhão Foto de Ricardo de Oliveira 1998

## DO *RELIGARE* E DO PRINCÍPIO DE EQUIVALÊNCIA

Nesta pesquisa, a anatomia simbólica é transcriada pela prática em técnica corporal e funciona como cultura técnica-corporal comum ao grupo de atores.

A coluna vertebral é abordada como sendo análoga ao mastro votivo no corpo de cada ator e o conjunto dos corpos é o mastro votivo para todos os corpos. Para se fazer essa analogia da coluna vertebral com o *religare* de dois mundos, como céu e terra, natural e sobrenatural, dentro e fora, conforme observado nas festas sagradas do congado ou nos estados místicos do oriente, é necessário que se crie um universo a ser conectado enquanto recurso para construção de uma linguagem poética, já que para o ator não haverá uma situação religiosa e sim uma situação teatral, resguardando a diferença entre a primeira, que quando vivenciada provoca uma alteração de *status* social para o indivíduo ou para o grupo que passou pelo ritual, e a segunda, pois na situação teatral não há esta mudança de status. Portanto, se a coluna vertebral simboliza esse *religare* entre dois mundos, para o filho de santo de um lado está o humano e de outro está o divino, já para o contexto cênico, de um lado está o ator e do outro lado está um universo imaginário. Esse universo imaginário estará relacionado à memória e será espaço de síntese de toda articulação do material em questão. É

estimulada, também, uma analogia, entre o mastro votivo e o ator, pertinente ao tempo: o mastro votivo significa início e fim, portanto demarca a duração de um evento, para o ator deve demarcar a duração de um ciclo não interrompido de improvisação em torno de um determinado tema, ou de uma apresentação.

De algumas maneiras desenvolvo com os atores o sentimento sensorial de “ciclo” e a qualidade de alimentá-lo, já que um ciclo por exemplo, um ciclo de improvisação, ou *apresentação*, não acontece por si, é necessário que os atores o empreendam, conforme elucidado acima.

Em LINHA DE RUMO, começamos o processo com ciclos de improvisação que duravam o tempo que havíamos projetado para a duração final da peça pronto. Assim como discorre o ator Fabrício Licursi, sobre um desses ciclos:

“Durante uma hora e dez minutos os atores devem conversar na “dimensão cênica”, disparando-se através do seu repertório de ações corporais e vocais que deve dialogar com objetos trazidos para a sala de ensaio e com o tema escolhido: a viagem e o retorno. Adentra-se em um alongar, um amaciar da carne, respirações. Adentrar-se um resgate de imagens – fotos do Sebastião Salgado, quadros de Dali e Van Gogh, andarilhos das ruas de São Paulo e super-heróis da infância – e pensamentos que permearam esses corpos...”

## **DA NARRATIVA DE ESTADOS POTENTES**

O conjunto de procedimentos técnicos, aqui apresentados, valoriza a criação da ação cênica em conexão direta com o corpo em estado de percepção ampliado, na qual “a visão toca e o tato vê” ou seja, com seus sistemas nervoso, cardíaco, muscular e ósseo, acessados e convergindo para a atitude de dar materialidade física à memória e a imaginação.

Essa atitude que propõe para o ator a habilidade de transcriar do pensamento para a matéria física, em um trânsito contínuo entre esses dois universos de signos heterogêneos e descontínuos, tem no *sparring*, seu exercício

matricial – para dar materialidade física à memória e a imaginação, dentro de limites de teatralidade.

Trabalhamos com a Anatomia Simbólica, alinhando-a com a ação de transcriar universos simbólicos. Essa associação faz eco a ligadura entre o corpo e acontecimentos e situações exteriores ao ator, propondo uma maneira de refletir a si próprio – ator, na cultura. A cultura é maior que o indivíduo, levando-o a atingir dimensões arquetípicas ao mesmo tempo que reverbera o seu sujeito individual. Essa dinâmica entre sujeito e coletivo, corpo carnal e corpo simbólico me revela a estética do processo formador que aqui estou propondo. Essa revelação quer atestar a reverberação entre técnica e estética, apontada como fundamental para esse processo formador.

A seguir discorrei sobre a interpretação que faço da apresentação das histórias míticas dos orixás nos xirês de Candomblé para, no próximo capítulo, abordar a recriação dessa interpretação em seqüências de improvisação estruturada.

No Candomblé as histórias narradas, pelo iniciado em transe, não apresentam um roteiro linear, que se desenvolve no sequenciamento de fatos que remeteriam à história mítica da divindade corporificada. O que ocorre é uma narrativa de estados potentes da natureza – corpos que bradam em escritura corporal no tempo musical e no espaço, por exemplo, a água doce, o fogo, os ventos, o mar, o trovão ou ainda, estilizando setores de ocorrências da vida humana cotidiana, como o amor e ódio, a doença e a cura, o poder, o dinheiro e as riquezas. Embora essas danças sejam compostas a partir da “personificação” das divindades e de fragmentos das histórias míticas dessas divindades, é sua função no ritual instaurar, em meio ao espaço-tempo cotidiano, um espaço-tempo diferenciado, estado virtual divino – que será paradoxalmente construído no corpo do iniciado, mas diferente do humano na sua corporificação. A construção da corporeidade das divindades nos rituais de incorporação não deixa dúvida quanto à artificialidade da construção: a divindade não é como um humano que em determinado momento faz uma “dança estranha”, a estranheza é a corporificação

diferenciada que tem a divindade. Esta forma de narrar está impregnada do poder da dança de instaurar uma atmosfera “de outro mundo”, do mundo imaginário – ficcional.

## **5. IMPROVISAÇÃO ESTRUTURADA**

Nesse capítulo descreverei um exemplo de improvisação estruturada, exercício matricial para a prática de transcrição de um universo simbólico em ação cênica, o farei com vistas para a situação de *sparring*, anteriormente descrita. Neste capítulo agregarei o conceito de jogo à definição de *sparring*, feita anteriormente, para tanto seguirei o “homo-ludens” de Huizinga. Ainda seguindo o mesmo autor buscarei no jogo, uma ligadura primitiva entre os terreiros de Candomblé e o Teatro, que unirá os dois materiais fundamentais que selecionei como pontos de partida dessa pesquisa. Por fim apontarei a personificação como um recurso narrativo, revelador da intersecção entre indivíduo e arquétipo, entre Candomblé e Teatro, entre sujeito e coletivo.

A transcodificação de “perder corpo” para “ganhar corpo” que o ator realiza enquanto técnica corporal e que se faz sentir “de ordem mecânica e físico-química”, é realizada em situação de “jogo”. Para definir exatamente quais aspectos do jogo são referências para esta pesquisa, seguirei, nos próximos parágrafos, o filósofo Johan Huizinga em *Homo Ludens – o jogo como elemento da cultura*.

O jogo tem um caráter profundamente estético e tem uma realidade autônoma. É difícil definir jogo, mas sabemos reconhecer a forma de vida que chamamos de “jogo”. O filósofo não quer falar sobre o porquê e para quê jogamos, mas dedica-se diretamente ao fenômeno do jogo em seu grau primeiro, ou seja: considerar o jogo como o fazem os próprios jogadores, para os quais, segundo o autor, o jogo baseia-se em uma certa “imaginação” da realidade, isto é, o jogo é baseado na manipulação de certas imagens. Captar o valor e o significado dessa imaginação é o objetivo de Huizinga, que para empreendê-lo, observou a ação dessas imagens no próprio jogo enquanto fator cultural da vida.

O homem criou a linguagem para se comunicar. Designar as coisas por palavras para assim designá-las no mundo do pensamento humano. A coisa que está na natureza é transcrita em um código que a faz saltar para o pensamento

humano. Sendo assim, ao nomear a vida o homem cria um outro mundo – um mundo poético, ao lado, mas separado da natureza.

Para Huizinga a função do jogo pode ser definida por dois aspectos podendo às vezes confundir-se e tornar-se a representação da luta por alguma coisa. Ao representar, cria-se uma espécie de realidade falsa, no entanto, para o autor, mais do que criar uma realidade falsa sua representação é uma realização simbólica: “é realização de uma aparência: é “imaginação”, no sentido original do termo.”(HUIZINGA:2004,17).

A representação sagrada vai além da realização de uma aparência, constituindo-se em uma realização mística. “Algo de invisível e inefável adquire nela uma forma bela, real e sagrada” (HUIZINGA:2004,17) o que em nada altera suas características formais de jogo. “É executada no interior de um espaço circunscrito sob a forma de festa, isto é dentro de um espírito de alegria e de liberdade. Em sua intenção é delimitado um universo próprio de valor temporário.” (HUIZINGA,2004 ,17)

O ritual é uma ação que pode revestir-se da forma de espetáculo ou competição. A representação de um acontecimento cósmico, que constitui o ato ritual, é realmente identificação, “a representação mística ou a reapresentação do acontecimento”. (HUIZINGA:2004,17) O ritual leva a uma participação no ato sagrado em si e está relacionado a mudança de *status* dos envolvidos. O culto é uma figuração imaginária de uma realidade desejada.

Para Frobenius (apud HUIZINGA: 2004, 20), a razão de ser do jogo e da representação é o “arrebatamento” sentido diante de um acontecimento cósmico. Para Huizinga o jogo e a representação têm uma razão de ser no próprio jogo. Para ele, o ritual na sua estrutura essencial está próximo das formas superiores dos jogos infantis e animais e, assim como para ritual, é difícil sustentar que estas duas formas tenham surgido por uma necessidade de expressão de algum acontecimento cósmico.

O autor afirma que as características lúdicas do jogo – ordem, tensão, movimento, mudança, solenidade, ritmo, entusiasmo – estão desde a origem nas sociedades primitivas, sendo só posteriormente o jogo associado a expressão de

alguma coisa. Somente nesse tempo posterior que o jogo ganhará expressão verbal adquirindo, assim, uma forma poética. Somos acostumados a considerar o jogo e a seriedade como qualidades incompatíveis em uma mesma ação, no entanto o jogo está na origem e o culto veio se juntar a ele.

É possível para um esportista entregar-se com entusiasmo a uma partida, embora saiba que é jogo. Uma criança brinca com a maior seriedade, embora saiba que é brincadeira, um ator se envolve completamente no jogo teatral embora saiba que é uma convenção. Tanto o ritual, que é associado à seriedade, tem as características formais do jogo, como o jogo tem a seriedade, sem que uma qualidade desqualifique a outra ou a ação, mas pelo contrário, as duas qualidades articuladas a caracterizam. “Tanto nas festividades da Grécia antiga, como nas festividades da África atual, seria difícil traçar um limite preciso entre o ambiente da festa em geral e a santa emoção suscitada pelo mistério central.”(HUIZINGA:2004,25)

Nessas mesmas sociedades a festividade está vinculada a um sentido de entusiasmo e seriedade, embora o estado de espírito dos participantes não seja de “não ilusão” total e, este fato, em nada diminui a sacralidade da festa religiosa. Para resultar bem clara essa idéia transcreverei a descrição dessa atitude, feita por Huizinga, a partir das observações de E. Jensen, acerca das cerimônias de circuncisão nas sociedades primitivas.

“A atitude dos neófitos oscila entre o êxtase, a loucura fingida, o fremito de horror e a afetação dos garotos. Além disso nem as mulheres são inteiramente iludidas. Elas sabem exatamente quem se esconde atrás desta ou daquela máscara. Apesar disto, quando uma máscara se aproxima em atitude ameaçadora apoderam-se delas uma extrema agitação e terror, e fogem gritando para todas as direções. Segundo Jensen, estas manifestações são em parte, inteiramente autênticas e espontâneas, e, apenas em parte, um papel imposto pela tradição. É assim que “é costume fazer” Em resumo, as mulheres desempenham o papel do coro da peça, e sabem que não podem comportar-se como “desmancha prazeres”. (HUIZINGA: 2004, 26)

Huizinga destaca a afirmação feita por R.R. Marete, de que todas as religiões primitivas têm uma parte de “faz-de-conta” (*make-believe*). O feiticeiro e o enfeitado são conscientes e iludidos:

“O selvagem é um bom ator, capaz de deixar-se absorver inteiramente pelo seu papel, tal como a criança quando brinca; e, também tal como a criança, é um bom espectador, capaz de ficar mortalmente assustado com o rugido de uma coisa que sabe perfeitamente não ser um verdadeiro leão” (HUIZINGA: 2004, 27)

Para Huizinga a crença e a incredulidade, a seriedade do sagrado e o faz-de-conta são dualidades indivisíveis e, nessa indivisibilidade, caracteriza-se jogo.

A seguir apontarei como esse conceito de jogo é transcriado nos procedimentos deste processo de estudo das danças brasileiras em uma dinâmica criativa. Ao trabalho em sala, com os alunos/atores, chamarei de sessão.

Procuro instaurar as qualidades de jogo criando uma condução contínua da sessão, conduzindo de modo solene. Divido a sessão em duas metades: a primeira “fora de jogo”, na qual combino com os atores os procedimentos que vamos trabalhar, nesse tempo todas as dúvidas da conduta são esclarecidas, em perguntas e respostas, entre os atores e eu. Na segunda metade, “em jogo”, os procedimentos combinados serão executados em seqüência e sem interrupção, novas dúvidas, por parte dos atores, devem ser resolvidas individualmente e em ação. Está em jogo manter-se em trabalho. A segunda metade, o jogo, dura entre duas e três horas. A seguir descrevo um exercício, como exemplo.

O ator fará a seqüência como um jogador, dando materialidade a uma “certa imaginação da realidade”. A qualidade dessa imaginação é articular imagens de uma memória real (no caso, de situações em que ele presenciou um passe de Umbanda) e de uma memória inventada, decorrida do fato em si. O ator transcodificará três sistemas simbólicos em uma seqüência: o sistema simbólico que define a entidade, o infortúnio/diagnóstico e o “despacho”/solução. Vejamos:

Primeiramente é apresentada uma seqüência que chamo de improvisação estruturada. Esta improvisação é uma seqüência de gestual criada por mim, desdobrada de uma entidade da Umbanda, como, por exemplo, a Pomba Gira, o

Preto Velho ou o Caboclo. Essa seqüência é feita no contexto de “passe” na Umbanda, situação na qual as entidades incorporadas trabalham as aflições com as quais sofrem os consulentes que as procuram. Essas aflições nem sempre são conscientes por parte do consulente que, muitas vezes, sente um infortúnio, mas não o identifica. À entidade, incorporada no médium, caberá decifrar esse infortúnio, dar materialidade ao significante e dialogar, confrontar-se, ela própria, com o significante aferido como a forma do infortúnio – a “coisa”/infortúnio que causa ao consulente aflições. Decifrado o infortúnio a entidade proporá uma solução, como por exemplo: “despachar” um “espírito obscurante” que esteja “encostado” no consulente.

O jogo é realizado em dupla, um ator faz o consulente e o outro faz o médium que recebe a entidade. O ator que faz o consulente é passivo e o que faz a entidade é ativo. Neste exercício quem sofre a consulta é o ator que fará a “entidade”, o ator que faz o consulente não expressará suas aflições, como ocorre na Umbanda, o ator/consulente será superfície de projeção e o ator que faz a entidade, este sim, dará materialidade a um infortúnio imaginado – lembrando que “imaginar” não é uma ação anterior à ação, trata-se de imaginar em ação. Este “infortúnio” será convergido em corpo e sopro vital do ator, pela personificação. A personificação resultará no texto/infortúnio, que é o recurso técnico que o ator utiliza para formar o referido “Infortúnio”.

A estrutura da improvisação é composta de três partes: personificação da entidade, personificação do infortúnio, tratamento do infortúnio-despacho/solução.

A personificação da entidade é composta de uma parte proposta por mim, a qual contém as qualidades de uma entidade, as quais a fazem ser identificada, com seus pares, nos terreiros brasileiros, e, de uma outra parte que é própria de cada ator que fizer a improvisação. É da Umbanda essa característica de fazer convergir para uma determinada entidade, qualidades que a identificam nos terreiros brasileiros e qualidades que individualizam e nomeiam a entidade recebida por cada médium.

A personificação do infortúnio é bastante livre e dependente da linguagem de cada ator, já que trabalhamos com a personificação de aspectos subjetivos

pertencentes ao mundo das idéias e exclusivos de um só sujeito. A linguagem do corpo é privilegiada, neste exercício, para a realização física, da interpretação, a princípio, subjetiva que o ator faz do encontro com o universo das entidades e consulentes da Umbanda. O corpo é o território da realização física do que era imaterial. Pela memória em interface direta com a imaginação e em ação teatral, o encontro entre o ator e o objeto de estudo, a Umbanda - no caso deste exercício que está sendo descrito. Esta personificação é feita em interface com a solução do infortúnio, já que o ato de fazer configurar o infortúnio, do consulente, no corpo do médium, é um trânsito material - para este “infortúnio” estar no corpo do médium é porque saiu do corpo do consulente, deixou o corpo de um (consulente) e foi para o corpo do outro (médium). É no próprio corpo do médium que ocorrerá a metabolização e despacho do infortúnio.

Essa improvisação que propõe a atitude de inventariar o encontro entre o ator e a umbanda, pelo ponto de vista do ator, expresso seguindo procedimentos descritos acima, é marcada pelo detalhamento, transcriado das ações rituais. Claude Lévi-Strauss, em *O Pensamento Selvagem*, evidencia o sentido de “ordem” que evoco para as seqüências de improvisação estruturada. Nessa ordem, que o pensamento selvagem apresenta, cada coisa sagrada tem um lugar e este fato a torna sagrada e garante a ordem do universo. Na ação ritual cada objeto e cada passagem, que a compõe, é contemplada garantindo, assim, o lugar de cada coisa nesse universo. Este detalhamento contemplativo da ação ritual está exemplificado, pelo autor, quando se refere à cerimônia do *hako*, dos índios *pawnee*:

“A invocação que acompanha a travessia de um curso de água se divide em várias partes, correspondendo, respectivamente, aos momentos em que os viajantes põem os pés na água, em que os mudam de lugar e em que a água lhes cobre completamente os pés; a invocação ao vento separa os momentos em que o frescor é percebido apenas pelas partes molhadas do corpo, depois aqui e ali, e , enfim, por toda a epiderme: “somente então podemos seguir com segurança”” (Lévi-Strauss:1970, 30-31)

A improvisação estruturada é exemplo de exercício para praticar a ação de inventariar o encontro do ator com um determinado objeto de estudo, aliando a potência do devir ao limite da linguagem teatral, resultando em personificações amalgamadas de uma massa referencial densa, formada da memória, imaginação e ponto de vista do ator.

## **6. DO ORIXÁ AO MITO**

No capítulo anterior, descrevi uma forma de praticar com o ator, tecnicamente, o procedimento considerado operação central dessa pesquisa: a transcrição de universos simbólicos em materialidade cênica - transcrição limitada por um processo formativo que agrega o sujeito e o coletivo.

Neste capítulo, proporei uma forma de arquitetura para a materialidade cênica que, gradativamente, vai sendo criada. O farei, a partir do princípio de equivalência, que estabeleci, entre o replicar de um *leitmotiv* no Candomblé e a “estrutura do mito”, na visão de Claude Lévi-Strauss.

No Candomblé, o contato com os deuses é intermediado pelo transe do iniciado. O iniciado em transe, corporificando um deus, apresenta uma dinâmica corporal que é replicada – no sentido de fazer copiado de uma matriz anterior, porém em materialidades heterogêneas: canto, toque de instrumentos, representação da divindade em transe, cores, aromas, sabores, saudações especiais que compõem a ação ritual pela dinâmica dos participantes em todo o espaço físico do terreiro - os espaços físicos externos e compartilhados com os que assistem o xirê e os espaços internos de acesso exclusivo aos iniciados. No entanto não se trata de um “replicar”, em seqüência, mas sim de um replicar simultâneo - que caracteriza particularmente o deus “em terra”. Toda a performance do iniciado é construída de elementos da história mítica do deus incorporado, que por um processo de composição faz convergirem as ações da história do deus na construção de sua corporeidade – forma animada e dinamizada, poeticamente artificial e diferente das corporeidades humanas cotidianas. Essa artificialidade carrega em si a desconstrução da identificação física entre os deuses e os seres humanos, que é feita pela plasticidade do corpo do iniciado em transe e materializa o paradoxo entre divino e humano sendo o cerne da tecedura dramaturgica do ritual de incorporação. O “cerne” é replicado no microcosmo –corpo do iniciado– e no macro cosmo – ação ritual.

Comecei a trabalhar essa idéia em exercícios práticos. Procedi transcribendo a descrita idéia em materialidade cênica, ou seja: no corpo, no espaço e no tempo. Fui fazendo aos poucos e em fragmentos.

Nessas experiências cheguei a resultados que se repetiam e deram uma unidade ao conjunto de exercícios:

1. A instauração de um espaço-tempo inventado, no meio do espaço-tempo cotidiano, em oposição à evolução horizontal da estória com começo, meio e fim.

2. A comunicação entre o espetáculo e o público da-se pela imersão do público na instauração do espetáculo, propondo a criação de um sentido que dispare da cena e se complete no espectador e além do tempo de contato entre o espectador e a cena.

3. Cena multifocal, com núcleos cênicos atuando simultaneamente, onde seguir um núcleo ou outro é um aspecto indiferente para compreensão da instauração.

No entanto essa trajetória entre a referência em danças brasileiras e o resultado cênico/poético era muito vulnerável e o seu “fazer de novo” era um jogo entre o acesso a minha memória da última trajetória empreendida entre o estado bruto de um material e a síntese cênica. Um importante avanço foi feito quando estabeleci um princípio de equivalência entre o descrito replicar de um *leitmotiv* no Candomblé e a “estrutura do mito”, na visão de Claude Lévi-Strauss, segundo o qual constitui-se um método para a compreensão do pensamento mítico.

Agora, passemos então a estrutura do mito, seguindo a visão de Claude Lévi-Strauss, dando ênfase aos aspectos que interessam diretamente a esta pesquisa. A seguir retomarei a idéia sobre o princípio de equivalência que estabeleci entre o replicar de uma matriz anterior e a dita estrutura.

Para compreender o pensamento mítico é necessário entender a contradição como elemento fundador. Para um mito não é pedido coerência na sucessão dos fatos da sua narração.

“Reconheçamos, antes, que o estudo dos mitos nos conduz a constatações contraditórias. Tudo pode acontecer num mito; parece que a sucessão dos

acontecimentos não está aí sujeita a nenhuma regra de lógica e de continuidade. Qualquer sujeito pode ter um predicado qualquer; toda relação concebível é possível. Contudo, esses mitos, aparentemente arbitrários, se reproduzem com os mesmos caracteres e segundo os mesmos detalhes, nas diversas regiões do mundo. Donde o problema: se o conteúdo do mito é inteiramente contingente, como compreender que, de um canto a outro da terra, os mitos se pareçam tanto?” (LÉVI STRAUSS, 1996: 240)

Segundo Lévi-Strauss o mito está para a linguagem e também além dela. Ao aceitar que a linguagem se apresenta dividida em dois níveis diferentes: a língua e a palavra, os quais têm aspectos complementares, considera que a língua é estrutural e do domínio do tempo reversível e a palavra é do domínio do tempo irreversível e assim o é, também, o mito:

“Um mito diz respeito, sempre, a acontecimentos passados: “antes da criação do mundo”, ou “durante os primeiros tempos”, em todo caso, “faz muito tempo”. Mas o valor intrínseco atribuído ao mito provém de que estes acontecimentos, que decorreram supostamente em um momento do tempo, formam também uma estrutura permanente. Esta se relaciona simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro.” (LÉVI STRAUSS, 1996: 240)

O valor do mito como mito sobrevive a traduções, inclusive as ruins e é identificado como mito, mesmo que o haja pouca informação sobre a língua e a cultura da população onde foi encontrado.

“A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que é relatada. O mito é linguagem; mas uma linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega, se é lícito dizer, a decolar do fundo lingüístico sobre o qual começou rolando.” (LÉVI STRAUSS, 1996: 242)

O mito é distinto de qualquer forma de discurso, posto que seu significado não é assimilável nem aos fonemas, nem aos morfemas, nem aos semantemas, situando-se no nível da oração e conformando grandes unidades constitutivas nomeadas mitemas. Os mitemas seguem os princípios que servem de base à análise estrutural como um todo: “economia de explicação; unidade de solução; possibilidade de reconstituir o conjunto a partir de um fragmento e de prever os desenvolvimentos ulteriores a partir dos dados atuais.” (LÉVI STRAUSS, 1996: 243)

Esses mitemas foram transcritos em cartões que eram numerados correspondendo ao seu lugar na sucessão dos fatos da narrativa, quando: “Percebe-se, então, que cada cartão consiste na atribuição de um predicado a um sujeito. Ou melhor, cada grande unidade constitutiva tem a natureza de uma *relação*.” (LÉVI STRAUSS, 1996: 243)

Esta organização dos cartões corresponde ao desenvolvimento horizontal da narrativa do mito, corresponde, apenas, ao domínio do tempo não reversível. No entanto o caráter específico da dupla natureza do tempo mítico – ao mesmo tempo reversível e irreversível, sincrônica e diacrônica, encontrará correspondência quando os cartões são organizados em *feixes de relações*, seguindo a suposição de que as unidades constitutivas do mito não são as *relações* isoladas e que seu significado só é compreendido sob a forma de combinação desses feixes.

A leitura do mito dá-se assim como a leitura de uma partitura musical de orquestra:

“...uma partitura de orquestra não tem sentido se não for lida diacronicamente segundo um eixo (página após página da esquerda para a direita), mas ao mesmo tempo, sincronicamente, segundo o outro eixo, de cima para baixo. Ou seja todas as notas situadas na mesma linha vertical formam uma grande unidade constitutiva, um feixe de relações.” (LÉVI- STRAUSS, 1996: 244)

Para ilustrar diretamente o método, Claude Lévi-Strauss usará o mito do Édipo. Esse mito será ordenado em uma seqüência que contempla a ordem diacrônica e sincrônica, indissociáveis para a compreensão do mito.

Cadmo procura sua irmã Europa, raptada por Zeus			
		Cadmo mata o dragão	
	Os Spartoi se exterminam mutuamente		
			Lábdaco(pai de Laio) = “coxo” (?)
	Édipo mata seu pai Laio		Laio (pai de Édipo) = “torto” (?)
		Édipo imola a Esfinge	Édipo = “pé inchado” (?)
Édipo esposa Jocasta			
	Etéocles mata seu irmão Polinice		
Antígone enterra Polinice, seu irmão, violando a interdição			

A hipótese da tabela é de que cada uma das colunas agrupa relações que evidenciam um traço comum: a primeira coluna à esquerda corresponde à parentes consangüíneos com um grau de intimidade que excede as regras sociais – relações de parentesco superestimadas. A segunda coluna corresponde a parentes consangüíneos, assim como a primeira, mas apresentada pelo inverso: relações de parentesco subestimadas ou depreciadas. A terceira coluna

corresponde aos monstros tectônicos vencidos. A quarta coluna, os três nomes têm caráter comum e evocam uma dificuldade no andar.

A interpretação do mito do Édipo, no caso desta pesquisa, é dispensada, posto que para a ilustração do problema condizente com este projeto basta a condição das relações em feixe serem a estrutura das relações sincrônicas entre estes eixos como produtoras do significado do mito.

A estrutura até aqui descrita foi transcrita como estrutura do exercício cênico. A seguir descreverei como se opera este trânsito da estrutura do mito para a estrutura da cena.

Para tanto, parto da experiência do Exercício número 07, em uma ação simultânea de rever e atualizar procedimentos usados em exercícios anteriores. Desse exercício participaram 25 alunos/atores, cursando a disciplina Folclore Brasileiro: Dança, onde eu desenvolvo o estudo das danças brasileiras na dinâmica de um processo criativo.

Numa primeira etapa, foi trabalhada a constituição de uma “cultura comum” ao grupo. Esta abarcava códigos de atuação, corporeidade, desenho da ação cênica e a relação com o imaginário como síntese de autoria entre o ator e o material em pesquisa. Todo esse material constituiu o referencial técnico comum a todos.

A esse referencial técnico comum foi agregado um referencial temático, que para esse exercício, selecionamos o candomblé, a capoeira e rituais fúnebres populares.

Uma série de improvisações foram realizadas desdobradas de uma história dada, na qual os fatos sucediam-se assim: enquanto se preparava a mortalha de um cidadão, sua vida era lembrada e correspondia a uma relação com o candomblé e com a capoeira. O cidadão morre em uma roda de capoeira.

Analisando as improvisações sobre as múltiplas narrativas desdobradas da história, é possível definir os estados/instaurações a compõem. Concluí que estávamos fazendo quatro estados/instaurações:

1. Candomblé
2. Vida
3. Combate
4. Morte

Por “instauração” entendo uma ação cênica com mais de um foco de atenção, no entanto, tratando de maneiras diferentes, um mesmo tema.

Após um primeiro período de improvisação, os atores foram divididos em núcleos de atuação. Entendo por núcleos de atuação, os pequenos grupos que vão agir entre si formando cenas sobre o tema de cada instauração. Para cada estado/instauração cada um dos núcleos construiu um elemento que confluía para as instaurações propostas. A composição de cada núcleo, que articulada compunha a instauração integral, foi desdobrada da cultura comum do grupo tanto para a ação cênica quanto para as referências temáticas: candomblé e capoeira.



Foto: Priscila Paes



Foto Verônica Fabrini



Foto: Verônica Fabrini

NÚCLEOS DE ATUAÇÃO	INSTAURAÇÃO	INSTAURAÇÃO	INSTAURAÇÃO	INSTAURAÇÃO
	CANDOMBLÉ (instauração 1*)	VIDA (instauração 2)	COMBATE instauração 3)	MORTE (instauração 4)
As Moiras				 
Os capoeiristas				 
As namoradas				
As Iniciadas	  			

Para cada instauração cada núcleo deve expressar a relação que tem com o tema da instauração. Por exemplo: Na instauração “candomblé” o núcleo dos capoeiristas expressa sua relação com o candomblé, na instauração “vida”, esse núcleo expressa sua relação com “vida” e assim, desta mesma maneira, para as outras instaurações.

As seqüências de instaurações estabelecem a linha horizontal e diacrônica da ficção. Cada instauração é feita de um conjunto de ações realizadas pelos atores organizados nos núcleos de atuação, assim como está exposto na tabela:

Ficção	Instauração (1)	Núcleo 1
		Núcleo 2
		Núcleo 3
		Núcleo 4
	Instauração (2)	(idem)
	Instauração (3)	(idem)
	Instauração (4)	(idem)

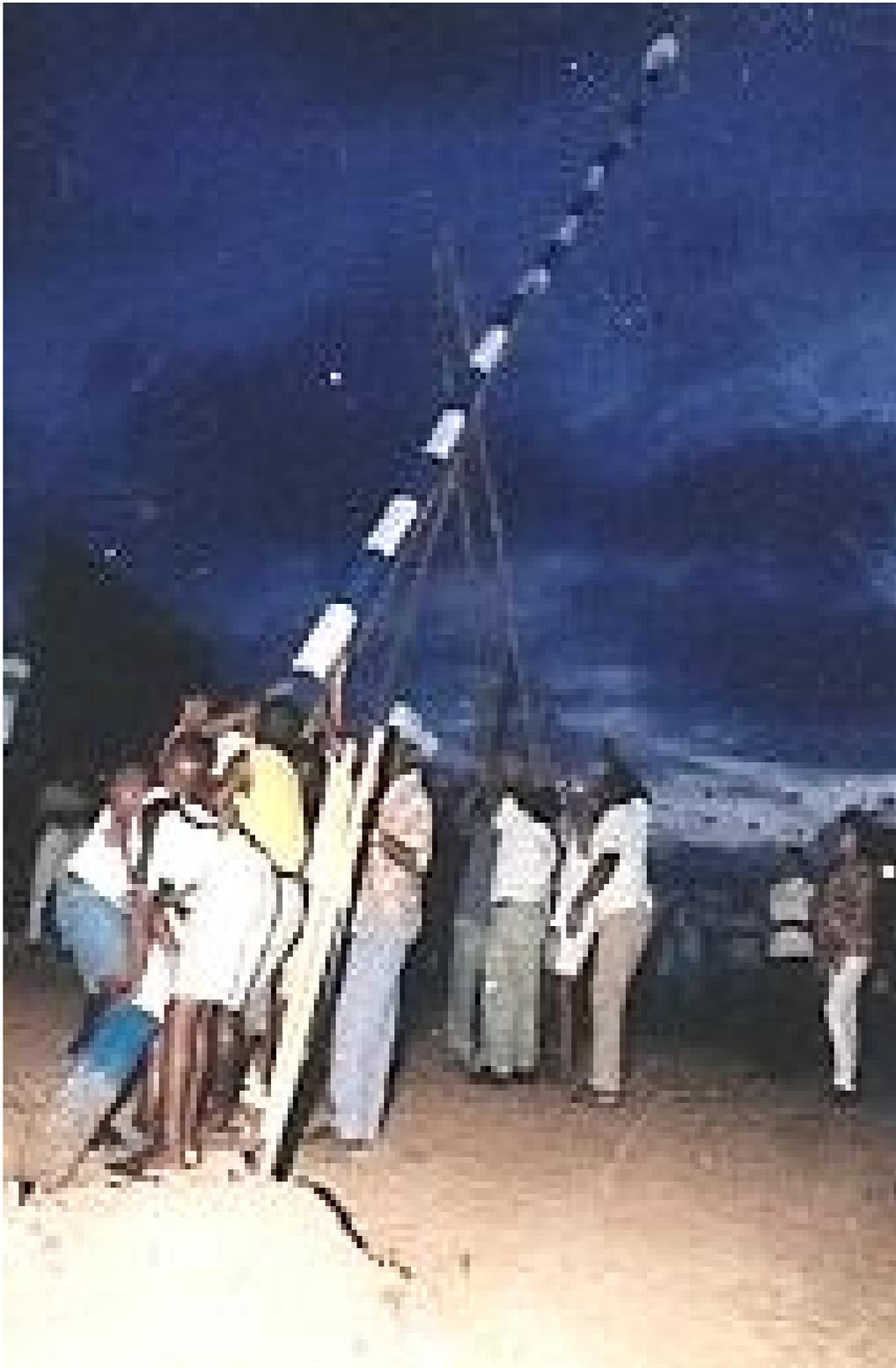
Cada instauração é uma unidade da encenação, composta pela versão dada simultânea e articuladamente pelos seis núcleos atuantes. A esta seqüência de instaurações dei o nome de ficção, no sentido de história inventada, em oposição a história comprovada na vida real. A sucessão das instaurações propõe uma leitura diacrônica da história e a atuação simultânea dos núcleos, na sucessão das instaurações, propõe uma leitura sincrônica e multifocal da peça. Sendo assim possível ter uma leitura diacrônica da peça, marcada pela sucessão das instaurações e comum a todos os espectadores que a assistirem do começo ao final e, também, é dado ao espectador a possibilidade de uma segunda camada de leitura, quando ao seguir ora um núcleo, ora outro, em ação no curso das instaurações, poderá ter versões diferentes sobre relações com o candomblé, a vida, o combate e a morte.

Com a exposição e análise da transcrição da estrutura do mito para a estrutura da cena, buscou-se a articulação da singularidade de cada ator num tecido narrativo coletivo.

Esse formato, nascido de uma proposta de estudo das danças brasileiras, proporcionou uma conexão com o fazer teatral contemporâneo ao enfatizar a singularidade do ator, o caráter único de acontecimento da apresentação e a situação de não representação.



Esse exercício cênico foi realizado, também, no centro de Campinas – SP. Foto: Priscila Paes.



Mastro da Festa do divino da Casa Fanthi Ashanti em São Luis do Maranhão – MA. 1998.  
foto de José Ricardo de Oliveira.

## **7. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Para finalizar considerarei o desenho da espinha dorsal da pesquisa aqui apresentada. Essa espinha dorsal é a síntese do meu estudo em danças brasileiras iniciados na década de 80. Esse estudo está situado no cruzamento das *danças brasileiras*; do teatro contemporâneo e da antropologia.

Envolvi-me completamente com ele e, a partir de então, segui a responder questões que ele próprio foi apresentando. Ao finalizar a descrição, que constitui o corpo dessa tese, senti o fechamento de um ciclo, lá longe iniciado, amadurecido gradativamente. Percebi a coerência férrea assentada na sua trajetória.

A pesquisa, aqui apresentada e analisada, derivou de uma forma particular de abordagem das *danças brasileiras*. Essa abordagem foi gradativamente sendo elaborada e sistematizada em cursos ministrados em centros culturais, festivais e mostras de teatro, para companhias de teatro e, como disciplina curricular do Bacharelado em Artes Cênicas da UNICAMP.

A experiência que apoiou essa tese partiu de dois “materiais” fundamentais: a construção do corpo nas danças populares brasileiras e no teatro contemporâneo. Esses “materiais” condensaram a massa densa de relações que foi matricial para os desdobramentos gerados nessa pesquisa.

A exposição da idéia central, desse trabalho, procurou abranger a descrição de procedimentos metodológicos, diálogo com teorias do teatro, filosofia e estética.

Conforme dito na introdução, em 2005 e 2008, período de duração da pesquisa, realizei sete exercícios cênicos, dos quais quatro deram suporte às descrições que compõem esta tese: LINHAS DE RUMO, SAPATO SUJO NA SOLEIRA DA PORTA, EU ESTAVA EM MINHA CASA E ESPERAVA QUE A CHUVA CHEGASSE e EXERCÍCIO 07.

Não realizei em cada um dos exercícios o pensamento cênico completo que aqui demonstrei. Estabeleci na sucessão deles, um jogo de perguntas e respostas que se auto alimentava de um exercício cênico para o outro. Portanto me referi a um conjunto de procedimentos relacionados a um eixo transversal de realização, comum a todos os exercícios.

Apresentei a Teoria da Formatividade, de Luigi Pareyson, como suporte, para situar limites estéticos ao processo formador, ao conteúdo e a matéria da arte, na qual as regras de feitura da obra são concebidas ao mesmo tempo em que o processo criativo está em curso, sendo a sucessão de procedimentos orientada por uma lógica interna ao processo de criação.

A essa teoria agreguei referências da performance-arte, elegendo o “estado de experiência” como dinâmica do processo formador. A dinâmica da experiência é, concebida, aliada à potência do devir e ao limite da linguagem teatral.

O procedimento técnico matricial, proposto nessa pesquisa, é a transcrição do encontro que o ator teve, em pesquisa de campo, com as *danças brasileiras*, para o código teatral. Essa transcrição é amalgamada de uma massa referencial densa, formada de memória, imaginação e ponto de vista do ator.

O processo formativo aqui apresentado está para formar uma obra que se pretende um teatro dançado, no qual o corpo não formula sentido, mas é valorizado no jogo de tornar material, diante do espectador, uma aparência imaginada.

A associação do corpo a universos simbólicos, trouxe para a pesquisa, a ligadura entre o corpo e acontecimentos e situações exteriores ao ator, propondo uma maneira de refletir a si próprio – ator, na cultura. A cultura é maior que o indivíduo, levando-o a atingir dimensões arquetípicas ao mesmo tempo que reverbera e atualiza seu sujeito individual. Essa dinâmica entre sujeito e coletivo, corpo carnal e corpo simbólico desemboca na personificação como um recurso narrativo, revelador da intersecção entre indivíduo e arquétipo, entre Candomblé e Teatro, entre sujeito e coletivo.

## **8. BIBLIOGRAFIA**

AMARAL, Rita. **Xirê! O modo de crer e de viver no Candomblé.** Rio de Janeiro/São Paulo: Pallas Editora e EDUSP; 2002.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo.** Lisboa: Minotauro; s/d.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX.** São Paulo: Perspectiva; 1994.

AUGRA, Monique. **O duplo e a metamorfose.** Petrópolis: Vozes; 1983.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator.** São Paulo: Perspectiva; 2002.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **Dicionário de antropologia teatral. A arte secreta do ator.** Campinas:HUCITEC e Editora da UNICAMP; 1995.

BARROS, José Flávio Pessoa de. **O banquete do rei... Olubajé: uma introdução à música sacra afro-brasileira.** Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

BOGÉA, Inês. **Contos do balé.** São Paulo: Cosac Naif, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore.** São Paulo: Brasiliense; 1982.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo espaço de experimentação.** São Paulo: Perspectiva, 1989.

COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça.** Lisboa: Caminhos, 1990.

DUARTE Jr, João Francisco. **O que é beleza.** São Paulo: Brasiliense; 1986.

ECO, Umberto. **A Definição da Arte.** Lisboa: Edições 70; 1972.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

FERRETI, Sérgio Figueiredo. **Querebentam de Zomadonu; um estudo de antropologia da religião na Casa das Minas.**1983. Dissertação (Mestre); Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Natal, 1983

FISCHER-LICHTE, Érica. **Semiótica del teatro.** Madrid:ARCO/LIBROS, 1999.

GIL, José. Corpo in **Enciclopédia Enaudi.** Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1995.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance/Jorge Gluberg;** tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LANGER, Suzanne K. **Filosofia em nova chave**. Perspectiva; São Paulo, 1971.

\_\_\_\_\_. **Sentimento e forma**. Perspectiva; São Paulo, 1980.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana; danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. O Corpo da linguagem in **Linguagem e Educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

\_\_\_\_\_. Nietzsche & a educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LEHMANN, Hans -Thies. **Teatro pós dramático**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

\_\_\_\_\_. O cru e o cozido In: **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: EDUSP, 1970.

LEWIS, M. Ioan. **Êxtase Religioso**. Perspectiva; SP, 1971.

MAUSS, Marcel (1872-1950). As Técnicas do corpo in **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

MEICHES, Mauro e FERNANDES, Sílvia. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

**MIRANDA**, Evaristo de. **Corpo território do sagrado**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

MULLER, Regina Pólo. Ritual e performance artística contemporânea. In: **Performáticos, performance e sociedade**. João Gabriel L. C. Teixeira (organizador). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais In **Sociologia e antropologia – volume II**. São Paulo: E.P.U. e EDUSP; 1994.

MEICHES, Mauro e FERNANDES, Sílvia. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MUNARI, Bruno. **Fantasia, Invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual**. Lisboa: Editora Presença; 1987.

NAVARRO, Grácia. **O Corpo Cênico e o Transe: um estudo para a preparação corporal do artista cênico.** 2000.76. Dissertação (Mestre) Instituto de Artes. Campinas, SP: UNICAMP, 2000.

PAREYZON, Luigi. **Os Problemas da Estética.** São Paulo. Martins Fontes, 1984.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos.** São Paulo: . Perspectiva: 2003.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva; 1999.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Teatro e ritual.** São Paulo :Annablume e FAPESP; 2004.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** Petrópolis :Vozes; 1993.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino – Pesquisador – Intérprete: processo de formação.** Rio de Janeiro: FUNARTE; 1997.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo.** Rio de Janeiro: Achiamé: 1979.

STANISLAWISKY, Constantin. **A Preparação do Ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1986.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte.** Petrópolis : Editora Vozes; 1975.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre. The human serioness of play.** New York: Performes Artes Journal Publications; 1982.

\_\_\_\_\_. **O processo Ritual estrutura e anti-estrutura.** Petrópolis: Editora Vozes; 1974.

WACQUANT, Louïc. **De corpo e alma.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Wosien, Bernhard. **Dança: um caminho para a totalidade.** São Paulo: TRIOM, 2006

THORPE, Edward y CRISP Clement. **El Fascinante mundo del ballet.** Barcelona: Parramón Ediciones, 1982.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás.** São Paulo: Corrupio; 1981.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro.** Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1990.

fale comigo: [gracianavarro@uol.com.br](mailto:gracianavarro@uol.com.br)