UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE TEATRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LILIANA DE MATOS OLIVEIRA

CORPO EM ESTADO DE TRÂNSITO

um*entre-lugar* como condição de atuação

SALVADOR
2013

LILIANA DE MATOS OLIVEIRA

CORPO EM ESTADO DE TRÂNSITO

UM *ENTRE-LUGAR* COMO CONDIÇÃO DE ATUAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira

Salvador

2013

Escola de Teatro - UFBA

Oliveira, Liliana de Matos.
Corpo em estado de trânsito: um entre - lugar como condição de atuação / Liliana de Matos Oliveira. - 2013.
204 f. il.

Orientador: Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

1. Corpo – Artes cênicas. 2. Corpo – Movimento. 3. Linguagem corporal. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792

LILIANA DE MATOS OLIVEIRA

CORPO EM ESTADO DE TRÂNSITO: UM ENTRE-LUGAR COMO CONDIÇÃO DE ATUAÇÃO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 26 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira (Orientador)

Profª. Drª. Eliene Benício Amâncio Costa (PPGAC/UFBA)

Prof. Dr. José Antonio Saja Ramos Neves dos Santos (UFBA)

A

Minha querida Mãe, Célia de Matos Oliveira, que me ensinou através da sua história de vida; superação e estudo, a buscar e construir o próprio caminho, atravessando com firmeza e sabedoria os empecilhos do percurso.

Você, meu querido tio Luís Castro de Matos *(in memorian),* amigo, pai,cuidador, grande incentivador dos estudos e do conhecimento, que gostava da terra, das plantas, do mato e do outro. Um brinde, com o vinho que tanto gostavas à vida e à sua boa morte. Danças em mim! Saudade demais!

Ao meu Grupo Alvenaria de Teatro, por me atravessar e mobilizar em mim a criação. Pela dança, tambores, gritos e o desejo de afetar. Companheiros de périplo e repouso: Cecília Moura, Camilla Sarno, Felipe Benevides, Daniel Guerra e Raiça Bomfim.

AGRADECIMENTOS

À espiritualidade, aos meus protetores, meus ancestrais e meus guias.

Ao meu orientador Érico José Souza de Oliveira que encarou comigo o desafio de significar e pôr em diálogo as questões que atravessavam minhas experiências cênicas. Pela compreensão e sensibilidade em apontar os deslizes de uma criação que requeria um transbordamento entre perceção/pensamento-escrita, um muito obrigada!

À minha mãe pelo amor e por todo esforço empreendido em minha educação eminha irmã Ticiana Carla por sua alegria e por todos os nossos momentos.

Aos meus irmãos Mercia, Mary e Marcos, e aos meus sobrinhos, em especial ao sobrinho-afilhado João Gabriel pela alegria e pelo amor.

Ao meu pai, Raimundo Oliveira, pela ausência-presença sentida em muitos momentos da minha adolescência.

A Ivan Belo que me acompanhou com carinho e com amor nesse percurso e me inspirou com seu vigor pelos estudos.

À Irmandade da Boa Morte de Cachoeira e ao Terreiro do Bate Folha pelo axé!

À todos que foram “Alveneiros”, queridos Lucas Modesto e Laura Franco e em especial às minhas colegas de bacharelado e mestrado Milena Flick, Laura Franco e Lílith Marques esta última parceira em muitos trabalhos formando quase uma dupla LM^2

Aos colegas do mestrado, em especial à Flávia Gaudêncio pelas diversas trocas, velha companheira da licenciatura. À Lenine que me apresentou o pensamento de Bhabha e Carlos Garrocho. Aos encontros sempre renovadores e motivadores com a amiga Morgana Gomes. E ao feliz encontro com Eliane Vasconcelos e Ana Milena.

Aos professores do mestrado em especial Sônia Rangel que compartilhou seu olhar apaixonado sobre Mafessoli e Bachelard e a Lucia Lobato que meu deus as primeiras orientações no primeiro ano de pesquisa.

A Marcos Barbosa e Rafael Rolim que me ajudaram nos primeiros passos do projeto.

A Irã Ribeiro que compartilhou muito da sua sabedoria intelectual-existência-espiritual, pela poesia e pelo afeto.

Às Artes Cênicas e a todos os companheiros com quem tive o prazer de compartilhar a criação.

Esvaziar,
deixar escorrer,
transpassar,
água, fogo, vento, olhar...
em forma-disforme
pelos milhares de buracos que somos...
Máscaras cairão
Faltarão cair
E todas podem ser retiradas?
Sei,
que rocei o outro neste abismo
Encontrei o outro ao detonar algumas máscaras
e ao sugerir ao outro que também o fizesse
Sendo, causando...
Estou num entre-lugar
cordeiro,
encarnado,
cristo cruel
Vivo
uma morte encarnada
uma boa morte
transformação
Com um *corpo em trânsito*
embriaguei-me tanto de outros
Em tantos encontros
Vários de mim
Ressaca de mim...
Emerjo de nanã
encontro com euá
com um vislumbre de amar,
pelo vinho, morte e vida,
pelo vazio, pelo encontro
por Baco, em Cristo,
com a graça de Exú
e ainda
Morrer...
Morrer...
Esvaziar...

Liliana Matos

OLIVEIRA, Liliana de Matos. **Corpo em estado de trânsito: um *entre-lugar* como condição de atuação.** UFBA, 2013. 204f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2013.

RESUMO

Da consideração do corpo como discurso poético da cena proponho um *Corpo em estado de trânsito* e um *entre-lugar* como espaços de descentramentos a partir de um ato transformativo que se figura numa ritualidade do encontro. Uma ritualidade quepossibilita o rompimento e a liberação dos automatismos e condicionamentos impostos ao corpo pelos mecanismos sociais de poder. Investigo nessa pesquisa a possibilidade de "reconstrução dos corpos" no acontecimento cênico chamado Fogueira, onde o poder transformativo da morte e o acolhimento do vazio são dispositivos que possibilitam essa reconstrução em atravessamentos - do outro e da materialidade da cena - no ato da criação. *Um corpo em estado de trânsito: um entre-lugar como condição de atuação* propõe deslocamentos dos lugares de anunciação e convoca as presenças para um ato mútuo de transformação no instante do acontecimento. A criação dissertativa se constrói a partir de uma tessitura que entrelaça três experiências cênicas e um trânsito operado entre práticas cênicas e práticas culturais. Da cena, "Medéia" e "Bakxai", nas quais a consideração do corpo se estabeleceu como tônica para a construção de uma poética, nesta dissertação compõe a teia que revela a busca por esse espaço de descentramentos, intentados no acontecimento Fogueira. Os deslocamentos pretendidos nesse espaço de devir, aberto à insurgência do inesperado configuram uma zona de interstício onde se movem uma "atuação-proponente" e uma "atuação-convidada", tornando porosas as fronteiras que compõe a "materialidade cênica" em convergência com os pressupostos de um teatro pós-dramático. Das práticas cênicas e culturais o entendimento da morte como elemento transformativo, os deslocamentos de atuação a partir de uma dinâmica festiva e um entre-lugar de atuação a partir de uma ação ritual, me permitem pensar a proposição desses descentramentos na cena. O ponto central da pesquisa reside num corpo que assume um estado de trânsito.Um trânsito entre as dimensões móveis da corporeidade que somos, dançando o instante, as sequências de devires, o outro, e a transformação da carne a partir de uma ritualidade do encontro. Um corpo posto em estado de abertura para o contato e para o contágio, operando e propondo as modificações e desmascaramentos necessários à "reconstrução dos corpos" e da sociedade a partir das(in)determinações criativas nas quais o corpo exerce um papel ético, poético e erótico.

Palavras-chaves: corpo, trânsito, entre-lugar, transformação, atravessamentos, acontecimento cênico.

OLIVEIRA, Liliana de Matos. **Body in a state of transit: a between-place as a condition of operation.**UFBA, 2013. 204f. Thesis (MA) - Graduate Program in Performing Arts, Federal University of Bahia - UFBA, Salvador, 2013.

ABSTRACT

Consideration of the body as poetic discourse Scene propose a body in a state of transit and a place-between spaces as overthrows from a transformative act that rituality figure in the meeting. A rituality allows a rupture and the release of tics and constraints imposed on the body by mechanisms of social power. Investigate in this study the possibility of "reconstruction of bodies" in scenic event called Campfire, where the transformative power of death and the host of emptiness are devices that allow the crossing - another and the materiality of the scene - in the act of creation. A body in a state of transit: a between-place as a condition of operation of the proposed places of displacement and annunciation summons the attendance to an act of mutual transformation in the moment of the event. The creation Essay is built from a fabric that weaves three scenic backgrounds and practices between a transit operated scenic and cultural practices. Scene, “Medea” and “Bakxai", in which the consideration of the body established himself as tonic for the construction of a poetics in this dissertation comprises the web search reveals that this space overthrows brought before the Bonfire event. The displacements intended this space of becoming, open to the unexpected insurgency configure a zone where interstitium move a "performance-bidder" and a "performance-invited", making porous borders that make up the "materiality scenic" in convergence with assumptions of a post-dramatic theater. Practices of scenic and cultural understanding of death as a transformative element, the displacements of performance from a dynamic and festive in-between place of work from a ritual action, let me think about the proposition of these overthrows the scene. The focus of the research lies in a body that assumes a state of transit. A transit between dimensions of corporeality that we are moving, dancing the instant sequences becomings, each other, and processing of meat from a rituality the meeting. A body placed in a state of openness to the contact and contagion, operating and proposing modifications and desmascaramentos needed to "rebuild the bodies" and society from the (un) creative determinations in which the body plays an ethical, poetic and erotic.

Keywords: body, transit, in-between place, transformation, rituality, crossings, scenic event.

LISTA DE IMAGENS

Foto 1 -Medéia e Jasão.....42

Foto 2 -Corredor corpóreo-vocal.....45

Foto 3 -O Embate Final.....46

Foto 4 -À espera de Jasão.....47

Foto 5 -Treinamento Psicofísico no Grupo Alvenaria de Teatro 50

Foto 6 -Nau dos Insensatos 54

Foto 7 - Ritual Aparição de Dionísio 54

Foto8 - Ritual Final de Bakxai - Dança, Dança, Dança 55

Foto 9 -Disposição do público em cena de Bakxai 56

Foto 10 -Disposição do cenário e dos acentos para o público.....57

Foto 11 -3° dia da Festa em frente à capela da Irmandade da Boa Morte 77

Foto 12 -Imagem de Nossa Senhora da Boa Morte 79

Foto 13 -Imagem de Nossa Senhora Glória 79

Foto 14 -Recepção aos convidados em Fogueira 85

Foto 15 -Círculo-Fogueira.....86

Foto 16 - Altar em Fogueira.....87

Foto 17 -Instante criado a partir da manipulação de objetos.....88

Foto 18 -Objetos no Altar - em Fogueira 88

Foto 19 -Manipulação de Substâncias (mel) do Altar.....89

Foto 20 -Objetos no Altar - em Fogueira 89

Foto 21 -Construção cênica ocorrida em um dos dias de Fogueira.....92

Foto 22 –Dança 94

Foto 23 -Um corpo em estado de trânsito 95

Foto 24 -Instante Presente.....103

Foto 25 -Inscursões Míticas 103

Foto 26 -Sincronicidade de Tempos.....103

Foto 27 -Corpo em trânsito 107

Foto 28 -Ato transformativo.....109

Foto 29 -A Fogueira vai queimar 112

Foto 30-A sua vela queima o quê?.....113

Foto 31 – O seu fogo queima o quê?..... 113

Foto 32 -“Dança pessoal”.....115

Quadro 1 -Cronograma da Festa da Boa Morte 75

Imagem 1 -Esculturas Vazadas 91

Imagem 2 -Ensaio do Corpo Morto..... 110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... **11**

SEÇÃO 1 - CORPO COMO ZONA DE ATUAÇÃO..... **24**

1.1 Medéia; um corpo em cena a partir do diálogo entre práticas: cênica e cultural..... **40**

1.2 Bakxai – sobre as Bacantes; corpo em processo: do treinamento à cena..... **48**

SEÇÃO 2-UM ENTRE-LUGAR PARA AS ARTES CÊNICAS..... **58**

2.1 Lapso perceptivo na criação artística: um entre-lugar para as artes e culturas..... **60**

2.2 Espaço-tempo de compartilhamento e deslocamento de atuação: um olhar a partir da Festa da Boa Morte **74**

2.3 Morte e Ritualidade: espaço-tempo transformativo das práticas culturais - Boa Morte e ritual de Xiré - às práticas cênicas **78**

SEÇÃO 3 - UM CORPO EM ESTADO DE TRÂNSITO **84**

3.1 Um corpo em trânsito: entre o universo mítico e o instante no acontecimento cênico..... **100**

3.2 Um corpo em transformação..... **107**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **115**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **118**

ANEXOS
Anexo A – Mídia Impressa **125**
Anexo B – Termos de Autorização **128**
Anexo C - Diário de Processo de Medéia **133**
Anexo D – Diário do Projeto de Imersão/Bakxai..... **166**
Anexo E – Relatório de Campo Festa da Boa Morte **191**

INTRODUÇÃO

> "... Mesmo e até principalmente
> onde menos queixas há Mesmo
> lá, no inconsciente, alguma
> coisa está Clamando por mu-
> dança O tempo da mu-dança O
> sinal da mu-dança O ponto da
> mu-dança Sente-se, o que
> chamou-se Ocidente tende a
> arrebentar Todas as correntes
> do presente para enveredar Já
> pelas veredas do futuro ciclo
> do ar Sente-se! Levante-se!
> Prepare-se para celebrar O
> deus Mu dança! O eterno deus
> Mu dança! Talvez em paz Mu
> dança! Talvez com sua lança".
>
> Gilberto Gil

No princípio era uma sensação. Inquietação que poderia ser configurada como um desajuste entre o desejo e o refletido na forma/conteúdo. A prática cênica baseada na noção de um teatro dramático, cujo texto assume papel preponderante, e o corpo não se dá como foco de discussão, "mas apenas subentendido e submetido à abstração da ação dialética" (SCHMIDT, 2006, pg. 2) não convergia mais para expressar o desejo por um lugar que considerasse o encontro como detonador da criação e o corpo como operador dessa escrita.

Inicialmente nada de novo! Os movimentos artísticos realizados pelas vanguardas em meados do século XX já haviam apresentado possibilidades de feituras que perpassavam pelos rompimentos com os cânones estabelecidos por um fazer teatral, configurado numa estética realista que se aproximava e espelhava o pensamento da sociedade. Porém, a legitimidade dessas inquietações, eclodidas a partir da convergência entre prática/reflexão, trouxe-me a sensação de tocar em algo "novo", mas aquele "novo" que reaparece e é (re)significado por uns ou por outros em tempos diferentes, embora, muitas vezes, contemporâneos do mesmo espaço-tempo.

Dentro do meu percurso nas artes cênicas, a formação em Dança pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (1999 -2002) contribui para reforçar a percepção do outro e do mundo pela perspectiva corporal. Uma passagem vivida no ensino fundamental revela a relação de aprendizado e percepção do mundo pelo viés corpóreo.

Lembro-me que assim que a professora nos apresentou os sinais de “maior que” (>) e “menor que” (<) associei-os à minha posição na sala em relação aos armários que nela se encontrava. Associei a abertura do sinal “maior que” (>) a um armário grande que havia na sala do meu lado esquerdo e o mesmo fiz para o sinal “menor que” (<) que estava aberto em direção a um armário pequeno do meu lado direito. Percebi a partir daí que o meu modo de apreensão estava vinculado ao meu corpo e ao espaço, não somente à abstração figurativa, tal qual aborda a concepção fenomenológica da percepção que segundo Merleau-Ponty (2009, pág. 21) se realiza pelo corpo:

> Antes da ciência do corpo – que implica a relação com outrem –, a experiência de minha carne como ganga de minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer outro lugar, mas emerge no recesso de um corpo.

Relevante nesse exemplo não é o fato da relação estabelecida entre os sinais, o corpo e o espaço que sabemos estão mais integrados nos primeiros anos do desenvolvimento e aprendizado. Trago esse exemplo por ter permanecido em minha memória como fato inusitado de minha percepção do mundo. É também desse lugar perceptivo que aborda Quilici (2009, pág. 50) em relação ao que revela Antonin Artaud (1976-1984) sobre a possibilidade de novos modos de apreensão e de potência do corpo:

> Há para mim uma evidência no campo da carne pura que não tem nada a ver com a evidência da razão. No campo do imponderável afetivo, a imagem transportada por meus nervos toma a forma da intelectualidade mais alta, a qual me nego a arrancar-lhe o caráter de intelectualidade.

A partir da seleção dessa memória passo a construir as teias que me conduzem ao entendimento das escolhas abordadas nesta pesquisa. Foi também no período da Escola de Dança que obtive os primeiros contatos com os estudos das “culturas” e por onde ouvi falar pela primeira vez em Eugenio Barba (1995) e seus estudos culturais ligados às artes cênicas no que denominou de uma Antropologia Teatral (1995). “Culturas” ou “prática cultural” são expressões que utilizarei para abordar as manifestações da cultura popular, eliminando o adjetivo “popular” por estar historicamente vinculado a uma hierarquização da cultura no binômio erudito x popular (OLIVEIRA, 2011).

As danças vinculadas às práticas culturais, a investigação da etnomusicóloga Emília Biancardi, e todas as discussões potentes na época sobre os termos “folclore x “cultura popular” entrelaçavam as experiências entre as práticas culturais e as práticas cênicas. A partir dessa formação em dança e tendo iniciado em 1995 o primeiro curso de teatro nas oficinas para adolescentes, ministrada pela Escola de Teatro, transitei pelos dois universos, nem sempre com tranquilidade, pelo histórico conflito entre as duas artes, estabelecido pela segmentação do conhecimento e setorização das práticas. Sem conseguir encontrar um lugar que contemplasse ou que dialogasse com as duas expressões de forma criativa, e Pina Bausch (1940-2009) já era um ícone mundial com suas pesquisas em dança-teatro!

Em trânsito, prosseguia na busca pela construção desse espaço-tempo de descentramentos e indeterminações fronteiriças para o exercício e construção poética e cênica. O ingresso na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (2002-2006/ 2006-2008)[1] adiou por um período a possibilidade de estabelecer esse fluxo, devido a prioridade dada em sua metodologia ao exercício de práticas cênicas pautadas numa relação com o texto dramático. Em meio a esse pensamento preponderante, uma experiência no terceiro semestre do curso de interpretação teatral (2007) possibilitou a criação a partir do viés corporal, articulada por uma renovação de professores que propunha outras vias de criação para cena.

Ainda vinculado ao texto dramático a proposta trazia um novo caminho para abordagem da cena e das personagens que se deu a partir da fisicalização da “atmosfera” da cena e da relação entre as personagens. A cena de Medéia foi construída a partir de princípios corporais trazendo o entendimento dessa atmosfera para ações físicas e vocais. Outro ponto fundamental neste processo se deu na preparação corporal a partir da prática cultural da dança-luta Maculelê[2], estabelecendo uma singular possibilidade de intercessão entre as práticas cênicas e as práticas culturais,

[1] Primeira formação em Licenciatura em Teatro (2002–2006) e a segunda no Bacharelado em Interpretação Teatral de 2006- 2008.

[2] O maculelê em sua origem era uma arte marcial armada, mas atualmente é uma forma de dança que simula uma luta tribal usando como arma dois bastões, chamados de *grimas* (esgrimas), com os quais os participantes desferem e aparam golpes no ritmo da música. Num grau maior de dificuldade e ousadia, pode-se dançar com facões em lugar de bastões, o que dá um bonito efeito visual pelas faíscas que saem após cada golpe. Esta dança é muito associada a outras manifestações culturais brasileiras como a Capoeira e o frevo. Sua origem é contada nas lendas ligadas às culturas afro-brasileira e indígena. Considerada uma luta realizada desde à época do Brasil Colônia pelos escravos, atualmente é sinônimo de dança realizadas pelas culturas brasileiras em suas manifestações de rua. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Maculel%C3%AAhttp:http).

especificamente no trabalho de desenvolvimento de um fluxo energético corpóreo-vocal.

Partindo da insatisfação de práticas que não consideravam as dimensões culturais trazidas pelo sujeito, parti para encontrar poética e materialmente práticas que redimensionassem o meu fazer poético e cênico. O interesse pelas práticas culturais e de religiosidade se configuraram como um lugar de inspiração e de possibilidades para tal reconfiguração a partir da percepção de seus elementos, estrutura, apresentação e compartilhamento dos praticantes, passando então, a assumi-las como fonte de diálogo e não mais apartadas da minha prática cênica. Na segunda seção divago rapidamente sobre a ideia de um "lapso perceptivo" em relação ao entorno cultural na minha formação (2002-2006) considerando as escolhas priorizadas pela escola de teatro da UFBA. Tendo as culturas, permeado todas as etapas de minha vida e permanecendo como atividade que me proporcionava a possibilidade de renovação, compartilhamento e comunhão, num sentido laico (GROTOWSKI, 2010), passei a entendê-las como fundamentais neste processo de renovação para minha prática.

Foi assim que elaborei um projeto de pesquisa dirigido ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (2011) para realizar uma etnografia, a partir dos pressupostos da Etnocenologia[3], sobre a Festa da Irmandade da Boa Morte em Cachoeira. Essa pesquisa seria um aprofundamento de um contato acadêmico iniciado em 2005 na época do terceiro ano de graduação, através da extinta disciplina "Expressões Dramáticas do Folclore Brasileiro"[4], que compunha o currículo do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia. O intento da disciplina era o de encontrar princípios dramáticos equivalentes entre as práticas culturais e as práticas cênicas.

A escolha pela manifestação da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte veio inicialmente pela ligação afetiva com a cidade de Cachoeira[5], onde a manifestação

[3] Disciplina que trata da diversidade das formas humanas de espetáculo, proposta em 1995, na UNESCO, em Paris, pela Universidade de Paris VIII e pela *Maison des Cultures du Monde*. No Brasil é disciplina universitária na UFBA e na UFPA. (http://www.etnocenologia.org/)

[4]Designação inspirada nos estudos do célebre professor Nelson de Araújo, estudioso das culturas brasileiras. (SANTOS, 1999, p. 247)

[5] Cachoeira é um município brasileiro no estado da Bahia que está localizado na microrregião de Santo Antônio de Jesus. Situado às margens do Rio Paraguaçu, está distante cerca de 120 km de Salvador. Cidade onde minha mãe foi criada.

existe, e pela curiosidade que até então havia guardado nos domínios do imaginado devido às frequentes participações em outros momentos festivos da cidade. Aprofundando a relação pude refletir as demais dimensões e zonas de interesses que me ligava, eu uma fazedora das artes cênicas, a esta manifestação cultural e de religiosidade. Os aspectos da ritualidade, a noção de morte como elemento transformativo, o trânsito operado entre vida cotidiana e incursões míticas e as relações entre os participantes e proponentes da festa foram pontos de contatos e de interesse por um aprofundamento na relação com esta manifestação.

As motivações para um novo contato (2011) com a Boa Morte foram ampliadas a partir de duas importantes experiências; a construção da cena de Medéia (2007) no curso de Interpretação Teatral (2006-2008) e a formação do Grupo Alvenaria de Teatro[6] (2008) com a criação do espetáculo Bakxai – sobre as Bacantes (2009). A cena de Medéia foi construída a partir de princípios corporais trazendo o entendimento dessa atmosfera para ações físicas e vocais. Outro ponto fundamental neste processo que redimensionou a minha perspectiva prática se deu na preparação corporal e da energia da cena a partir da dança Maculelê. A ideia da cena como o último embate foi apropriada corporalmente a partir dessa luta-dança, estabelecendo um diálogo entre as práticas cênicas e as práticas culturais.

Na criação do espetáculo Bakxai – sobre as Bacantes[7], o universo mítico e a construção da cena pautada numa ideia de ritualidade me reaproximaram com um olhar investigativo da dinâmica das culturas de religiosidade - as Festas de Xiré[8] no Terreiro

---

[6] Grupo que exerce uma prática em artes cênicas, formado no final de 2008, do qual sou integrante juntamente com Camilla Sarno, Cecília Moura e Felipe Benevides (formação atual) após a recente saída de Daniel Guerra e Raiça Bomfim que integraram o grupo quando da realização de Fogueira, evento que irei tratar na terceira seção. Daniel Guerra, integrante proponente, juntamente com Lucas Modesto e Marcele Pomponet, dirigiu o primeiro espetáculo do grupo, Bakxai. Ultimamente o grupo vem realizando experimentos que se inclinam para uma construção que tem no encontro o ponto detonador para a construção de uma dramaturgia.

[7] Primeiro espetáculo do Grupo Alvenaria de Teatro realizado em outubro de 2009 na Casa D'Itália. Este espetáculo esteve também vinculado à formatura de Daniel Guerra que o dirigiu e foi orientado por Jacyan Castilho. Baseado no texto de Eurípedes *As Bacantes*. O Grupo que esteve à frente da realização e produção deste espetáculo era composto por mim, Camilla Sarno, Daniel Guerra, Felipe Benevides, Laura Franco, Lílith Marques, Ludmila Brandão, Raiça Bomfim e Thor Vaz. Contamos com a participação do ator André Rosa e com a colaboração de artistas colaboradores na criação dos aparatos cênicos entre eles Caio Fábio, Ubiratan Trindade e Luis Renato.

[8] Festa pública ligada aos feitios do Candomblé, realizada no barracão do terreiro em cumprimento aos fazeres da casa que se vincula à manutenção do axé e onde a comunidade é convidada a participar. Cada

do Bate Folha[9] e a Festa da Boa Morte - sugerindo ao grupo o encontro com estas práticas. Mas a busca por essas culturas convergia também com um espaço-tempo em que me colocava no processo de criação, priorizando um tempo dilatado de investigação, um tempo da experiência que se aproxima da relação que as sociedades míticas estabelecem com o tempo o que segundo Jorge Larrosa Bondía (2002, pg. 19) está relacionado à possibilidade de um saber de experiência:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou que nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar 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 aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

Prossegui todo o primeiro ano de pesquisa (2011) realizando uma observação- participativa na Festa da Boa Morte, realizando entrevistas ainda informais com membros da Irmandade, com moradores da cidade a respeito dos aspectos da Festa e revendo os registros das minhas participações anteriores na manifestação. Paralelo a esta pesquisa prossegui numa investigação prática-teórica junto ao grupo de teatro Alvenaria que desde o final de 2008 desenvolvia uma prática para o trabalho do ator baseada no pensamento de autores como Antonin Artaud (1896-1948), Jerzy Grotowski (1933-1999), Peter Brook (1925), Otávio Burnier (1956-1995) Vsevolod Meyerhold (1874-1940), pensadores que pautavam suas pesquisas no trabalho do ator a partir de uma perspectiva corporal.

O espaço de trabalho com o grupo Alvenaria de Teatro trouxe para mim a convergência das experiências da Escola de Dança e da Escola de Teatro. A partir das pesquisas e dos treinamentos psicofísicos, os quais abordarei a seguir, encontrei o tempo-espaço propício para operar um trânsito através de indeterminações fronteiriças entre estas atividades. A sistematização após o primeiro ano de trabalho também me

---

Xiré acontece em determinada época do ano e vincula-se aos feitios de determinado orixá. No Bate Folha ocorre a presença de todas as entidades da casa na Festa de qualquer um dos orixás.

[9] *Terreiro Bate Folha, Mansu Banduquenqué, Sociedade Beneficente Santa Bárbara do Bate Folha*, localizado na Travessa de São Jorge, 65 - Mata Escura do Retiro, Salvador, Bahia, fundado em 1916 e tombado pelo IPHAN em 10 de outubro de 2003.

levou a experienciar de forma contundente a Licenciatura - como lugar de compartilhamento de uma pesquisa - a partir dos projetos de extensão elaborados em oficinas e direcionados aos alunos do até então CEFET (Centro Federal de Educação Tecnológica), hoje IFBA (Instituto Federal da Bahia) - residência artística do grupo.

A intensificação da pesquisa com o grupo me colocou diante de uma forte experiência corporal e de ritualidade a partir do experimento chamado Fogueira iniciado em outubro de 2011, quando finalizava o primeiro ano do mestrado. Esse experimento responsável pelo redirecionamento da pesquisa vinculada ao PPGAC concentrou e detonou modificações estruturantes em meu percurso, convergindo as diversas experiências. As fronteiras entre dança, teatro, ritualidade, acontecimento cênico, universo mítico, instante, foram borradas intensamente neste experimento, provocando um dilaceramento nas questões sobre atuação, presença e acontecimento teatral.

Aqui o corpo mais do que nunca encontrou seu tempo-espaço de comunicação e, sobretudo nele se inscreveu todo o processo transformativo do exercício ético e poético deste percurso artístico. Os constantes trânsitos entre dança, teatro, artes cênicas e as práticas culturais, um fazer pautado numa ação dramática e a experiência de uma prática que se dirige aos aspectos de um teatro pós-dramático me levou à sensação de estar numa zona de intensas indeterminações, de fronteiras que se tornaram porosas. Um intenso estado de mudança operado pelo poder transformativo da "morte", no sentido encontrado na manifestação da Boa Morte - que opera esse estado como uma zona de passagem e de transformação para novos recomeços, tal qual aponta Terezinha Nóbrega e Larissa Tibúrcio (2004, pág. 466) sobre a abordagem do corpo no pensamento-dança-Butô[10]: "O corpo morto parecia capaz de abrigar novos começos" - eclodiu em uma ritualidade do encontro, do instante, em um corpo que dança a vida e a morte. No que vai clamar Antonin Artaud (1985, pág. 9):

> Quem no seio de certas angústias, no âmago de alguns sonhos não conheceu a morte como uma sensação que despedaça e é maravilhosa, que não se pode confundir com nada na lei do espírito? (...) É o próprio corpo no limite de sua distensão e forças e que assim mesmo deve chegar mais longe.

[10] O Butô é uma dança que surgiu no Japão pós-guerra e ganhou o mundo na década de 1970. Criada por Tatsumi Hijikata (1928 - 1986) na década de 1950, o Butô é também inspirado nos movimentos de vanguarda: expressionismo, surrealismo, construtivismo... Juntamente com ele, Kazuo Ohno (1906 - 2010) divide a criação desta dança. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Butoh.)

O enfoque metodológico para as questões levantadas nesta pesquisa perpassaram por uma abordagem qualitativa, onde seus pressupostos apoiados em bases fenomenológicas vêm se preocupando com o significado dos fenômenos e processos sociais, levando em consideração as motivações, crenças, valores, representações sociais que permeiam a rede de relações (PÁDUA, 1997), convergindo com a zona de interesse para abordagem das questões em artes cênicas.

No trânsito entre as práticas culturais e as práticas cênicas, entre a prática e a teoria, a consideração pelo conjunto epistemológico próprio de cada prática constitui a linha mais importante da metodologia deste projeto, buscando o entendimento e o cruzamento dos olhares para tecer o discurso sem impor os conceitos teóricos em função de conceituar a prática artística e cultural vivenciada, convergindo com o que aponta Ângela Materno (2003, pg. 33):

> O labor do conceito - a tarefa – pressupõe esta contínua e cuidadosa procura pelo lugar de onde olhar, de onde indagar, de onde começar. Pressupõe, portanto, constantes recomeços: necessários para que o pensamento não se detenha no já pensado, no já realizado.

Corpo em estado de trânsito: um entre-lugar como condição de atuação agora nomeava toda uma conjuntura de sensações, estados e experiências que ampliou a discussão da pesquisa, a partir do diálogo com as culturas, para a construção de uma cena contemporânea que ressalta aspectos de uma ritualidade. Para a abordagem desses temas estruturei a pesquisa em três sessões.

Na primeira seção debrucei-me sobre o papel do corpo no teatro dramático e pós-dramático, levantando questões pertinentes ao treinamento do ator a partir dos escritos de Renato Ferracini (1998) realizados a partir dos estudos do grupo teatral Lume[11], ao qual é integrante. Esse grupo desenvolveu uma pesquisa no sentido de intervir de forma mais autônoma, através de uma noção de "organicidade", sobre as questões referentes à construção da cena e da personagem. Contrapondo fervorosamente

[11] Idealizado por Luís Otávio Burnier, o grupo de teatro Lume foi por ele fundado juntamente com Carlos Simioni em 1985. Formado por sete artistas-pesquisadores o Lume abre periodicamente cursos pautados nos treinamentos desenvolvidos desde seu início e transmitidos até hoje como a Dança Pessoal, o Treinamento Energético, e o trabalho Técnico para ator, com desenvolvimento a partir da mímese corpórea , da técnica de clown, entre outrAs. Luis Otávio Burnier defendeu a tese "A arte do ator – da técnica á representação" referência para diversos artistas e para o próprio Lume após o seu súbito falecimento em 1995.

à ideia de representação trago o pensamento de Antonin Artaud que ressaltava a necessidade de rompimento com o estabelecido através de um teatro que se direcionasse a uma ação ritual. O rompimento com os automatismos deveria ser empreendido através do que chamou de um "ato mítico de fazer um corpo". Nesse ponto construo um diálogo com as questões levantadas por Foucault (1979) a cerca das coerções empreendidas pela sociedade sobre os corpos, exercendo poder de controle sobre eles.

Ainda na primeira seção discuto o corpo e suas dimensões como lugar de enunciação na prática cênica, fazendo uma leitura sobre as questões do corpo, ritualidade e a relação entre "atuante-proponente" e "atuante-convidado" (AZEVEDO, 2009) nas encenações de *Medéia (2007)* e *Bakxai - sobre as Bacantes (2009).* Responsáveis por operar mudanças de perspectiva em meu percurso cênico, essas encenações constituem-se para diálogo, nesta dissertação, como trabalhos em que a consideração do corpo no processo de criação e poética se deu como foco de discussão. Estabelecendo relações pontuais com o experimento *Fogueira (2011),* ampliado e lido na última seção, sigo estabelecendo uma tessitura que irá compor um espaço de indeterminações fronteiriças. Nos dois primeiros uma ligação com o texto dramático e o terceiro com grande dilaceração das questões de representação, presença e ritualidade, considerando o encontro e o outro como elemento de construção para o acontecimento cênico.

A análise destas encenações foi realizada através da coleta dos registros realizados durante as suas construções, como diários, anotações, esboços, rascunhos, croquis, projetos, roteiros, fotos e vídeos, bem como escritos desenvolvidos pelos participantes do grupo e os envolvidos nas encenações. As questões já levantadas nestas encenações tiveram um aporte teórico pautado nas discussões históricas sobre representação e presença no teatro dramático e pós-dramático, passando por aspectos do ato performativo investigado por Renato Cohen (2000), e do teatro pós-dramático apresentado por Hans-Thies Lehman (2011).

Na segunda seção abordo o trânsito operado entre as práticas cênicas e as práticas culturais, desenvolvendo o estado de trânsito a partir de uma ideia de atuação num entre-lugar, termo encontrado nos escritos de Silviano Santigo (1979) em uma *Literatura dos Trópicos*. Utilizo o aporte teórico fundamentado nos Estudos Culturais no que revela Marcos Aurélio dos Santos Souza (2008) acerca das possibilidades de

dilaceramento conceitual e epistemológico refletido no termo entre-lugar. Prossigo ampliando o seu entendimento para em seguida colocá-lo em diálogo com a cena contemporânea e com os trânsitos operados em meu percurso. Encontro também nos estudos da performance, a partir de Richard Schechner (2003) , a possibilidade de ampliar as discussões sobre o alargamento das fronteiras no espaço de atuação das artes cênicas.

Os estudos de Hommi Bhabha (1998) sobre os lugares de interstícios também contribuíram para o entendimento desses trânsitos e dessas zonas de indeterminações próprias de uma cultura híbrida. A escolha pelo termo trânsito se deu em decorrência de evidenciar a própria zona de constituição transcultural fundante da sociedade em que me insiro, reforçando o hibridismo cultural e os próprios trânsitos que operamos a partir dessa conjuntura estruturante. Ainda nesta seção analiso os pontos determinantes de confluência entre a Festa da Boa Morte, aspectos das Festas de Xiré, que contribuem com a construção desse cruzamento cultural com as experiências cênicas a partir do estabelecimento de uma perspectiva dada por uma *encruzilhada ocular* (OLIVEIRA, 2006).

Aqui há uma interface de metodologias entre levantamento bibliográfico e uma proposta de pesquisa observacional-participativa nas festas públicas que se realizaram no primeiro semestre deste ano, no terreiro do Bate Folha, tomando como campo de análise a corporificação no ritual do Xiré, a atuação nesta zona transitória que segundo a mítica do candomblé se realiza entre o Aiyé e o Orum. Uma observação *direta-participante* (PÁDUA, 1997, pg. 32) também foi a metodologia utilizada para análise da atuação de um entre-lugar dada pelas irmãs da Boa Morte em Cachoeira. Os aspectos de ritualidade, da morte como elemento transformativo e a criação de uma espaço de compartilhamento dada na relação que se estabelece entre os participantes e as irmãs nos espaços itinerantes da festa. Foram estes os aspectos observados pelos quais fiz uma leitura para estabelecer conexões que me levam ao desenvolvimento de um acontecimento compartilhado nas artes cênicas. Em conjunto com a observação direta-participante do primeiro ano de pesquisa (2011), analisei as anotações e levantamentos bibliográficos já realizados nos três anos anteriores de participação na festa.

Para tratar ainda dessa intersecção cultural utilizei a discussão levantada por Vinícius da Silva Lírio (2011) sobre o *Estado de Bença*, onde aponta para uma reflexão sobre a dilatação corporal em cena a partir da ampliação de determinado aspecto cultural incorporado, ao considerar o corpo pertencente a um *corpus* cultural, cujas identificações podem ser acessadas e ampliadas para a construção cênica. Para ampliar ainda as questões sobre cultura, debrucei-me em autores como: Clifford Geertz (2008), Peter Burke (2003) e Michel Maffesoli (1998).

Na terceira seção debruço-me sobre um corpo em estado de trânsito a partir da experiência direta com o experimento Fogueira (2001). Utilizo a noção desenvolvida por Carlos Garrocho (2009) sobre "acontecimento cênico" para dimensionar o instante presente do evento. A ideia de ritualidade tratada por Cassiano Sydow Quilici (2004), em diálogo com Antonin Artaud (2006), também estabelece a noção de uma ação teatral como uma cerimônia "viva" imbricada no presente. Parto de duas perspectivas para abordagem de *um corpo em estado de trânsito*. Na primeira a noção de um corpo em trânsito se estabelece na relação direta com o feitio do experimento Fogueira, no qual abordo o trânsito entre o presente - o instante do acontecimento - e as incursões míticas a partir das danças pessoais e seus desdobramentos em uma corporeidade de gestos e ações. A segunda abordagem refere-se ao processo de transformação empreendido no ato da abertura do corpo que se coloca diante do outro afetando e sendo afetado pelos atravessamentos constantes de toda "materialidade cênica" e energias que envolvem o acontecimento. Esse ato de transformação encontra ressonância nos escritos de Antonin Artaud (apud Virmaux, 2009, pág. 322-323) que evoca a necessidade de reconstrução dos corpos no que diz:

> Trata-se portanto de uma revolução, e todo mundo denomina uma revolução algo necessário, mas não sei se muita gente já pensou que esta revolução não seria verdadeira, enquanto não fosse física e materialmente completa, enquanto não se voltasse para o homem, para o próprio corpo do homem (...) E não haverá revolução política e moral possível enquanto o homem permanecer magneticamente preso nas suas mais elementares e mais simples reações nervosas e orgânicas (...)

Utilizo também como aporte teórico para tratar desse corpo em trânsito em seu sentido de transformação a noção de corpo empreendida pelo pensamento-dança-Butô no qual a eclosão da morte no corpo vivo se apresenta como forma de renovação e transformação no que revela Christine Greiner (1998, p. 22), a partir do pensamento de

Akaji Maro criador da primeira companhiade dança Butô: “Primeiro, você precisa matar seu corpo para construir um corpo como uma fricção maior. E você poderá ser livre naquele momento”. Nesse sentido o corpo torna-se o espaço de transformação e de rompimentos dos automatismos, como reflete Terezinha da Nóbrega e Larissa Tibúrcio (2004, pág. 466) sobre o corpo na dança-Butô:

> O corpo morto é capaz de desvendar outras possibilidades para o corpo que dança, gerando novos tipos de organização. Degradar o corpo para experimentar outras formas. Tentar esvaziá-lo e libertá-lo dos automatismos que nele se sedimentam, torna-se dessa forma uma busca constante desse corpo, quando nos referimos à dança Butô.

É a partir desse corpo em transformação e num *entre-lugar* que passo a investigar as possibilidades de construção cênica que considere o encontro como elemento de provocação e diálogo com o proposto no acontecimento cênico, e onde o corpo e suas dimensões seja o local de inscrição desse *estado trânsito*.

QUE O FOGO QUEIME MINHAS ENTRANHAS

E ACENDA CHAMAS DE DESEJOS FULGURANTES

E A LUZ FAÇA-SE CONSTANTE

E QUE O SOL CONDUZA OS DELIRANTES

RODAR, GIRAR, GIRAR, GIRAR

UMA INTENSA LUZ!

PRAZER QUE PALPITA EM MEUS SEIOS

ARDENDO EM PULSOS LANCINANTES

O CÉREBRO ESTILHAÇADO EM MIL PARTES

É CHEGADA A HORA DE ABRIR AS CABAÇAS

DE CORTAR AS CABEÇAS

DE EXPLODIR AS CACHOLAS

DINAMITAR, DILATAR MIL ANOS LUZ

PARA CIMA, PARA FRENTE,PARA TRÁS...

MULTI-DIMENSÕES!

O HIPOTÁLAMO ANCESTRAL

CONVIDA-OS PARA DANÇAR, PARA MORRER EM VIDA

ENEBRIAR-SE POR ENTRE OS CORPOS ALUCINADOS DE PRAZER E DESDITA.

SEÇÃO I. CORPO COMO ZONA DE ATUAÇÃO

> "E não haverá revolução política e moral possível enquanto o homem permanecer magneticamente preso nas suas mais elementares e mais simples reações nervosas e orgânicas..." (ARTAUD, apud Virmaux, 2009, pág. 323)

Um teatro fundamentado no corpo era o teatro protestado por Antonin Artaud (2006) em seu Teatro da Crueldade, onde concebia o corpo como *locus* da encarnação das paixões e através do qual fosse possível revelar seus "gritos". Disposto a repensar o teatro de seu tempo, Artaud (2006, pág. 96) desejava um teatro que despertasse "nervos e coração", que abalasse todas as nossas representações instituídas, reclamando as tensões e sensações as quais deveria o teatro nos proporcionar: "Tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar sua necessidade".

Artaud (2006, pág. 98) vai se contrapor duramente ao teatro realizado no século XIX e XX, em específico ao teatro naturalista, onde a criação da cena se dava sob as égides de um teatro dramático que atuando no domínio dos sentimentos psicológicos, lançava sob o espectador uma espécie de adormecimento dos sentidos. Artaud (1896- 1948) contestava um teatro circunscrito num período histórico de grandes revoluções científicas que estabelecia uma segmentação do pensamento, refletido nas dicotomias emoção/razão, corpo/mente, corpo/alma. O fazer teatral se configurava sob essa óptica dicotômica onde pensar estava relacionado à mente e não ao corpo e às suas dinâmicas e sensações, possíveis de provocar os demais sentidos, no que expõe o autor: "Não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio em que a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento".

Dos recentes estudos sobre a relação corpo/mente destacam-se os escritos realizados pela neurociência, que no sentido de contrapor à ideia de superioridade da mente sobre o corpo, estabelecida e fundamentada pelo pensamento cartesiano, repensa as interligações dessas estruturas comumente fragmentada. Esses estudos trouxeram novas compreensões acerca da relação corpo/mente estabelecendo o lugar do corpo nessa relação dialógica segundo um dos expoentes, Antonio Damásio (1996, pág. 17-18), onde revela:

> Em relação ao cérebro, o corpo em sentido estrito não se limita a fornecer sustento e limitação: fornece também um tema básico para as representações cerebrais. (...) A alma respira através do corpo, e o sofrimento, quer comece no corpo ou numa imagem mental, acontece na carne.

Podemos encontrar a mesma perspectiva de "encarnação" das emoções em "Um Atletismo Afetivo" (ARTAUD 2006), onde Antonin Artaud nos aponta para uma necessidade de identificação, na carne, das paixões, dos sentimentos que formam a base material para o trabalho do ator. Neste artigo Artaud (2006, pág. 160) aponta a necessidade da encarnação dessas paixões como meio de desencadear a afetividade e revela: "saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transes mágicos"; o importante seria tomar consciência da localização do pensamento afetivo. E complementa:

> Para mim, a questão que se impõe é de se permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímicas, linguagem de gritos e onomatopéias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras... (ARTAUD, 2011, p.80)

O entendimento da corporeidade discutida por Terezinha Petrucia da Nóbrega (2008, pág.142**)** a partir de Merleau-Ponty (1945/1994), acerca da percepção de mundo, relacionando-o a uma atitude corpórea será profícuo para estabelecer o diálogo a partir da perspectiva teatral, por mim pesquisada, que tem no corpo o lugar de consideração inicial, detonador de transformações dado pelo encontro no ato cênico, assim: "A percepção está relacionada à atitude corpórea (...) a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo".

O conceito de corporeidade articulado por Renato Bastos João e Marcelo de Brito (2004, pág. 266) aponta para uma perspectiva que abandona a segmentação operacionalizada pelo pensamento cartesiano entre corpo/mente, corpo/alma e vislumbra uma abordagem holística para o entendimento do sujeito em suas dimensões e lugares de existência/ação:

> [...] a corporeidade constitui-se das dimensões: física (estrutura orgânica-biofísica-motora organizadora de todas as dimensões humanas), emocional-afetiva (instinto-pulsão-afeto), mental-espiritual (cognição, razão, pensamento, ideia, consciência) e a sóciohistóricocultural (valores, hábitos, costumes, sentidos,

> significados, simbolismos). Todas essas dimensões estão indissociadas na totalidade do ser humano, constituindo sua corporeidade [..]

É a partir da relação entre corpo e teatralidade, Lucia Romano (2008) vai configurar a dimensão política atribuída ao Teatro Físico - *Physical Theatre*, termo que ficou conhecido nas décadas finais do século XX – cuja forma de fazer teatral reestabelecia a importância do corpo enquanto matéria expressiva. A intenção política atribuída ao movimento instaurado pelo Teatro Físico está associada a uma tentativa de romper com as polaridades impostas e aceitas pela cultura ocidental refletidas na segmentação entre corpo e mente.

A colocação do texto dramático em posição secundária no processo de criação, enfatizando o aspecto corporal dado por uma intensa fisicalização das ações no teatro físico, trouxe para pauta a valorização do não-verbal como forma de expressão, atuando na fronteira entre a dança e o teatro. Nesse sentido o teatro físico filiou-se aos pensamentos de Antonin Artaud (1896-1948), Isadora Ducan (1877-1927) Mary Wigman (1878-1927), e Martha Graham (1894-1991), contando com a colaboração de Grotowski (1933-1999), Hijikata (1928-1986) e Pina Bausch (1940-2009) no que concerne ao trânsito e indistinção operada nessas práticas.

Os elementos característicos do teatro físico elaborados no terceiro simpósio, em 1994, tenta resumir e discutir as novas formas de teatro corporal realizadas naquele momento, que segundo Romano (2008, pág. 32) não tinha como ponto de partida para a criação da cena um texto dramático, onde o crucial era "a participação colaborativa, de atores, diretor, cenógrafo, dramaturgo e demais criadores", fomentando as discussões ampliadas por Lehmann (2011) no que denominou teatro pós-dramático e pelo teatro contemporâneo no que Carlos Garrocho (2009) vai abordar como materialidade cênica:

• *Liberdade na fusão do vocabulário físico, dos elementos visuais e do texto dramático, incluindo desde as novas tecnologias (arte digital e vídeo), as tradições da mímica corporal, passando pelo teatro de bonecos e de formas animadas, até a Performance e Live Art;*

•*Emancipação das barreiras impostas pela dança tradicional e pelo texto no teatro mais convencional;*

•Atenção para as perspectivas globalizantes e de internacionalização das formas teatrais; buscando a colaboração de artistas de diferentes nacionalidades e culturas, acima das barreiras de comunicação via linguagem verbal – oral ou escrita;

• Nova disposição no papel do ator. Participação diferenciada do ator no processo de criação; transformação no emprego dos recursos expressivos e na sua relação com a personagem dramática – ator enquanto máscara;

•Ampliação da participação do público e compreensão da sua implicância no resultado formal do espetáculo, enquanto intérprete essencial da ambiguidade visual da obra;

Lehmann (2007) ressalta que mesmo nos séculos XVIII e XIX onde um repertório não verbal de gestos corporais, movimento e mímica se intensificaram a partir de um reforço na caracterização da personagem, permanecia, ainda, um desejo do entendimento e da necessidade de expressão a partir de uma lógica discursiva. Contrapondo-se a Peter Szondi (2001) que atribui a "crise do drama" ao teatro épico de Brecht, ou a uma "epicização" da cena, Lehmann (2007, pág. 26) relativiza o possível deslocamento operado por essa estética por ainda verificar o fundamento ficcional ao qual está atrelado. A partir do que vai identificar por teatro pós-dramático o autor passa a delinear os aspectos que rompem definitivamente com o que enunciou de "totalidade, ilusão e representação" no teatro dramático:

> Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo "drama", ao passo que o teatro dramático, por meio de sua forma, afirma a totalidade como modelo do real. O teatro dramático termina quando esses elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral.

O teatro dramático fundamenta-se na representação vinculada às circunstâncias dadas pelo texto, onde a ação, as personagens e a história a ser contada se constroem nesta relação, por onde se define a estrutura da cena. Nesse teatro que teve grande expressividade no século XIX, sobretudo com o desenvolvimento do drama burguês, onde a estrutura dramatúrgica fundamentava-se na intersubjetividade das relações, as categorias de imitação e ação se estabeleciam como fatores do seu desenvolvimento.

No teatro dramático o texto se configura como estrutura determinante do discurso da cena. O processo de transposição do texto através das histórias intersubjetivas das personagens, vai se construir a partir de uma ação imitativa cujo

processo de identificação se dá como referencial para o entendimento da cena. Neste processo a possibilidade de desencadeamento do aspecto teórico denominado “catarse” favorecido pelo reconhecimento das paixões e dos afetos vividos pelas personagens (ARISTÓTELES, 1998), potencializa-se a partir da transmissão de uma história linear e identificável pelo espectador, dentro de uma estrutura lógica de pensamento.

A criação da personagem pautada em circunstâncias dadas pelo texto, onde a psicologização das ações constrói um entendimento a priori para este corpo, o coloca submetido à construção do texto dramático que por sua vez torna-se responsável por operar os significados da cena. Nesse sentido a possibilidade de gradações de expressões e significados os quais o corpo como linguagem não-verbal pode criar (AZEVEDO, 2010), estudado e explorado pelas vanguardas no século XX, não encontra ressonância nesse teatro, que subordinado ao texto tem a cena como suporte da representação, como revela Elisa Schmidt (2006, pág.02).

> A construção do personagem é elaborada a partir de um referencial externo a da corporeidade do ator, sendo que este veste outra personalidade de acordo com a imitação de uma característica desejada juntamente com a observação da lógica narrativa. A imitação de um referencial externo é construída para o corpo do ator como forma de mímese, que tem como resultado um personagem referencial representativo.

A discussão que aqui estabeleço do lugar do corpo no teatro dramático e em seguida no teatro pós-dramático, deslocamento do qual parto a partir do meu percurso cênico, será fundamental para o entendimento do que proponho refletir no desenvolvimento de um corpo em estado de trânsito. Identificando a partir de duas experiências cênicas (Medéia e Bakxai – sobre as Bacantes) os procedimentos que efetivaram uma mudança de perspectiva para a construção da cena, localizando no corpo o ponto detonador da criação, traço um caminho que levará a uma proposição de um entre-lugar como condição de atuação e que também envolve o trânsito entre as práticas culturais e as práticas cênicas.

Os processos de construção de Medéia e Bakxai – sobre as Bacantes foram desenvolvidos a partir das imagens do texto dramático, e em paralelo ao entendimento das circunstâncias dadas pelo texto construímos partituras corporais baseadas nessas imagens, aproximando-se dos pressupostos de criação sobre organicidade, treinamento energértico, ações físicas e vocais estabelecidos por Ferracini (1998). Neste traçado que

estabeleço para uma abertura da cena e de modificações dentro do meu percurso, estes dois espetáculos se configuram como um passo marcador na direção da utilização dos aspectos corporais como discurso da cena. Nestes processos o texto dramático se estabeleceu como ponto de diálogo e não mais como suporte e ditame da construção de personagens e da cena.

Identifico esses momentos dentro do meu percurso como pontos de mudança em relação a uma perspectiva prática que se dava sob as égides de um teatro pautado na estrutura tradicional dramática configurada num textocentrismo, onde "a expressividade corporal não era o foco de discussão (...) nem mesmo um assunto autônomo" (SCHMIDT, 2006, pg.2).

Retomando a discussão, para traçar a configuração do que denomina teatro pós-dramático como um novo paradigma fundamentado na problematização do drama, Lehmann vai operar uma diferenciação a partir da prática cênica moderna do período entre 1970 a 1990, amplamente denominado de teatro pós-moderno. Essa diferenciação se dá no sentido de estabelecer o ponto crucial de operação do dispositivo "pós-dramático" em detrimento ao "pós-moderno", para designar tais práticas. A lista de características, apontadas pelo autor, leva-o a considerar que muitas das práticas teatrais chamadas "pós-modernas" não corresponde de forma significativa ao afastamento da modernidade, mas às tradições da forma dramática encontrando-se, esse teatro, "diante da questão das possibilidades para além do drama, não necessariamente para além da modernidade" (LEHMANN, 2007, pág. 33).

"Um teatro que se vê impelido a operar para além do drama" (LEHMANN, ibidem.), utilizando como exemplo a fragmentação da narrativa, a heterogeneidade de estilo e elementos hipernaturalistas, grotescos, assim tenta Lehmann (2007) articular alguns pressupostos do teatro pós-dramático. Segundo o autor, não obstante, na gestação de novos paradigmas, estruturas e traços estilísticos "futuros" aparecem mesclados aos tradicionais, simplesmente por não poder se desenvolver sem estabelecer relação, seja ela de negação, assimilação, contestação ou libertação. Essa relação, porém não significa que a abordagem de uma nova prática deva se dar a partir dos pressupostos da prática "tradicional" que transformada em norma estética torna-se parâmetro de leitura para todas as demais práticas, afirma o autor que a nova prática deve ter como ponto de partida a negação das normas clássicas para desencadear novos processos de percepção para si e para o outro.

O corte pretendido por Antonin Artaud (2006) direciona-se exatamente na radicalidade à fissura da representação, tal qual empreendida pelo teatro pós-dramático. Ao propor um teatro que se aproximasse de uma ação ritual, Artaud (2006) pretende romper com a construção de uma lógica operada pela "representação teatral". A aproximação e inspiração nos rituais primitivos para a construção de um teatro decorrem da desestabilização empreendida, sobretudo pela multiplicidade de códigos, encontrados nestas práticas que se encaminha para o rompimento dos automatismos dados por uma sociedade que operou a fragmentação das percepções na construção de uma dualidade do sujeito.

Segundo Quilici (2004), Artaud empreendeu grande parte dos seus esforços para atacar a "representação teatral" por toda restrição que esta prática direcionou-se para reforçar os automatismos operados pela sociedade moderna, onde empreendeu-se sobre os corpos incisivas coerções. Portanto, o ataque à representação, não se dava somente na esfera teatral, mas, sobretudo nos diversos âmbitos culturais, político, jurídico, religioso, dos quais o teatro da representação se afinava, não operando distanciamentos no sentido da construção de novos entendimentos e percepções. A representação de estados e temas psicológicos realizados pelo teatro dramático reforçava o espelhamento da vida pretendido nesse discurso poético, ponto combatido pela ideia de um teatro que deveria revelar, segundo Quilici (2004, pág. 60), citando Artaud, outras dimensões sensoriais do sujeito:

> A psicologia que insiste em reduzir o desconhecido ao conhecido, quer dizer, ao cotidiano e ao comum, é a causa dessa diminuição e desse assustador desperdício de energias, que me parece ter chegado ao fundo do poço (...). Histórias de dinheiro, de angústias por causa de dinheiro, de arrivismo social, de agonias amorosas em que o altruísmo nunca intervém, de sexualidades polvilhadas por um erotismo sem mistérios não são do domínio do teatro quando são da psicologia.

Para Artaud (2006, pág. 36) era necessário devolver ao teatro o seu caráter transformativo acionado por uma ideia de um teatro ritual que pudesse operar estados diversos de percepções, uma ação dissociada de uma atitude psicologizante na qual estavam imersos os corpos e pensamentos. O teatro como lugar dos gestos, dos sons, das onomatopeias, dos sentidos, das atitudes e dos sons:

> O diálogo – coisa escrita e falada – não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; a prova é que nos manuais de história literária

> reserva-se um lugar para o teatro considerado como ramo acessório da história da linguagem articulada. Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta [...] destinadas aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem [...]

Este é um dos pontos que aproxima a minha atual prática deste visceral pensamento de Antonin Artaud (2006), um teatro que possibilite e promova um espaço transformativo para todos os atuantes – "atuantes-proponentes" e "atuantes-convidados". Fogueira, acontecimento cênico que abordarei na última seção, caminha nesse sentido de dilaceração das estruturas rígidas que condicionam as nossas percepções e nos mantêm fixados num estado de apatia, de identificação e reprodução. Através do corpo somos facilmente manipulados e estratificados e é também por ele que podemos empreender um processo de libertação dos automatismos. Fogueira propõe um espaço de ritualidade do encontro estabelecendo "fronteiras porosas" para a possibilidade de um fluxo de trocas e de reorganização dos corpos e do estabelecido.

Foucault (2007, pág. 118) vai falar das minúcias coercitivas estabelecidas pelo poder sobre o corpo na sociedade. A partir da noção desenvolvida em "corpos dóceis" nos quais segundo o autor é possível submetê-lo, analisá-lo e aperfeiçoá-lo por métodos e técnicas impondo-lhes limitações, proibições ou obrigações. A noção de docilidade estaria ligada a capacidade de adestramento ao qual esse corpo passa a ser submetido, tornando-o útil ao sistema e à sua economia a partir de métodos disciplinares:

> Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as "disciplinas". Muitos processos disciplinares existem há muito tempo: nos conventos, nos exércitos, nas oficinas também, mas as disciplinas se tornam no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação.

A partir da análise dos métodos coercitivos utilizados pela sociedade para o controle e poder dos corpos, Foucault (2007) examina a singularidade do método utilizado nos séculos XVII e XVIII. Diferente da relação de apropriação dos corpos evidenciada nos processos de escravidão, da domesticação que envolve uma dominação constante, global, ilimitada na relação "patrão" e "empregado" ou diferente da

“vassalidade”, que segundo o autor se configura como uma submissão altamente codificada, a singularidade do método disciplinar empreendido nos séculos acima citados, reside numa profunda sujeição à obediência desencadeada pelo aumento da “utilidade” dada aos corpos.

O processo de valorização à aptidão e ao aumento das habilidades dos corpos, segundo o autor, se inverte proporcionalmente no sentido de uma diminuição de poder e potência, tornando-os mais facilmente dóceis e em processo de sujeição no que vai denominar como uma “nova”, porém não súbita, “anatomia política”. Os modos de investimento político do corpo, segundo o autor, se reconfiguram e vem desde o século XVII encontrando novas formas sutis de controle e de expansão de seus mecanismos através de técnicas minuciosas de intervenção nos corpos, no que diz “A disciplina é uma anatomia política do detalhe” (FOUCAULT, 2007, pág. 120).

Este ponto torna-se propício para revelar o particular interesse pelas questões que envolvem o condicionamento do corpo pelas rígidas disciplinas. O que de certa forma me aproxima do interesse revelado por Quilici (2004, pág. 49) sobre o pensamento de Antonin Artaud sobre um “ato mítico de fazer um corpo”, anunciando que o caminho a ser percorrido para o desencadeamento de modificações sociais, só poderia ser efetivado pela transformação dos corpos operando o rompimento dos automatismos incorporados pelas determinações e coersões sociais:

> (...) o sentido de modificação integral, e pode-se dizer até mágica, não do homem, mas daquilo que no homem é ser, porque o homem verdadeiramente cultivado traz o espírito no seu corpo; é o seu corpo que a cultura trabalha, o que equivale dizer que trabalha ao mesmo tempo o seu espírito.

A partir das inquietações reveladas pela limitação dada por essas fronteiras percebi que o corpo seria o lugar de expressão e de estabelecimento desse trânsito. A necessidade de romper com os automatismos gerados por um fazer fragmentado, aproximou-me da necessidade de uma operação transformativa dada pelo e no corpo. Segundo Antonin Artaud (2006) e Michel Foucault (1979) é no corpo que a sociedade empreende suas formas de coerção e condicionamento gerando os automatismos e os condicionamentos de comportamentos e modos de percepção. As instituições disciplinares encontram cada uma a seu modo as formas de controle dos corpos; colégios, espaços hospitalares, quartéis, encontram formas meticulosas e astutas de controle.

Estabelecendo uma crítica à visão unilateral e fragmentada dessa mesma sociedade moderna, Michael Maffesoli (1998) vai sugerir a substituição da "representação" pela "apresentação" das coisas. Deixando claro não se tratar de uma licença linguística e sim de um sintoma que se anuncia para uma mudança de envergadura. Maffesoli preocupa-se com a multiplicidade do fenômeno, sublinhando a esquizofrenia operada pela prática de decupar, esvaziar, fragmentar os "sujeitos-objetos", a partir de uma simples crítica racional.

Maffesoli reflete a "representação" como a base da estrutura da sociedade moderna e de sua organização política, a partir de um ideal democrático, justificando a partir dessa premissa as delegações de poder atribuída à necessidade de uma sociedade da representação. O termo representação, segundo Quilici (2004. pág.71) alude a um processo de substituição de um "objeto" por um signo, um processo de mediação. O que tenta evidenciar o autor segundo as teorias gerais de signos de Pierce é que "a representação nunca se adequa completamente ao objeto". O "objeto" sempre excede à sua representação, mesmo quando esta pretende se manter mais próxima do fenômeno que lhe deu origem".

Renato Cohen (2000, pág.96) analisa a ambivalência vivida pelo ator no teatro dramático, a partir do recurso técnico de representação que direciona o ator para o exercício de construção de outro "ser" do qual assumirá suas ações ao passo que tentará escamotear suas idiossincrasias. Cohen aborda essa aparente esquizofrenia a partir das premissas enunciadas por Diderot no *Paradoxo sobre o Comediante* no qual revela a impossibilidade do ator "ser" e representar ao mesmo tempo no instante da cena.

> É necessidade do ator de conviver simultaneamente com seu próprio ser e o de sua personagem. Essa ambivalência passa a ser a questão chave e também o problema pelo qual os diretores e encenadores vão se colocar diante do teatro: alguns lutando contra o paradoxo, como Stanislavski, que cria uma série de técnicas para que prevaleça o "como se fosse", e quando consegue um resultado verossímil é porque está apoiado numa convenção; e outros, como Brecht, que se utiliza dessa ambigüidade de se lidar com um nível de representação e outro de realidade, como analogia do mundo.

Ao discutir a dualidade vivida pelo ator no sentido dos "desdobramentos" empreendidos entre ator e personagem, Renato Cohen (2000) vai evidenciar o aspecto semiológico dessa construção. Segundo o autor à medida que o ator adentra o espaço-tempo-cênico através de uma "personagem", ele passa a "significar" de acordo às

circunstancias da cena, portanto o próprio ator passa a ser um signo no sentido de "representar" outra coisa ou alguém, o próprio corpo-ator se transforma em signo na cena.

Prosseguindo na sistematização, Cohen (2000) vai sugerir três situações para a possibilidade de expressão na cena partindo dessa ambivalência ator-personagem. Na primeira situação extrema, considera somente a presença expressiva do ator, na segunda, apenas a personagem se expressaria numa ideia do ator ser "possuído" e por último, a possibilidade de convivência entre ator e personagem a partir da vontade do ator. Cohen vai refletir a impossibilidade dos dois primeiros casos extremos, argumentando em relação ao primeiro, sobre a dificuldade de um estado de espontaneidade absoluta no qual se extinga qualquer indício de representação. Na segunda, argumenta que a ideia de "possessão" mesmo nos rituais, "esse outro" pressupõe a materialidade física do sujeito e consequentemente o "desdobramento" se evidencia impossibilitando a expressão apenas de um.

Ao realizar esse desmembramento hipotético, Cohen (2000) evidencia a complexidade contida na ambivalência do sistema representacional e nas tentativas de rompimento com a ideia de representação. O que me parece pertinente nos processos onde a evidência da "apresentação de si" torna-se um ponto de diálogo para a criação do acontecimento, trazendo no bojo a questão da impossibilidade da não-representação, reside no ponto detonador da partida para o empreendimento do encontro com as outras presenças.

Essa motivação para estar diante do outro revelando e permitindo o aparecimento de nuances de si, construindo uma variedade de possibilidades de relação e de percepção, pressupõe a tentativa de não-representação no sentido elaborado pelo teatro dramático, onde a história a ser contada, a personagem que "viverá" a história e o desenvolvimento de toda ação foi previamente elaborado e repetido para ser exposto e apreciado por um espectador.

A questão não pode ficar atrelada simplesmente à impossibilidade da não-representação, sobretudo considerando a evidência do evento que embora construa rompimentos com os cânones teatrais se efetiva a partir de um convite ao encontro e não a uma casualidade de encontros que ocorrem nas demais circunstâncias sociais. Porém, esse convite pressupõe a operação de deslocamentos e mudanças nos modos perceptivos

dos participantes do evento, ampliando para além do espaço do acontecimento as questões que envolvem as relações nas diversas instâncias sociais sobre o lugar de enunciação e de atuação, discussão e ampliação intencionadas também por Antonin Artaud quando fala da possibilidade de modificações orgânicas. Pois somente através delas seria possível uma modificação social, a revolução pelo corpo, pelo indivíduo.

Renato Cohen (2000, pág. 96-97) vai abordar ainda a diferenciação entre "representação" e "atuação". A "atuação" poderia ser entendida como aquela que segue no intento da diminuição do estado de representação, dando espaço para o improviso e ao acaso - exemplificado pelo autor como a atuação na *performance* e da *live art*. Enquanto a "representação" estaria vinculada a um espetáculo de caráter ficcional como encontrado no teatro dramático naturalista, no qual todas as ações estão previamente elaboradas, o improviso nesse teatro é menos utilizado.

> O que dá a característica de representação a um espetáculo é o caráter ficcional: o espaço e o tempo são ilusórios (se reportam a um outro instante), da mesma forma que os elementos cênicos (incluindo os atores) se reportam a uma "outra coisa". Eles "representam algo". O público é colocado numa postura de espectador que assiste a uma "história". Tudo remete ao imaginário.
>
> E aqui existe mais um paradoxo, que fica claro se pensarmos em termos da cena naturalista. Quanto mais eu entro na personagem, mais "real" tento fazer essa personagem, mais reforço a ficção e, portanto, a ilusão. Quanto mais me distancio, "representando" a personagem, e não tentando vivê-lo, mais eu quebro com essa [ilusão]. Essa quebra me possibilita a entrada num outro "espaço". Aquele evento (um espetáculo para um público) passa a não ser mais o de uma representação, mas o de uma outra coisa, que pode ser um rito, uma demonstração etc. O mesmo ocorre com o [atuante] à medida que não passa a ser somente um ator "representando" uma personagem, ele abre espaço para outras possibilidades.

Essa "quebra" a qual se refere o autor, associando-a a uma diminuição e afastamento da personagem ainda atrelada à ideia de representação, parece não contemplar o rompimento estabelecido pela atuação encontrada nas *performance e live art*, pois como reforçou em seguida Cohen (2000, pág. 97): " À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco", aproximando-se das características que em seguida vai delinear sobre as vanguardas artísticas.

Adentrando um pouco mais na teoria dos signos, Quilici (2004, pág. 72) vai apontar que no caso dos "símbolos", dentro do processo de representação, o "objeto" é

apreendido dentro de uma constância e regularidade, eliminando as singularidades, os acasos, as exceções para que, segundo o autor, permaneça o conceito geral e abstrato. Essa impossibilidade de abertura sígnica relaciona a utilização do "símbolo" a uma ideia de regularidade e constância com o que se manifesta como lei, hábito, costume, relacionando-se à necessidade de normatização, estabilização, predição e controle.

É justamente a partir desse *establishment* que vai se opor Antonin Artaud, ao buscar o rompimento dos automatismos e a busca pela transformação dos indivíduos que deveria se dar por um teatro que reconhecesse a ambivalência da vida e sua complexidade configurada pela união dos contrários (MAFESSOLI, 2005) a partir de uma ação ritual. Estabelecendo a relação proposta por Artaud (2006) entre o teatro e a linguagem ritual, Quilici (2004, pág. 70) vai apontar o alcance da atuação ritual em zonas não utilizadas ou mobilizadas no cotidiano, indicando que "o rito possibilitaria o trânsito do ser do homem por outros estados, físicos e mentais, deslocando-o dessa perspectiva e do horizonte cotidiano, promovendo uma desestabilização radical da sua identidade "social"".

O que pretende Artaud (2006, pág. 37) de forma direta é romper com a sujeição do teatro ao texto. Pretende devolver ao teatro o lugar de transformação a partir do entrecruzamento de linguagens que garanta e provoque uma variação para os sentidos.

> Essa linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-lo. Isso não a impede de em seguida, desenvolver todas as suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções. E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras.

No teatro pós-dramático a corporeidade evidencia de maneira extrema o trampolim operado pela fronteira que catapulta uma "nova" prática para além do drama, da representação e da ilusão. Como bem apontou Bhabha (1998) sobre o significado incorporado na temporalidade do "além" em todas as mobilizações de "pós" ocorridas na sociedade, a potencialidade do termo reside não na indicação de um futuro a ser alcançado, mas na possibilidade de operação da sua energia transformativa no presente no que diz: "Esses termos que apontam insistentemente para o além só poderão incorporar a energia inquieta e revisionária deste se transformarem o presente em um

lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder”. Segundo Bhabha (1998, pág.27) estar no além é habitar um espaço intermediário que revisa o passado, pretende-se transmutações para um futuro, comportando as ações para um além operadas no presente:

> Estar no "além", portanto, é habitar um espaço intermédio, como qualquer dicionário lhe dirá. Mas residir "no além" e ainda, como demonstrei, ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunalidade humana, histórica; *tocar* o *futuro em seu lado de cá.* Nesse sentido, então, o espaço intermédio "além" torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora.

Nesse sentido a presença e o presente operados na cena pós-dramática e contemporânea revelam a potencialização desse desejo transformativo a partir do lugar que o corpo passa ocupar na cena deslocando a percepção e o entendimento antes operados por um sistema de signos, símbolos, significado e significante, dispostos pelo teatro dramático. Segundo Lehmann (2007, pág.157) no teatro pós-dramático “o corpo passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação”, recusando o papel de significante. O autor vai afirmar que o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma “corporeidade autossuficiente” que é “exposta em suas intensidades, em suas potencialidades gestuais, em sua “presença” aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora” (LEHMANN, ibdem, ibdem) ou como dirá Fuganti (2007, pág.75) sobre o corpo em devir: “aquele que toma parte no processo e se põe fazendo processo”.

Aqui a meu ver reside o salto operado pelo pensamento que se desenvolve na prática do teatro pós-dramático e da cena contemporânea que não se limita simplesmente à fragmentação da narrativa, mas configura e considera o presente como operador das ações para a construção do instante e do acontecimento. Nessa construção o corpo se dá como ponto central para a recusa do significado como operador absoluto da cena, e se apresenta em toda a sua multiplicidade e singularidade de situações às quais esse corpo é sujeito como revela Sônia Machado de Azevedo (2010, pág. 128) ao investigar os paradoxos enfrentados pelo corpo do ator no teatro pós-dramático, considerando as desconstruções operadas na criação do acontecimento:

> O corpo do ator pós-dramático é antes de tudo, um corpo carnal, visceral, em cores, tempos, lugares e temperaturas

> constrangedoramente reais. Corpo em suas culpas, medos, máscaras, transtornos de necessidades físicas que o acompanharão toda a vida, interrompendo um poema, impedindo um pôr do sol no mar, invadindo o palco e a plateia, com sua impune e devassada existência. Existência deixada sem a proteção concreta da máscara, sem sua cômoda praticidade de vestires e tirares [...] O corpo que protege e abriga a morte [...]

Sônia Machado (2010) aborda como a presença do corpo nos espaços pós-dramáticos se revela diferente de todas as demais presenças que até então o teatro produziu. Uma presença que deseja revelar o que se realmente é numa tentativa e numa necessidade apontada pela autora como a de se desvestir-se das máscaras que o teatro tanto construiu, refletindo que o ator encontra igual dificuldade de operar esse desnudamento quanto das tantas possibilidades de vestir-se com as inúmeras técnicas para uma atuação. A autora aponta que ao passo que o corpo no teatro pós-dramático se apresenta próximo ao que somos na vida privada e no cotidiano, acolhe a dimensão e a possibilidade das múltiplas imagens projetadas, ampliadas, fragmentadas em diferentes dimensões de significado e sensações.

Talvez aí resida o caminho buscado pelo teatro pós-dramático no sentido de uma não-representação a partir do árduo trabalho de se "despir" das técnicas e das máscaras. Mas ainda assim permanece a questão, e precisaríamos discutir a "apresentação" desse "eu", dessa presença no acontecimento cênico da qual se "deseja revelar o que se realmente é" (AZEVEDO, 2010). Ainda assim não seria um recorte do que se deseja revelar de si? Será que é possível determinar o que realmente somos inteiramente no instante de um acontecimento, dadas as multidimensões relacionais que exercemos e pelas quais somos exercidos?

O que me parece peculiar no estado de atuação e presença, acentuadas pelo corpo, na cena contemporânea, reside na redimensão e nos descentramentos operados nessa tentativa de "não-representação", apontando a fragilidade das determinações, colocando em pauta a necessidade de um entendimento de mundo, de si e do outro a partir dos trânsitos e dos deslocamentos, por uma constante necessidade de atenção e reposicionamento perante o devir de todas as coisas, um estado ético de atuação. A proposta de deslocamento dos lugares de enunciação na cena contemporânea reforça a potência trazida pelas artes cênicas no sentido de reformular o *establishment* dos modos de percepção, das práticas e das formas de se relacionar.

Aqui também reside a potência revisionária do “pós” instaurada pela ação e atuação no presente, tal qual aborda Bhabha (1998). Esse presente, que abriga memórias e se relaciona com o constante devir, ritualizando as temporalidades, abrigado pelo encontro e pelas presenças na construção do acontecimento, se dá como tônica no teatro pós-dramático. Os instantes construídos por um corpo poroso que deixe eclodir as multidimensões de sua corporeidade e que busca ser atravessado pela materialidade do acontecimento. O corpo na cena contemporânea abriga a possibilidade de constantes recomeços.

Sendo assim a questão da apresentação no teatro pós-dramático pode ser entendida como uma tentativa do retirar das máscaras. Mas quantas podem ser retiradas é uma questão que deixo em aberto e que talvez aponte para o entendimento da sensação obtida a partir das intensidades e sutilezas dos encontros no acontecimento cênico.

Retomando às questões do corpo no teatro pós-dramático, Sônia Machado de Azevedo (2009, pág. 132-133) delineia os caminhos expressivos desse corpo que se relaciona com seu passado e sua história, e com o seu vir a ser colocado como objeto vivo disponível garantindo sua inteireza no instante presente. A autora vai refletir sobre um corpo que deseja o *aparecimento* no sentido em que se coloca diante das outras presenças a partir de uma tentativa de inteireza, revelando um corpo social, expressivo, disponível para a relação:

> O corpo desse ser que se dedica a esse tipo tão especial de teatro, mais que os outros, deseja o *aparecimento*, uma aparecimento garantido pela presença mais intensa, por uma espécie de luz advinda de energias primitivas desbloqueadas. E presença nos sentidos mais ritualísticos, de tudo aquilo que nenhuma palavra consegue traduzir, de um corpo em si mesmo. Ocupa-se, antes de tudo, em um simples ser e estar presente. Naquela hora e na passagem daqueles tempos da cena, e naquele espaço, único espaço para ele, naquele inteiro presente que se serve.

A ambiguidade que se instaura a partir dos deslocamentos operados na construção da ação e do acontecimento, provoca uma zona de indeterminação sobre a operacionalidade da criação. Sônia Machado de Azevedo (2009, pág. 135) fala da instabilidade da qual vive o espectador de se posicionar perante a proposta desse teatro, revelando um ponto crucial desse fazer que opera deslocamentos em relação aos lugares

de enunciação. O teatro pós-dramático anuncia um lugar flexível para quem participa desse ato, que agora se torna um espaço de compartilhamento e comunhão:

> O teatro pós-dramático é um teatro que acontece em terrenos movediços, um teatro que propõe enigmas comuns, a serem decifrados em comunidade, posto que nos tornamos cúmplices um dos outros durante seus eventos, e dessa cumplicidade nascem traços de união, referências a uma mesma comunidade do já vivido, do compartilhado. Nesse sentido esse tipo especial de teatro propõe uma nova relação com seu público: são relações de convivência, em que as regras da sociedade podem ser substituídas por outras [...] E o corpo do ator, em seu despojamento e presença, exige daquele que lhe é próximo um desconforto de máscaras que desejam ser retiradas ou o desespero de não saber tirá-las.

E complementa:

> De qualquer maneira, de incremento de consciências pela ampliação da percepção, no qual o corpo de cada um de nós [atuantes-proponentes ou atuantes-convidados] sente uma necessidade de enfrentamento de seus próprios fantasmas , das linas de seu corpo, dos poros arrepiados de sua pele, de sua imobilidade ou movimento compulsivo.

São esses os descentramentos que busco investigar a partir de um corpo em estado de trânsito e na proposição de um entre-lugar como condição de atuação no acontecimento Fogueira, considerando a corporeidade, a ritualidade e a consideração do outro na construção desses instantes de transformação dado pelo encontro, e que se efetiva e se realiza no acontecimento. Para tanto passo a indicar os procedimentos ligados à criação de Medéia e Bakxai - sobre as Bacantes, construindo pontualmente uma ligação com o espetáculo Fogueira, do qual ampliarei as referidas discussões na terceira seção, nas questões referentes aos aspectos corporais, ritualidade e na relação com os participantes do evento – atuantes-convidados, sinalizando estes como pontos de mudança de perspectivas que me fizeram desembocar na elaboração das questões relacionadas a uma abertura da cena e do corpo.

Medéia: um corpo em cena a partir do diálogo entre práticas: cênica e culturas

O exercício desenvolvido no processo de Medéia, umas das experiências cênicas que trago como ponto de reflexão para delinear posteriormente o espaço fronteiriço abordado no corpo em estado de trânsito, se deu no sentido de empreender um processo corporal para o entendimento da “atmosfera” trazida pelo texto. O texto dramático se estabeleceu dentro do processo como um trampolim para o

desenvolvimento de outras relações do ato criativo e sua inserção na criação da cena foi trabalhada posteriormente ao entendimento da sua lógica discursiva realizada pelo corpo.

Neste processo[12] o marco diferencial em relação às experiências anteriores dentro do meu percurso de criação, se deu na adoção de uma perspectiva radicalmente corporal para o estabelecimento do diálogo com o texto dramático. A leitura do texto não se deu no sentido de traçar um perfil psicológico da furiosa personagem. Extraímos do texto sua "atmosfera" e transformamos as sensações em imagens e em seguida em imagens corporais e vocais. Partimos para a materialização corporal da energia da cena que dialogava com os princípios apontados por Renato Ferracini (1998, pág.100) no que vai abordar quanto ao desenvolvimento de uma "organicidade" psicofísica posta em relação com o texto dramático. Essa espécie de "preparação" orgânica pressupõe o texto dramático e se estabelece como um treinamento do ator para a construção de um arcabouço psicofísico, patamar para qualquer criação:

> Como percebemos, organicidade é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de *totalidade psicofísica*. É como ser o verbo ESTAR. Um *estar* pleno, vivo e integrado.

A criação de uma "técnica pessoal de representação" segundo aborda Ferracini (1998) segue essa tentativa empreendida para uma maior autonomia na criação da cena em relação aos ditames dramáticos. Assim iniciamos o processo com atividades focadas em imagens levantadas em analogia às sensações obtidas pelo texto e estas foram postas em atividades na sala de ensaio provocando uma dilatação da energia corporal, após o empreendimento de exercícios que punha o corpo disponível, aberto a estes estímulos imagéticos sugeridos pelos alunos diretores Fernanda Júlia e José Jakcson (ver em anexo C). As imagens deixavam a abstração das ideias para transformarem-se em fisicalidade; corpo-voz e gestos, aproximando-se da abordagem

[12] Cena realizada a partir dos estudos de Tragédias e Comédias, que compunha o tema do terceiro semestre da Graduação em Interpretação Teatral no curso de Artes Cênicas da UFBA em 2007. Coordenado pela professora Meran Vargens que também ministrava aulas de interpretação para a turma. Esse processo foi uma nova iniciativa metodológica de unir as turmas de bacharelado – direção e interpretação - num mesmo projeto. Os alunos-diretores foram orientados pelo professor Érico José Souza de Oliveira. A cena foi dirigida pelos alunos-diretores Fernanda Júlia e Jackson José e realizada pelos alunos-atores Liliana Matos e Fernando Santana. As apresentações foram realizadas em parceria com o Teatro Castro Alves e ocorreram no Galpão do Centro Técnico, em quatro dias, alternando Tragédias (nos dias 18 e 20.06.07) e Comédias (nos dias 19 e 21.06.07).

sugerida por Michael Chekhov (1996) nos exercícios sobre imaginação e incorporação de imagens.

A história com a qual dialogávamos pertence ao tragediógrafo Eurípedes[13], e contava a vida de uma mulher conhecida por seus poderes mágicos que abdica do seu lugar, de sua pátria para se tornar uma estrangeira e seguir o arrebatamento impulsionado pelo amor a um homem. Jasão que fora às suas terras para reconquistar o velocino de ouro o fez com a ajuda da magia de Medéia. Seguiram então, para as terras de Jasão para que este reconquistasse o seu trono usurpado. Sem vitória passaram os dois a serem estrangeiros e em um novo reino foram acolhidos. Entusiasmado com a possibilidade de novamente ser rei, Jasão aceita a proposta de casar-se com a princesa daquele lugar. Furiosa, Medéia arquiteta uma vingança contra a princesa e inclui o duplo infanticídio de seus filhos, e logo após o último embate, foge pelo carro do Sol.

Foto1 - Medéia e Jasão. Foto: Fernanda Júlia e Jackson José, 2007.

[13] Poeta trágico que viveu na Grécia Antiga – século V a.C . Seus escritos, junto aos de Sofócles e Ésquilo ganharam destaque na sociedade da époco e 18 das suas peças chegaram até os dias de hoje. Destacam-se entre as mais conhecidas Medéia e As Bacantes.

As imagens sugeridas pelos diretores, caracterizadas pela grandeza e força dos elementos da natureza – oceano, fogo, morte e outras imagens-sensações como "lago de lágrimas", "grito que sai da alma/corpo", "guerra" (ver em anexo C) - traziam a dimensão sensorial da atmosfera do texto que reinventa o mito em uma tragédia. A partir das imagens passamos a construir e manipular a energia corpórea advinda dos exercícios psicofísicos, logo após passamos a direcioná-la às ações e gestos que atravessavam o mito em questão e pelo qual também nos dispúnhamos sermos atravessados. A relação entre os dois atores (eu e Fernando Santana) foi sendo construída a partir da mobilização e fisicalização dessa energia posta em diálogo com a história que iríamos contar.

A vocalidade fisicalizada, trabalhada conjuntamente às imagens e ao corpo em movimento, trazia o tônus singular a cada expressão. O corpo-voz integrava-se a partir da utilização do recurso da imagem e na pesquisa da localização da voz no próprio corpo a partir do trabalho com os ressonadores, tal qual pesquisado por Grotowski (1987). Neste processo, esse foi outro dispositivo que revelou um novo entendimento acerca das questões do corpo-voz, ampliando as possibilidades de autonomia para a criação. As reverberações sonoras atingidas dessa integrada comunicação trouxe o entendimento de uma voz que se tornava corpo propagado, potencializando o elo, o entre que nos separa (atores) e ao mesmo tempo nos magnetizava, tal qual aborda Ferracini (1998, pág.166) em sua pesquisa com o Lume:

> (...) a voz nunca estará desvinculada do corpo. Somente se encontrará outros focos vibratórios da voz, se o corpo, como um todo, estiver engajado no momento do trabalho de busca. Apesar de o LUME propor um treinamento específico para a voz, sabemos que o mesmo impulso que pode engendrar uma ação física, pode também engendrar uma ação vocal, ou uma ação física/vocal. Podemos afirmar, inclusive, que a *voz também é corpo.*

E sem dúvida havia ali naquele processo um empreendimento no trabalho de construção da cena que se estabelecia independentemente do trabalho com o texto dramático, no que concerne ao trabalho de mobilização e manipulação de energia tal qual abordado por Ferracini (1998, pág. 98) ao delinear o trabalho com energia como um trabalho corporal. A compreensão da possibilidade de construção de uma "poesia corpórea" (FERRACINI, 1998) para a cena, começa a se delinear, se configurando num processo de pesquisa técnica e orgânica dos aspectos corporais como matéria de trabalho para criação:

> Podemos (...) definir energia como um estado muscular orgânico. Dessa forma, a musculatura, enquanto objeto palpável e manipulável, tanto nas variações de sua tensão como em sua movimentação no tempo/espaço, pode ser o ponto de partida para esse estudo corpóreo sobre a manipulação de energia.

A apropriação da dança-luta Maculelê na construção da cena foi outro ponto marcante do processo que durante a criação potencializou o trabalho de mobilização e fisicalização da energia. Nesse segundo momento do processo, a energia mobilizada foi direcionada para uma energia de luta e enfrentamento. Cara a cara na sala de ensaio, com bastões em punho transfigurávamos a história do mito no embate físico dos corpos em luta, em dança. Lembro-me da troca de energia que se estabelecia através das reverberações, quando um bastão chocava com o outro, e como essas vibrações eram enviadas aos corpos, construindo outras dimensões na comunicação e no entendimento incorporado da energia, potencializando a fisicalidade da cena.

Os alunos diretores trouxeram a imagem da cena a ser trabalhada como "o último embate". Precisávamos estabelecer esse magnetismo nos corpos e no espaço, entre os atores que estariam na cena a certa distância, estabelecendo um corredor magnético (foto à seguir), onde pulsavam as forças, os mistérios, os desejos. O trabalho com a dança-luta Maculelê potencializou esse trânsito de energia, esse embate de desejos contado pelo texto.

A cena trabalhada era o momento em que Jasão procura Médeia em sua casa, após esta ter enviado um presente mortal à princesa da cidade que iria casar-se com Jasão. Ao procurar Medéia, Jasão se depara com outro infortúnio o duplo infanticídio de seus filhos pela fúria da própria mãe – Medéia – que não permite a aproximação do pai aos corpos dos filhos degolados. O embate de forças e a energia dos corpos e da cena foram construídos para revelar a tensão de forças instauradas pelo desejo de aproximação física e a impossibilidade motivada por um fluxo de energia contrária. Nesse sentido utilizamos a oposição da proximidade da dança Maculelê preservando a energia gerada pelo embate das grimas (dois bastões utilizados por cada lutador) no próprio corpo para a construção dessa zona energética entre nós.

Foto 2: Corredor corpóreo-vocal. Foto: Fernanda Júlia e Jackson José, 2007.

Outra oposição trabalhada em relação à dança-luta se refere à movimentação. Na dança o enfrentamento da luta é realizado todo o tempo com movimentações circulares alternando o sentido da direção de tempos em tempos, o ritmo quaternário da dança é acentuado pela batida das grimas (bastões) e o corpo executa movimentos verticais, giros, além de desferir os golpes. Na cena esse movimento foi reduzido a pequenos gestos e a nenhum deslocamento espacial. Os atores se mantinham a certa distância, enraizados[14]. Dessa concentração de energia é que decorria toda ação física e vocal, como pequenas explosões mobilizadas a partir de uma intensa concentração.

Esse foi o trabalho corporal empreendido nesta experiência, a mobilização de uma energia corporal a partir do desenvolvimento de atividades pautadas em imagens, sua retenção e o seu acionamento no momento da cena. Foi a partir dessa mobilização de energia que se deu o contato com a plateia que construía ao longo e na

[14] O grupo Lume (FERRACINI, 1998) realiza alguns exercícios que visam trabalhar esse aspecto corporal do ator; *Raiz, Dança dos Ventos, Samurai*, que consiste em fortalecer a base inferior do corpo estabelecendo uma base ampliada para a sustentação e para a uma melhor dilatação corpórea, deixando claro que todo o corpo deverá estar engajado na atividade. No processo de Medéia pude perceber que o trabalho de enraizamento ampliava os vetores de força e a energia que circulava na imobilidade da proposta para cena, pois ao fincar e empurrar o chão percebia ao mesmo tempo um crescimento energético na direção oposta, como se a mesma força e intensidade empreendidas por mim atuassem com a mesma força e intensidade contrária.

lateral desse corredor, estabelecido entre os atores, uma ideia de público testemunho do embate final.

Foto 3: O Embate Final. Foto: Fernanda Júlia e Jackson José, 2007.

O público foi recebido desde a entrada do edifício (TCA) por um coro que portava velas acesas, contribuindo para a construção de uma atmosfera densa e por transmiti-la a este público de forma sensorial. Em uma única viagem o público foi conduzido por um elevador de carga que cabia cerca de cinquenta pessoas. Pelos corredores o público seguia o coro que entoava frases do texto, produzindo uma textura vocal, até uma antessala, onde se deu a cena de Jasão que recebia a notícia da morte dos seus filhos pelo coro.

O público foi pensado como atuantes-testemunhas desse último embate motivado pelo trágico acontecimento, contudo em momento algum nos relacionávamos diretamente com ele que permaneceu durante toda apresentação na penumbra da iluminação. A abertura da porta conduzia todos ao galpão onde Medéia os esperava. A partir do posicionamento do ator Fernando e do coro, o público passou a construir metaforicamente uma Ágora[15] onde testemunhariam o desenrolar do confronto final.

[15] Ágora era a praça principal na constituição da pólis, a cidade grega da Antiguidade clássica. Enquanto elemento de constituição do espaço urbano, a ágora manifesta-se como a expressão máxima da esfera

Foto 4: À espera de Jasão. Foto: Fernanda Júlia e Jackson José, 2007.

A pesquisa corporal empreendida neste processo e seu direcionamento no sentido da criação de uma "poesia corpórea" para cena estabeleceu uma radical mudança de perspectiva dentro do meu percurso, reencontrando o elo, e o local de efetivação das experiências entre os aspectos corporais e as artes cênicas. O processo de identificação das imagens-sensórias no texto, em seguida a mobilização de uma energia corpórea a partir dessas imagens, transformando-as em imagens corpóreas-vocais através das ações, gestos e sonoridades, deslocou o foco da criação para os aspectos corporais apontando um caminho que mais à frente se tornará o ponto central da discussão a partir de um corpo em estado de trânsito, fazendo entender a corporeidade como local de criação e de discussão dos aspectos concernentes a um fazer ético e artístico.

---

pública na urbanística grega, sendo o espaço público por excelência. http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81gora.

Essa primeira experiência de interligação entre as práticas culturais e as práticas cênicas, dada pela construção de uma cena, evidenciou para mim a possibilidade e a potencialidade do diálogo entre essas práticas. Estabelecer um cruzamento entre a mitologia grega através da história de Medéia com a luta-dança Maculelê incorporada e vivenciada pelas dimensões culturais pareceu ser um caminho sincero de construir um diálogo entre culturas na criação cênica. O entrelaçamento dessa prática cultural e das imagens como detonadoras de ações físicas-vocais estabeleceu uma complexidade para o processo apontando novos caminhos para a construção da cena.

1.3. Bakxai-sobre as Bacantes; corpo em processo: do treinamento à cena

A segunda experiência, o espetáculo Bakxai – sobre as Bacantes (2009) que se tornou significativa no que se refere ao processo de transformação corpórea e da criação a partir de seus pressupostos, que estabeleço como leitura para delinear os aspectos de ritualidade, corporeidade e a relação com os convidados estabelecida a partir da cena . A partir dos processos de rompimento dos automatismos operados por uma prática de treinamentos psicofísicos encontrei ressonância com o pensamento de Antonin Artaud (2011) sobre "o ato mítico de fazer um corpo" operando as modificações orgânicas para uma mudança de perspectiva e atuação cênica-social.

Este processo se insere num momento demarcador da modificação do meu percurso de atuação no que diz respeito à consideração do corpo e suas transformações, sugerindo uma possível aproximação com a proposta de "modificação orgânica" empreendida por Artaud. A formação de um grupo de pesquisa prático-teórico em artes cênicas, o Alvenaria de Teatro, efetivou o processo de investigação corporal por mim iniciado no processo de Medéia, também vinculado ao universo mítico.

A necessidade de reconstrução dos corpos para percorrer um caminho na criação cênica a partir de treinamentos psicofísicos iniciou o processo de redução dos instantes encarnados entre pensamento e ação, e em todas as demais instâncias em que a dicotomia corpo/mente se estabelecia como tônica. Para tais incursões estabelecemos uma rígida disciplina diária de treinamento e pesquisa pondo em evidência uma relação dilatada com o tempo de criação, onde a transformação corporal pôde ser vivenciada por cada um em suas buscas subjetivas, tal qual refleti sobre o processo:

> Cada um com a liberdade de atirar sua única flecha, não para atingir um alvo, mas para imprimi-la no tempo e no espaço, onde o caminho promove as descobertas e a libertação do fim que se transforma numa reverberações de fins. A flecha-corpo que rasga as dimensões deixando rastros, definindo sua meta, imprimindo e [horizontalizando] espasmos imagéticos, construindo teias, vivenciando o seu fluxo vital a cada vez lançado à imensidão (MATOS, 2009, pág. 02).

A escolha por um caminho onde a investigação se estabeleceu como trampolim nos colocou diante de um tempo que priorizava o processo e a experiência, o que nos levou, inevitavelmente, por incursões em um tempo mítico. O espetáculo "Bakxai" falava sobre um Deus estrangeiro, errante, que ao aportar em uma cidade provoca intensas modificações nos comportamentos, sobretudo feminino, libertando-as dos afazeres cotidianos pela embriaguez. O mito de Dioniso foi o ritual de iniciação do grupo e o universo mítico permaneceu como tempo-espaço de diálogo até a criação de uma ritualidade que eclodiu e revelou-se na dilaceração dos diversos aspectos da cena no acontecimento chamado Fogueira que abordarei na última seção.

O processo de treinamento energético que segundo Ferracini (1998, pág.122) busca "quebrar" tudo o que é conhecido e viciado no ator, para que ele possa descobrir suas energias potenciais escondidas e guardadas, seguido por uma abordagem de construção da cena a partir do levantamento de imagens que posteriormente se tornaram o trampolim para as imagens corporais e vocais foram dois aspectos pontuais de ampliação dos procedimentos para a criação cênica neste processo. O pensamento de criação estava pautado numa abordagem multissensorial, onde não somente o texto, mas, sobretudo a dramaturgia corporal, dos gestos e das ações, a vocalidade emitida como imagem sonora, a inserção de trechos de poesia, construíam teias de significações para criação do ritual.

O treinamento se dava em duas dimensões as quais foram denominadas "Fase Apolínea" e "Fase Dionisíaca". Na primeira fase o treinamento teve início a partir de técnicas corporais que ampliavam uma consciência corporal através dos exercícios de Yoga, Mímica Corporal Dramática, Acrobacias e Estudos Biomecânicos, orientados pelos membros do grupo de acordo com a aproximação pessoal com essas técnicas. Na segunda fase construíamos um fluxo constante de movimentações no espaço de forma contínua, estabelecendo pontos e exercícios pré-expressivos[16] para direcionar a energia

[16] Postulado pela Antropologia Teatral, estudos sistematizados por Eugenio Barba e Nicola Savarese (1995), a pré-expressividade seria um nível básico de organização comum à todos os atores, em que seria

mobilizada. Baseados na ideia de construção de uma organicidade (FERRACINI, 1998) buscávamos potencializar as possibilidades de gradações de expressividade do corpo, a partir desse fluxo que detonava desafios de equilíbrio, de convergência entre ação vocal e corporal, de conexão psicofísica e nos direcionava para uma construção de um estado de abertura criativa onde "cada corpo estabelecia sua trajetória a partir das conexões e associações pessoais" (MATOS, 2009).

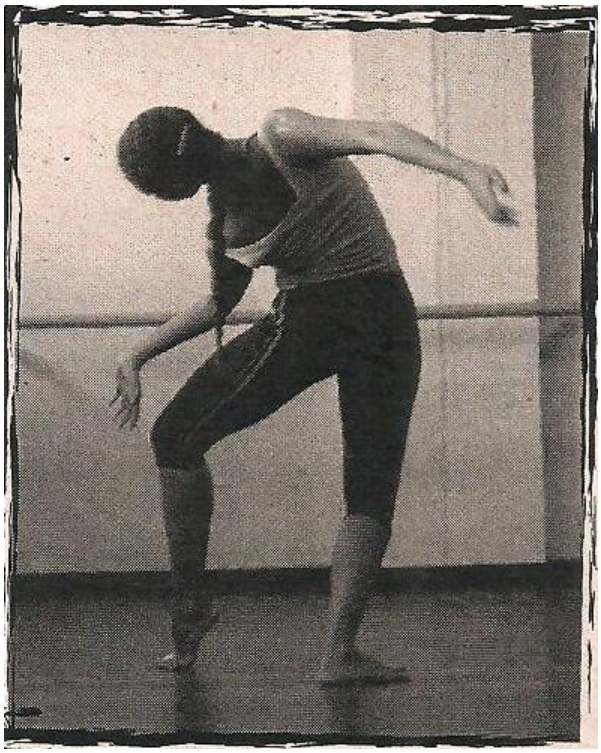


Foto 5 – Treinamento Psicofísico no Grupo Alvenaria de Teatro. Foto: Lucas Modesto, 2009.

Esse treinamento psicofísico pautado na busca por uma organicidade e para construção de um arcabouço pré-expressivo, neste processo, se estabeleceu como um ponto chave, intensificando a possibilidade de uma poética corporal em relação à experiência realizada no processo de Medéia. O aprofundamento desse treinamento diário estabeleceu uma criação pautada num intenso comprometimento corpóreo-vocal. O treinamento foi iniciado cinco meses antes do processo de criação da cena, intensificado por um projeto interno chamado Imersão[17] (ver em anexo D).

---

necessário a mobilização e um treinamento energético para que fosse direcionado às ações físicas e vocais que levariam à expressividade na cena.

[17] Esse primeiro projeto de Imersão foi realizado no IFBA (Instituto Federal da Bahia) localizado no bairro do Barbalho em Salvador, onde também desenvolvíamos nossa pesquisa prática-téorica diariamente, estabelecida uma parceria com o setor de artes através do professor Heitor Guerra.

Se antes trabalhávamos diariamente quatro horas por dia, neste projeto, dobramos a carga horária. Durante um mês imergimos na poética do corpo para ampliar as suas potencialidades a partir de atividades que garantiram um fluxo contínuo de trabalho durante os sete meses seguintes. O desenvolvimento das atividades acima referidas como apolíneas e dionisíacas foram o trampolim dessa incursão e que neste projeto foram realizadas, a primeira no turno vespertino e a segunda no noturno.

Buscávamos a partir das atividades apolíneas uma investigação do corpo a partir de formas e técnicas definidas para que fossem desenvolvidos uma propriocepção e controle sobre os movimentos. Posições de Yoga e alguns exercícios respiratórios dessa prática, mímica corporal, acrobacias; invertidas, salto com obstáculo, ponte, cambalhotas, e posições da biomecânica foram técnicas corporais escolhidas onde trabalhávamos com a precisão dos movimentos e na investigação sobre seus princípios; equilíbrio, desequilíbrio, controle estático, oposição, equivalência princípios estudados por Eugenio Barba (1995) a partir de várias culturas corporais, traçando um paralelo entre elas.

Nas atividades dionisíacas o trabalho era focado na mobilização de energia a partir de um fluxo contínuo do corpo no espaço num trânsito entre os seus níveis. Essa mobilização de energia pode ser entendida a partir do método de exaustão física[18] realizado pelo grupo Lume (FERRACINI, 1998). Rolamentos, balanços, impulsões foram alguns princípios dos quais detectei nessa atividade, registrado no diário de processo, (ver outros em anexo D), no qual abordo algumas das possibilidades de construção desse fluxo:

> Os ***rolamentos*** **[**podem ser] os primeiros passos para a geração de energia e são originados a partir do contato do corpo com o chão. Os ***balanços*** surgem a partir do estabelecimento da dinâmica e são responsáveis pela ***impulsão*** do corpo do nível baixo até o nível alto. A disposição corporal, por sua vez, influencia diretamente na manutenção desses rolamentos e balanços. O ponto zero tem que ser sempre alimentado para que o percurso continue. Acontece em algum momento a quebra do fluxo, geralmente quando os movimentos estão sendo muito conduzidos. É necessário seguir o corpo, ele próprio, dita o fluxo e o caminho do movimento. Basta estar passivo à dinâmica que gerada à partir dos impulsos externos e internos movimenta esse ciclo interminável. O estar ativo compreende a função de alimentar a cinética do movimento quando necessário... o *direcionamento da energia* de rolamentos e balanços para ***pontos estáticos, imagens, sustentação da forma adquirida***. Nesses stops, trabalhamos a

[18] Segundo Ferracini (1998) trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator.

> extensão máxima da forma até um ***equilíbrio precário*** gerando um ***desequilíbrio***.

Segundo Burnier (1994, pág. 33) quando o ator atinge e ultrapassa a exaustão ele consegue se livrar de uma espécie de energia parasitária, o corpo neste instante se torna apto a encontrar um novo fluxo de energia dinamizada, rompendo e abrindo espaço para um fluxo energético que será o arcabouço para a construção de uma poética corpórea:

> Uma vez ultrapassada esta fase [do esgotamento físico], ele [o ator] estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos 'tomarem corpo'. Se eles existem em seu interior, devem agora, ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer uma novo tipo de comunicação.

A partir desse fluxo energético trabalhamos a voz, assim como no processo de Medéia, como ação vocal, compreendendo-a como corpo propagado. Nesse, porém, utilizamos um dispositivo chamado gramêlo, uma espécie de língua inventada e articulada a partir da fonética de uma língua estrangeira corrente, escolhida e pesquisada por cada ator. A potencialidade desse dispositivo se dá pelo fato dele permitir um fluxo vocal, que desprovido de um discurso lógico, encadeia uma sequência de imagens e sonoridades. Esse fluxo vocal tem no próprio corpo o impulso, transformando a voz em ação vocal.

A partir de um exercício o qual denominamos Torre de Babel[19] construímos uma espécie de fluxo onde cada um expunha sua sonoridade. Posteriormente conectamos ao fluxo corpóreo e alternávamos esse fluxo vocal em aparente e não aparente, tornando amalgamado o fluxo corpóreo-vocal. O entendimento da voz como ação vocal (BURNIER, 1994), contribuía para potencializar as imagens construídas a partir do fluxo corpóreo, nesse momento conseguimos atingir uma espécie de "unidade" do fluxo corpóreo-vocal.

Somente a partir do desenvolvimento dessa ação física-vocal que passamos a articulá-la com o texto dramático. Essa intensificação do treinamento energético, em meu percurso, iniciado no processo de Medéia, configurou a possibilidade de uma

[19] Consta no anexo D, no diário de bordo do projeto de imersão.

criação cênica a partir da poética do corpo. Neste momento passamos a canalizar o fluxo energético para a criação da cena em diálogo com o texto dramático, com texto poético e literário, ampliando os entrecruzamentos para a construção de um rito que nos atravessava como um rito iniciatório.

A ideia de utilização do texto como ditame para compor todos os aspectos relacionados à cena foi eliminada e a construção da ritualidade perpassava pela conjuntura do estabelecimento da própria formação do grupo Alvenaria. A construção da cena era pautada em jogos corporais a partir do desenvolvimento de fluxos psicofísicos (ver anexo II). Construímos cada imagem das cenas e a partir dessa construção dialogávamos com o texto. Mas ainda assim contávamos, embora de uma forma não linear, a história de um Deus estrangeiro. Embora todo o processo de construção das cenas tenha vindo de um fluxo corpóreo onde todos os atores tinham a imagem da situação que deveria ser criada – a princípio sem emissão de texto - a partir de uma composição corpórea e de "ações físicas" (baseados nas pesquisas do grupo de Teatro Lume).

A noção de ritual como uma elaboração de procedimentos, vinculado à ideia de uma de liturgia, fundamentou e direcionou a construção das ações físicas e vocais reveladas em imagens corpóreas como sugerem as fotografias a seguir. Na primeira a chegada de Dionísio e a construção de uma imagem que associamos e denominamos de "nau dos insensatos"[20] onde as Bacantes conduzem o Deus. Na segunda uma imagem de evocação para aparição do Deus.

[20] Alegoria utilizada na cultura ocidental que descreve o mundo e seus habitantes humanos como uma nau cujos passageiros perturbados não sabem e não se importam para onde estão indo. http://pt.wikipedia.org/wiki/Nau_dos_insensatos

Foto 8 – Nau dos Insensatos. Foto: Danilo Ganguçu, 2009.
Foto 9 – Ritual Aparição de Dionísio. Foto: Luís Alberto Gonçalves, 2009.

O interesse pelo universo mítico e pelas questões de ritualidade se intensificou e direcionou o lugar de criação e (re)construção do corpo, da prática cênica, das propostas poéticas. A escolha por uma tragédia mítica para iniciar o processo de pesquisa do grupo convergiu com o universo das manifestações culturais e de religiosidade por mim frequentadas – Boa Morte e Festas de Xiré no Terreiro do Bate Folha – intensificando o diálogo iniciado em 2007. A sugestão feita ao grupo de encontrar com estas culturas inicialmente tinha um caráter de investigação dos procedimentos rituais para que pudéssemos adentrar na proposta de um mito grego.

No espetáculo "Bakxai" preponderaram procedimentos ligados aos rituais católicos, apesar de levantarmos exemplos de diversos rituais. Realizamos o rito a Baco como uma espécie de liturgia. Pouco pode ser elaborado, até mesmo por uma questão de maturidade, no sentido de uma ritualidade dionisíaca – operada por danças e aspectos sensoriais vinculados a uma imagem de embriaguez e loucura no sentido de libertações de condicionamentos comportamentais - vivenciada mais à frente no acontecimento Fogueira.

Adiantando um pouco a discussão que será aprofundada na terceira seção, em Fogueira a abertura a qual nos colocamos e a abertura da própria estrutura da cena permitiu a eclosão das experiências que trazíamos nos corpos, referências e experiências culturais, até mesmo a referência das Bacantes. Inicialmente realizado por quatro

mulheres (atuantes) e um homem que tocava o tambor (que se denominou como equedi – figura feminina no candomblé que cuida dos filhos que incorporam) a ritualidade do acontecimento, construída não a priori, mas a partir de cada presença da noite, fazia-nos transitar entre uma ritualidade do instante e do encontro e uma ritualidade que referenciava diversos ritos, mas que se aproximava de rituais precedentes à religiosidade como revelou Isabela Silveira (2012, pág. 3) presente em uma das noites:

> Mas o que havia ali não eram apenas bacantes (ou atrizes) mas toda espécie de autoridades pagãs e religiosas falando num idioma único. Como se fossem canibais, pariam ali bem na nossa frente rituais novinhos em folha que gestavam escondidos no ventre (...).

O momento final do espetáculo Bakxai revela um caminho de entendimento que se aproxima de um rito à Dioniso, ao qual vivenciamos em Fogueira. Essa cena que foi construída no intervalo dos ensaios, cuja necessidade de dançar e colocar o corpo em um estado de "embriaguez" eclodiu e se impôs à sistematização dos procedimentos rituais aos quais estávamos condicionados no processo, impedindo a irrupção de imagens distorcidas e de corpos fora de contornos definidos. A seguir uma imagem dessa cena final que revelou a necessidade dos corpos em dança, libertos das palavras como dizíamos citando Rimbaud (2008, pág. 33): "Chega de palavras. Sepulto os mortos no meu ventre. Gritos, tambor, dança, dança, dança!"

Foto 9 - Ritual Final de "Bakxai" - Dança, Dança, Dança. Foto: Danilo Ganguçu, 2009.

Apesar de uma forte coesão interna articulada por meses de trabalho, revelada em corpos que dialogavam em cena com uma dinâmica e uma energia transbordante, nos deparamos com o paradoxo de tal coesão com uma recepção que reclamava um "convite" em participar do ritual. A expectativa levantada por um ritual a Dioniso suscita no imaginário uma participação corpórea mais ativa ou da construção de um espaço em que essa participação pudesse ser possível. E de fato a construção da ritualidade em Bakxai – sobre as Bacantes não comportou uma relação direta e participativa, muito menos criou espaços para a possibilidade de um trânsito entre uma participação mais ou menos ativa.

O espetáculo era pautado numa forte construção de imagens corpóreas-vocais, entrecruzado pela narrativa da chegada do Deus, assim coube ao público assistir à liturgia que se desenrolava. Apesar de próximo, numa conformação que sugeria um estar dentro da cena, pois era necessário adentrar o espaço que intercalava público e cenário, formando um semicírculo pessoas, portas, janelas, cabeceiras, lastro de cama - desconstruções de uma casa - o público não encontrava espaço para transitar entre a recepção e a possibilidade de construir o acontecimento, tal qual vivenciamos no ritual fúnebre da Festa da Boa Morte e em Fogueira. As fotos a seguir revelam a disposição do público em cena e em seguida o espaço em momento anterior à chegada do público.

Foto 9 – Disposição do público em cena de Bakxai. Foto: Danilo Canguçu, 2009.

Foto 10 – Disposição do cenário e dos acentos para o público. Foto: Danilo Canguçu, 2009.

As configurações poéticas construídas nestas experiências, cujos processos corporais estabeleceram o trampolin para o diálogo com os demais elementos da cena, foram aqui lidas com intuito de envidenciar a tecitura que compõe o desenvolvimento de um espaço-tempo de descentramentos operados por uma ritualidade do encontro e por um estado de transformação que se efetiva pelo corpo. A consideração do corpo como um caminho de construção poética percorrida nestas experiências, se torna o aspecto por onde a proposta de deslocamentos do lugares de enunciação dos elementos que constituem o evento cênico será efetiva. Um corpo posto em estado de transformação sugerindo trânsitos e deslocamentos, e um entre-lugar como zona de constante renovação.

SEÇÃO II. UM ENTRE-LUGAR PARA AS ARTES CÊNICAS

Partindo do dispositivo "entre-lugar" utilizado amplamente pelos Estudos Culturais para colocar em pauta os limites difusos entre centro e periferia e todo um realinhamento global motivado pelas turbulências ideológicas nos anos oitenta, que colocavam em evidência a necessidade de se repensar os imperialismos intelectuais e os lugares de enunciação (HANCIAU, 2005), passo a discuti-lo como operador nas artes cênicas, a partir da abertura e dos borramentos de fronteiras dados na cena contemporânea a partir das minhas experiências no trânsito entre as práticas culturais e cênicas. Para tanto ampliarei o entendimento acerca deste dispositivo e da temporalidade que o atravessa a partir da sua emergência e dos desdobramentos levantados.

O termo emerge nos escritos de Silviano Santiago (2000) em artigos publicados no livro *Uma literatura nos trópicos.* Para Silviano, que reivindica a necessidade de inversão de valores e de uma (re)valorização do que é diferente e pluricultural no discurso literário - extirpando os valores de unidade e pureza - a Latino-América é entendida como *locus* de enunciação desse *entre-lugar*, e apresenta o termo como operador da desarticulação e desconstrução dos padrões vigentes.

No ensaio intitulado "O entre-lugar do discurso latino-americano", Silviano Santiago (2000) declara a falência de um método que se enraizou profundamente no sistema universitário, criticando as pesquisas que conduzem única e exclusivamente ao estudo das fontes ou das influências. Ao questionar qual seria o papel e a situação do artista e escritor latino-americano em face aos modelos colocados em circulação pela metrópole cultural, Silviano aponta a partir de Derrida e Pierre Menard, que esse espaço se afirmaria como construção de "uma escritura sobre outra escritura", operando uma ideia antropofágica ao utilizar a metáfora do "devorador de livros" para indicar qual seria a situação do intelectual latino-americano frente ao "modelo original" operando uma nova escritura, "vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, pelo amor e o respeito pelo já-escrito e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue" (SANTIAGO, 2000, pág.23)

Ao discutir os Estudos Culturais como espaço articulador, aberto às continuidades e descontinuidades, responsável por uma dinâmica transformativa e

modificadora, Marcos Aurélio dos Santos Souza (2008, pg.3), reforça o termo *entre-lugar* como uma ideia que potencializa o entendimento desse espaço de desarticulação proposto pelos estudos culturais, apresentando-o como "possibilidade estratégica que permite a ativação de temas incompatíveis, ou ainda a introdução de um mesmo tema em conjuntos, situações, diferentes". E complementa como o termo apresentado por Silviano corrobora com as ideias dos estudos culturais:

> Entendidos como desejo, os Estudos Culturais consistiriam nesse espaço articulador, esse *entre-lugar*, sintoma de um momento em que as disciplinas precisam alargar seus conceitos e noções, raptar outros de disciplinas "vizinhas", "desler" suas premissas, rever seus princípios. As construções deterministas, as estruturas organicamente fechadas do conhecimento perdem assim sua validade epistemológica.

A emergência de um desejo pela releitura dos espaços de anunciação fecundou os escritos culturais e se revelou na variedade de dispositivos utilizados para esta nova configuração, assim listados por Nubia Hanciau (2005, pág. 3): "entre-lugar (S.Santiago), lugar intervalar (E. Glissant), tecer espacio (A. Moreiras), espaço intersticial (H.K.Bhabha), the thirdspace (revista Chora), in-between (Walter Mignolo e S. Gruzinski), caminho do meio (Z. bernad), zona de contato (M.L.Pratt) ou de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento). Essas, segundo Nubia Hanciau (2005), são zonas criadas pelos descentramentos dados a partir da fragilidade dos esquemas cristalizados de unidade e pureza "que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais no contexto da América e deslocar a única referência, atribuída à cultura europeia"

Homi Bhabha (1998, pág. 27) fala da emergência dos lugares de interstícios como espaços de renegociação dos valores culturais, interesse comunitário, de experiências intersubjetivas e coletivas cuja sobreposição e o deslocamento das diferenças, segundo o autor, dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. Abordando a cultura pós-colonial o autor fala da relação *contra-modernidade*, mas ressalta e põe em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças como possibilidade de reinscrever o imaginário social tanto da metrópole quanto da própria modernidade:

> O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com "o novo" que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético: ela

> renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.

Assim como o termo entre-lugar dentro dos estudos culturais propõe um alargamento das leituras, revendo premissas enrijecidas na tentativa de afrouxar as zonas de determinação conceitual das disciplinas, a noção de performance apresentada por Richard Schechner (2003) no artigo “O que é performance?” também aponta para um borramento das fronteiras, analisando os limites e interseções das atividades cotidianas, rituais e artísticas.

Neste artigo Schechner fala ainda da aproximação estética entre teatro e ritos religiosos como os realizados nas igrejas afro-americanas (apontando a proximidade com o jazz e rock n’roll), relata a analogia entre a missa católica à antiga tragédia grega feita pelo bispo de Metz, na Europa, apontando para elementos que os compõem e que estão no limiar entre as duas atividades afirmando ser difícil separar arte de ritual. Neste mesmo artigo Schechner (2003, pg. 31) aponta o lugar onde a performance atua convergindo como zona de interesse para o que apresento como atuação num entre-lugar:

> Onde ocorre a performance? Uma pintura ocorre num objeto físico, uma novela ocorre em palavras. Mas uma performance (mesmo quando partindo de uma pintura ou de um romance) ocorre apenas em ação, interação e relação. A performance não está *em* nada mas entre.

A emergência de práticas cênicas que trabalharam questões de descentramentos no desenvolvimento de suas atividades artísticas teve o seu ápice historicamente nos movimentos vanguardistas do século XX. Contrapondo-se a um fazer atrelado a uma ação mimética e uma narrativa textual, as vanguardas evidenciaram a necessidade de novas construções estéticas e poéticas que pudessem abarcar outras possibilidades de entendimento e de percepção do mundo e do outro e que se distanciassem, sobretudo do pensamento fragmentado operado à época pelo racionalismo, deslocando para o corpo o caminho para expressividade.

Sabe-se, contudo, que mesmo as práticas ligadas à estética que se desenvolveram nos fins do século XIX, em especial, a chamada estética realista/naturalista no teatro, permaneceu e permanece ainda hoje como parâmetro para o desenvolvimento e entendimento de um fazer cênico, sobretudo nas escolas de

formação de ator e diretor, mesmo com todo o rompimento fomentado pelas vanguardas. O que nos faz refletir a forte influência do pensamento racionalista presente no desenvolvimento da ação linear e da construção narrativa em diálogos que formam a base da construção estética realista no teatro, e que ainda permanece como base para o entendimento, afirmando a necessidade e motivação para a desconstrução das dicotomias existentes nessas práticas.

Dentre as dicotomias operadas pelo pensamento cartesiano a relação corpo e mente/pensamento torna-se evidente como ponto de discussão entre o teatro dramático e as vanguardas e mais tarde no que vai ser configurado como teatro pós-dramático, temas que ampliarei na seção posterior. O que passo a ressaltar para analisar um entre-lugar como condição de atuação perpassa pelo trânsito entre esses pensamentos práticos, a partir de uma formação artística que priorizava um fazer estético no qual o corpo não se dava como foco de discussão conflitando com um corpo cultural - o meu - participante das manifestações culturais de rua da cidade de Salvador e da Bahia e o mesmo que passara por uma formação técnica[21] e poética de variadas danças.

A experiência na formação em interpretação pela escola de teatro da Universidade Federal da Bahia (2006-2008), onde o pensamento preponderante se dava a partir de uma construção estética que priorizava o texto dramático para a construção da cena, estabeleceu-se como ponto de crise no meu percurso, posteriormente desencadeada pela não consideração de um corpo que trazia uma (trans)referencialidade cultural de experiências vividas e que não encontrava no exercício poético da cena a possibilidade de expressão das suas significativas gradações.

Do trânsito entre o teatro e a dança, entre as práticas culturais e as práticas cênicas, entre a formação a partir de pressupostos do teatro dramático e o desenvolvimento de acontecimentos que se inclinam para um teatro pós-dramático, passo a discutir o que inicialmente se estabeleceu como uma sensação para chegar à formulação de um corpo em estado trânsito e um entre-lugar como forma de movimento e transpasse dessas fronteiras comumente estabelecidas no desenvolvimento artístico cênico. Uma atuação num entre-lugar a partir de um corpo em estado de trans(ito)

[21] Formada Técnica em Dança pela Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB (1999 -2002). As disciplinas práticas variavam entre as danças brasileiras, o balé, a dança afro, a dança moderna e contemporânea. Além das disciplinas teóricas e o exercício coreográfico.

decorre dessa abertura provocada pelos dilaceramentos da cena e por um corpo que reclama seu lugar de enunciação.

Ileana Diéguez (2012) formada em teatralogia e dramaturgia pelo Instituto Superior de Arte de Havana vem investigando o teatro na América Latina, especialmente nos campos da teatralidade, performance e artes. Ao ser questionada sobre a investigação de linguagens como uma prerrogativa do teatro independente na América Latina, Ileana revela que essa escolha tem sido feita pautada na busca incessante, pelos grupos, por abordagens que habitem e deem vida a situações que não tratem da realidade imediata, além da busca e reconhecimento de um novo espectador.

Fazendo uma retrospectiva a autora localiza que desde Barletta que criou El Teatro del Pueblo, na Argentina, passando pelos aportes da criação coletiva a partir, especialmente, da Colômbia, pelo chamado teatro colaborativo no Brasil, até as teatralidades expandidas[22], esse interesse de investigação tem sido um expoente. A autora trata ainda da necessidade de se estar atento à realidade como possibilidade de nos transformar, afetando a criação, revelando a partir do grupo peruano Yuyachkani, a complexidade estética e cênica empreendida pelo grupo ao produzir cenas que redimensionam a complexidade do que se vive, construindo imagens cênicas que produzem potentes alegorias do vivido.

No cenário artístico a busca pela desarticulação das hierarquias dos elementos que compõe as linguagens artísticas ganha evidência nas décadas de 60 e 70 do século XX, com o surgimento das vanguardas enquanto expressão de fronteira. Os happening e performance foram expressões marcadoras dessa desarticulação, apontando para uma nova cena que se instaurava entre seus fazedores e desarticula padrões no fazer artístico. Renato Cohen (2000) ressalta a hibridez da performance como característica fundadora da sua expressão, evidenciando o trânsito operado entre as artes plásticas - ponto de partida desse movimento - e as artes cênicas, citando alguns dos artistas que empreenderam esse deslocamento como Andy Warhol, Grupo Fluxus, Allan Kaprow, Claes Oldenburg. No Brasil, Ivaldo Granatto, Aguillar, Guto Lacaz.

[22] A autora se refere à *teatralidades expandidas* como as práticas cênicas realizadas atualmente, onde os entrecruzamentos das linguagens que compõe a cena se tornam ainda mais evidentes. A atuação desses elementos no decorrer da cena torna-se ponto essencial do discurso e não apenas complementar ao texto ou às ações do ator.

A Performance desde as suas primeiras manifestações está ligada a uma ideia de “arte de fronteira” cujas ações extrapolam o modo de fazer estabelecido. Desde a busca por novos espaços de atuação, passando por um forte hibridismo entre as linguagens artísticas até a desarticulação da própria noção de atuação, onde sujeito e objeto tornam-se o mesmo corpo (*body art*). A ideia de *live art* evidencia esse espaço de atuação fronteiriça da performance, de dessacralização da arte pela busca de novos espaços e objetos de atuação, onde a materialidade da arte passa a transitar fortemente pela vida, imprimindo um movimento de imbricação e consideração do que é “vivo” para compor o discurso multissensorial de suas ações.

Renato Cohen (2000) aponta a quebra com as convenções e o rompimento com o formalismo, no teatro e nas artes cênicas como um todo, a partir do experimentalismo do grupo Novayorquino Living Theatre que teve grande expressividade inclusive com apresentações no Brasil na década de 70. A ligação com o pensamento de Antonin Artaud por um teatro em que operasse uma transformação de consciência para os atores e para o público dava a tônica da proposta de intervenção social a qual o grupo se dispunha. O entendimento da sala teatral como uma praça (CRUCIANI, 1999) leva o Living Theatre a criar o espaço de teatro nas ruas onde acreditavam ser possível o estabelecimento do diálogo e da construção conjunta de uma sociedade repensada.

No curso que sucedem as variações da performance, Cohen (2000) apresenta a *performance art* realizada na década de 70, onde a utilização de tecnologias e o incremento estético conduz para uma experimentação que sinaliza a utilização de sistemas sígnicos e conceituais de maneira a se construir um discurso mais elaborado. Ainda assim a performance permanece nesse lugar fronteiriço buscando no deslocamento sua premissa fundamental que expresse a inquietação pelo estabelecido, propondo um estado de trânsito para sua atuação.

A utilização da materialidade cênica (trilha sonora, concretude do lugar, intromissão de elementos reais como o público que transita pelos espaços, imagens, vocalizações, ações corporais, etc) como linguagem na cena contemporânea, da qual aborda e analisa Carlos Garrocho (2005) revela uma horizontalidade na expressão das diferentes linguagens que compõe as artes da cena. O cruzamento de linguagens para a composição da cena teatral estabelece um modo de construção nas artes cênicas, através

dos elementos sonoros, cenográficos, iluminação, ações corporais. A mudança estabelecida no cenário contemporâneo se dá exatamente a partir de sua articulação enquanto expressão e o deslocamento operado a partir dos descentramentos. Carlos Garrocho oferece um entendimento acerca desses deslocamentos operados pelas linguagens da cena a partir da discussão sobre a questão da materialidade na formação do discurso cênico contemporâneo.

A partir da noção de teatralidades híbridas, Vinícius da Silva Lírio (2011) analisa a utilização dos recursos materiais (projeções, danças, a musicalidade ao vivo) na cena do Bando de Teatro Olodum[23], investigando os procedimentos e as sobreposições realizadas que deslocam o fazer do grupo para uma "nova" construção do seu discurso poético e o insere segundo o autor no campo das novas teatralidades. O entendimento da cena como uma textualidade tecida a partir da fragmentação e a utilização horizontalizada dos recursos artísticos para delinear uma construção cênica que exponha uma situação, produzindo descentramentos em relação a uma estrutura do drama que prioriza ações e uma narrativa lógica, converge para o que Silvia Fernandes (2010, pág. 119) vai delinear como situações produzidas pelas "novas" teatralidades híbridas:

> O reconhecimento dos processos literários e cênicos multifacetados que forçam os limites do que considera especificamente teatral, para avançar as fronteiras de criação da teatralidade até construir, no final do século XX, a pluralidade fragmentária da cena contemporânea. [...] cujo traço mais evidente talvez seja a frequência com que se situam em territórios híbridos de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, e a opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido.

A partir da articulação transcultural das produções e das referências do grupo Bando de Teatro Olodum, considerando a hibridez cultural que fundamenta sua existência, suas escolhas poéticas, suas fontes de pesquisas, desenvolvidas nos processos de criação e compartilhadas na cena, Vinícius da Silva Lírio (2011) elabora a perspectiva de uma "estética transcultural" para evidenciar os cruzamentos culturais operados na cena.

[23] Grupo Teatral localizado na cidade de Salvador, fundado em 1990. Formado por atores negros seus espetáculos abordam a temática do racismo e da desigualdade social. O grupo tem sua sede no Teatro Vila Velha, ambos dirigidos, artisticamente, por Márcio Meireles.

Fernando Ortiz (1983) que utiliza em seu escrito, pela primeira vez, a expressão “Transculturação” em detrimento da utilização do vocábulo “aculturação”, reflete a importância da distinção dos termos por expressar o vocábulo “transculturação” uma maior aproximação com os variados e complexos fenômenos de “transmutações de culturas” que se processaram em Cuba. O autor aborda esse processo como um grande fenômeno histórico do país, tal intensidade e diversidade de imigração que o constituiu num processo de mestiçagem que se concentrou num período de quatro séculos.

Tal como os pensadores sociais como Milton Santos (2002), Celso Furtado (1998) que repensam o processo de globalização deslocando o ponto vista de um olhar eurocêntrico para uma análise a partir das questões refletidas no “Terceiro Mundo”, Octávio Ianni (2000) reflete sobre a contribuição que o pensamento social e as novas doutrinas políticas geradas no mundo “periférico” podem contribuir para o futuro da teoria social e das ideologias “progressistas”. Analisa como essa contribuição pode estar potencializada pelo próprio processo de transculturação que “emite os paradoxos necessários” (MAFFESOLI, 2005) à compreensão de um mundo cada vez mais entrecruzado.

Octávio Ianni (2000, pág 93) que reflete o processo de globalização como uma tendência que acompanha a própria modernidade em seu projeto de “ocidentalização do mundo”, apesar do século XX ser fixado como “a era do globalismo”. O autor expõe que mesmo com o desejo de dominação a ocidentalização “implicou desde sempre o encontro, mescla, conflito, amálgama, absorção e mundialização também de orientalismos, africanismos e indigenismos”, ponderando os conflitos entre o binômio “explorador” e “explorado”.

Abordando o aspecto da globalização especificamente na América Latina, Octávio Ianni (2000, pág 93) admite que a América serviu para reforçar a ideia de “Europa” e o projeto de ser Ocidente, refletindo que o continente sul-americano tenha sido o que mais sofreu com uma “arrogância ativista” da Europa e mais tarde dos Estados Unidos. Contudo coloca outro ponto de vista acerca desse processo de investida por parte das grandes potências, abordando a potencialidade do contato: “Mais do que nunca também, talvez, na América Latina tenham se dado os mais profundos processos de transculturação da modernidade, onde mais poderosa foi a mescla de [...] culturas e civilizações, ou modos de ser, agir, pensar e imaginar”.

O autor não discute, contudo, a ambivalência do processo de contato entre culturas que nem sempre se dá de forma apaziguada, vide todo o processo de colonização e o contato da cultura europeia com a cultura ameríndia na América Latina, que até o presente desencadeia conflitos pela posse de terras. Apesar de toda riqueza cultural que constituem, a exemplo, a cultura brasileira, esta advém de um processo de intensos conflitos e por vezes "aculturação" que não se pode camuflar sob o julgo de um romantismo de trocas e de potencialidades derivadas do processo constitutivo de determinado povo como bem discute Homi Bhabha (1998, pág. 21) acerca do hibridismo a partir do que desenvolve enquanto "diferença cultural":

> Os embates de fronteira acerca da diferença cultural tem tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso.

E complementa:

> Tais culturas de *contra-modernidade* pós-colonial podem ser contingentes a modernidade, descontínuas em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas, porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para "traduzir", e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade.

Uma perspectiva que se ponha "aberta pela ideia do contato, intercâmbio, permuta, aculturação, assimilação, hibridação, mestiçagem ou mais propriamente, transculturação" é o que propõe ainda Octávio Ianni (2000, pág. 95) para analisar a questão da cultura na era globalizada, não mais baseada numa ideia fixa de identidade nacional, considerando a construção do mundo, em suas particularidades, como um intricado processo de transculturação.

Peter Burke (2003) analisa quatro variações de reações como consequência do encontro cultural; aceitação, rejeição segregação e adaptação. Tecendo uma crítica aos historiadores culturais, Burke adverte sobre a necessidade de resistir a uma tendência atribuída à troca cultural como um reflexo de tolerância e mente aberta, apontando, a exemplo, a chamada "Convivência" estabelecida no final da Idade Média na Espanha ocorrida simultaneamente numa época de massacres de judeus, conversões forçadas, entre outras situações conflituosas. Ressalta a heterogeneidade das culturas e

as diferenças estabelecidas e modos de reações diversos que se configura a partir dos encontros culturais.

Refletindo as condições que levam uma cultura a ter maior ou menor aceitação ou resistência às influencias advindas dos encontros culturais, o autor levanta uma problemática a partir da tentativa de se explicar essas diferenças de receptividade. Colocando a questão em termos da autoconfiança, na própria cultura, o autor indaga se esse fato provocaria pouco interesse nas ideias estrangeiras, questionando se seria a cultura bem integrada a que é relativamente fechada ou se as culturas que são abertas às ideias de fora é que são divididas. Levantando questões mais do que propriamente dando respostas o autor acredita que parece haver momentos mais favoráveis ou desfavoráveis quando se trata de trocas culturais.

Na definição desse limite de territorialidades, levantando questões acerca de identidade/identificação, nação, que se amplifica e perde seus contornos numa temporalidade que envolve o aspecto globalizante, a autora Nubia Jacques Hanciau (2005) vai abordar o conceito ampliado de fronteira para abordar o aspecto de zonas de contato, hibridização e transculturação. Contrapondo-se a uma noção de fronteira ancorada na territorialidade que se constitui numa delimitação de espaço e avança para os domínios da construção de uma identidade, Nubia Hanciau em diálogo com a historiadora Sandra Pesavento (2001) traça uma abordagem acerca de uma noção de fronteira que apresenta-se porosa, permeável e flexível.

Colocando em debate as novas temporalidades que se instaura a partir de um mundo globalizado, e uma noção de fronteira como delimitadora de espaços, ancorada na territorialidade que se desdobra no político, Hanciau (2005, pág. 9) a partir das postulações de Sandra Pesavento (2001) apresenta uma ideia de fronteira que se dissolve, acirrando as questões de pertencimento, produzindo um fluxo transitório a partir da flexibilidade que se instaura nesse estado de contato e de trocas promovido pelo cambio entre as fronteiras, possibilitando "pelo contato e permeabilidade – o surgimento de algo novo, híbrido, diferente, mestiço, um "terceiro", que se insinua na situação de passagem".

O tratamento dado ao lugar da fronteira por Homi Bhabha (1998, pág. 19), cuja obra se insere nos estudos pós-coloniais, converge para o entendimento de um espaço que se torna o lugar a partir do qual "*algo começa a se fazer presente"* parafraseando Martin Heidegger presente em seu prólogo: "Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do

qual *algo começa a se fazer presente".* Neste texto introdutório intitulado "Vidas na fronteira: A arte do presente", Bhabha nos convida a refletir sobre a incidência do termo "pós" que encabeça as abordagens "pós-modernismo", "pós-colonialismo", "pós-feminino" anunciando como uma grande questão do nosso tempo colocar a cultura na esfera do "além".

Mas esse "além", vai explicar Bhabha (1998, pág. 23), não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado: "encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão". O "além" que anuncia Bhabha (ibid., pág. 23) não se refere ao uso que normalmente se faz para indicar sequencialidade, e sim deste relacionado ao presente de maneira descentrada: "Esses termos que apontam insistentemente para o além só poderão incorporar a energia inquieta e revisionária deste se transformarem o presente em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder".

Nessa fronteira porosa que permite o fluxo expressivo e as trocas efetivas pela condição de maleabilidade proposta é que se constrói a cena contemporânea das artes cênicas. Operando um fluxo contínuo em suas linguagens, aponta para um hibridismo cada vez mais latente e profícuo em possibilidades que não ditam regras para a sua existência. O estado transitório garante sua renovação inspirada em uma diversidade de perspectivas dando à cena uma flexibilidade e uma afirmação do entre-lugar como zona de permanente renovação.

A partir da compreensão desse espaço fronteiriço que passo a delinear os aspectos da Festa da Boa Morte que contribuíram, em paralelo às experiências cênicas, para o entendimento dessa possibilidade de dilatação da cena. Considero como fonte na construção desse diálogo entre a prática cultural e a prática cênica um trânsito que me constitui enquanto sujeito cultural, fortalecendo a minha percepção e aspectos da minha corporeidade a partir de zonas de interesses que alimentam e que possibilitam um redimensionamento da minha prática cênica a parir dessa zona de interstício (BHABHA, 1998).

A noção de corporeidade discutida por Giovanina Gomes de Freitas Olivier (1995, pág. 52) aborda uma perspectiva ampliada das dimensões do corpo dadas pelas gradações que este estabelece consigo, com o outro e com o mundo, ampliando a possibilidade de entendimento do corpo cênico como aquele que expressa apenas uma

técnica “aculturada” (Barba e Savarese, 1995) que anula as variações e os cruzamentos culturais que o constitui e opera variados níveis de significação:

> A corporeidade implica, portanto, a inscrição de um corpo humano em mundo significativo, na relação dialética do corpo consigo mesmo, com outros corpos expressivos e com os objetos do seu mundo (ou “as coisas”, que se elevam no horizonte de sua percepção).

Esse corpo atravessado pelas diversas dimensões física, afetiva, sócio, histórico, cultural, pela transculturalidade, que será considerado na abordagem de um corpo em trânsito no construto de um acontecimento que acolhe a possibilidade do inesperado a partir de um estado de abertura e que possibilita a eclosão de qualquer uma ou várias dimensões constitutivas dessa corporeidade.

Diante do estabelecimento dessa intersecção cultural Joice Aglae Brondani também encontra motivações para o diálogo entre a prática cênica e as manifestações culturais brasileiras e italianas:

> Para tentar realizar os movimentos que me eram pedidos, utilizava alguns conhecimentos que já faziam parte de meu corpo e, dessa forma, conseguia dar vida às máscaras *dell’arte* - através de um “acervo” que já fazia parte de minhas vivências físicas e sensíveis, trazidos por lembranças imagéticas, se tratava de posturas e movimentos que fazem parte de algumas manifestações espetaculares populares brasileiras. (BRONDANI, 2010, pg. 23)

“Já faziam parte de meu corpo” lembranças redimensionadas e postas em ampliação. Essa configuração das memórias e de uma cultura incorporada me remete à ideia elaborada por Vinícius da Silva Lírio sobre o *Estado de Bença* (LÍRIO, 2011), onde o autor reflete sobre a dilatação corporal do ator em cena a partir da perspectiva da ampliação de determinado aspecto cultural incorporado, por ser o sujeito pertencente a um corpus cultural no qual o corpo-sujeito está imerso.

A partir da noção de uma cultura que se constitui no corpo, passo a apresentar os aspectos que me atravessaram relacionados à ritualidade, morte, o trânsito entre temporalidades e a construção de um espaço de compartilhamento a partir de uma dinâmica festiva na Festa da Boa Morte. Apresento esse o espaço de trânsito e a coexistência de temporalidades como experiência participativa, da mesma forma trago para o diálogo circunstâncias que podem ser observadas na Festa de Xiré. Antes da

apresentação desses aspectos faço uma rápida digressão em relação à consideração das práticas culturais na formação acadêmica, apontando as aproximações entre essas e a prática cênica, considerando a minha formação na UFBA e o contexto cultural no qual está inserida esta universidade.

2.1.Lapso perceptivo na criação artística - um entre-lugar para as artes e "culturas".

A discussão levantada por Silviano Santiago (2000) sobre o método das pesquisas que conduzem ao estudo das fontes ou das influências enraizado no sistema universitário da América Latina, por falta de uma tradição autóctone dos artistas e intelectuais, e que a meu ver, ainda hoje, pouco se avançou nesta configuração, converge para a discussão que apresenta o professor Érico José Souza de Oliveira (2001, pág. 4) no que vai tratar por "miopia cultural" ao discutir sobre o diálogo que não se estabelece entre as artes do espetáculo e as culturas brasileiras no âmbito acadêmico:

> Pensamos como ocidentais e reproduzimos as formas e modelos educacionais do Ocidente, sem praticamente nenhuma reflexão sobre os currículos e conteúdos realmente necessários ao nosso meio. Almejamos as culturas ocidentais. Praticamos e ensinamos o teatro ocidental. E quando dialogamos com as culturas na cena teatral, geralmente, temos um olhar colonizador sobre elas.

Partindo de uma análise histórica sobre as abordagens realizadas pela academia acerca das "culturas", termo escolhido pelo autor em detrimento de manifestações populares, a qual também passo a utilizar, Érico José Souza de Oliveira traça um caminho reflexivo para abordagem destas formas de expressão. Problematizando os termos "folclore" e, sobretudo "manifestações populares" estabelece como ponto reflexivo o lugar de onde se olha para emitir as categorizações acerca das atividades ditas "populares" e "eruditas", termos igualmente criticados pelo autor.

Ora, se nos colocamos apartados destas "culturas" em prol de uma aproximação e condicionamento dos parâmetros europeus de construção dos nossos fazeres, se partimos unicamente de um olhar ocidental dentro da prática universitária e em específico no exercício das artes do espetáculo, elitizamos o nosso olhar para

denominar as demais práticas como populares. Nesse ponto reside o que o autor vai denominar como "miopia cultural" que decorre do fato desse olhar não refletir a característica híbrida que nos constitui e que nos coloca num espaço de interstício (Bhabha, 1998), num entre-lugar, "nos coloca num lugar singular que não se enquadra em muitas categorias e padrões inventados pelas potências econômicas mundiais que se querem coesas e uniformes. Somos multiformes, multidisciplinares, multi-étnicos, multiculturais por excelência" (OLIVEIRA, 2011, pág.4), diferentes da construção ocidentalizada que acabamos por assimilar.

Qual o lugar de atuação nos caberia partindo de uma reconfiguração desse olhar? Como a nossa prática cênica poderia ser redimensionada se considerarmos a hibridez que nos constitui e nos coloca frente a uma diversidade cultural muitas vezes sobrepujada em lugar de referenciais unilaterais, dados de uma cultura hegemônica? Quais os trânsitos poderíamos empreender a partir de uma atuação nesse entre-lugar?

Ao adentrarmos nas universidades e escolas de formação artística sofremos uma espécie de lapso perceptivo, onde somos impelidos a adormecer a diversidade cultural que nos constitui, eliminando-a do processo de criação, adquirindo uma forma de fazer estéril e desvinculada do entorno, desconsiderando o hibridismo cultural que nos é próprio como reforça o professor Érico José Souza de Oliveira (2010, pág.4):

> Somos um entre-lugar, somos a diáspora, somos híbridos e transculturais por circunstância e por herança. Mas, infelizmente, olhamos do lugar do Ocidente. Nos sentimos, sem inquietude alguma, absolutamente ocidentais. Nos comportamos em todos os aspectos pelos moldes e demandas das grandes potências.

Essas reflexões tiveram na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia espaço para o desenvolvimento prático desse diálogo, sendo intensificado a partir da implementação dos estudos etnocenológicos que abordarei mais adiante. Prosseguindo no estabelecimento desse diálogo entre as práticas culturais brasileiras e a prática cênica, participei em 2007, no curso de graduação em interpretação teatral da referida universidade, de uma experiência extremamente relevante no sentido da consideração do corpo e dos aspectos culturais no desenvolvimento da criação cênica. A

pesquisa se deu no processo de construção de uma cena do texto de Eurípedes[24] chamado Medéia.

A reconsideração das manifestações enquanto fonte direta de inspiração e diálogo para as artes cênicas foi intensamente estudada por nomes como Oswald Barroso (1999), Nelson de Araújo (1979), Mário de Andrade (1922) da publicação de Paulicéia Desvairada, Ariano Suassuna (1979) e Hermilo Borba Filho (1979) com a fundação do Teatro Popular do Nordeste. Estudos que traçam um diálogo com as posteriores discussões dos estudos culturais dos anos 80 do século XX, os quais desencadearam uma reconfiguração do conceito de cultura e que se fez reverberar em todos os setores sociais, contribuindo para o entendimento acerca das relações entre essas práticas. Clifford Geertz (2008, pág. 4) que trouxe novas perspectivas à pesquisa antropológica a qual julgava abstrata e distanciada da realidade do campo[25] nos aponta uma leitura de cultura como um texto a ser lido, no que diz:

> O homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.

O eco das questões que envolvem a relação do fazer artístico ao das "culturas" que se põe em discussão na universidade e especificamente na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia ganhou reforço a partir dos estudos desenvolvidos pela Etnocenologia, cuja reverberação alcançou o nível da graduação, mas, sobretudo, ampliados pela pós-graduação. Essa discussão foi fomentada pelos professores Armindo Bião, Suzana Martins e pelo professor Érico José Souza de Oliveira (2011, pág. 6) que reflete sobre a possibilidade de ampliação de perspectivas as quais vem se debruçando a academia recentemente, a partir do complexo cultural que funda nossa sociedade:

> A academia, sobretudo no campo das artes cênicas discute hoje, justamente, formas de olhares e trânsitos com a diversidade cultural de nosso país através de reflexões sobre uma nova epistemologia que abarque este momento de crise universal em que vivemos, chamado de pós-modernismo.

[24] Poeta trágico que viveu na Grécia Antiga – século V a.C . Seus escritos, junto aos de Sofócles e Ésquilo ganharam destaque na sociedade da époco e 18 das suas peças chegaram até os dias de hoje. Destacam-se entre as mais conhecidas Medéia e As Bacantes.

[25] Denominação ao local em que se dá ao encontro (prática) com o objeto que se estuda.

Da implementação dos estudos acerca das “culturas” brasileiras no âmbito acadêmico da referida universidade federal, obtive o primeiro contato enquanto pesquisa a partir da extinta disciplina “Expressões Dramáticas do Folclore Brasileiro”, que compunha o currículo do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia no ano de 2005. A própria nomenclatura da disciplina configura o tempo-espaço no qual ainda se situava o olhar da academia para as manifestações. A orientação da disciplina perpassava por uma análise de aspectos dramáticos da cena, que deveriam ser analisados nas manifestações, considerando a epistemologia das artes do espetáculo, sobrepondo, dessa forma, um contexto sobre o outro. Ao longo das pesquisas outras abordagens foram sendo postas estabelecendo-se de maneira mais horizontal o diálogo entre essas práticas culturais.

Essa discussão epistemológica em relação às “culturas” foi abordada por Eloisa Dominicci (2009) no que tange os aspectos das danças presentes e por vezes cerne de algumas manifestações. A autora fala da necessidade de uma revisão que descarte abordagens conceituais tais como passos, coreografia, enredo, ao tratar das danças das “culturas” brasileiras. Propõe, ao invés de passos, “dinâmicas corporais”, por incluir segundo a mesma uma variante de matizes e pequenas variações do movimento em sua acentuação rítmica, de tonicidade ou do desenho do corpo no espaço, garantido uma abordagem que não pressupõe a epistemologia própria da dança.

Na disciplina acima referida, debrucei-me sobre a manifestação da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. Os aspectos de ritualidade empreendidos tendo a morte como espaço de trânsito e de transformação, assim como o trânsito estabelecido entre as temporalidades instauradas pela força ritual (1) e a construção de um espaço de compartilhamento com a atuação-proponente da irmandade e uma atuação participativa dos convidados operada por deslocamentos a partir de uma dinâmica festiva (2), foram pontos que intensificaram a minha relação com esta manifestação que inscreve sua atuação num entre-lugar.

Esses são os dois aspectos de atravessamentos por onde estabeleço uma ligação entre a Festa da Boa Morte e as escolhas realizadas para uma abertura da cena na realização de um ato transformativo dado por um corpo em trânsito. O entrelaçamento entre arte e vida tal qual pensado por Antonin Artaud (2006) é possível

de ser percebido nas ações da Irmandade[26] durante todo ano, através de suas práticas realizadas no cotidiano da cidade, cuja culminância de suas ações são evidenciadas e vivenciadas nos dias da Festa.

Espaço-tempo de compartilhamento e deslocamento de atuação: um olhar a partir da Festa da Boa Morte

Na Festa da Boa Morte a relação entre as irmãs e os convidados se configura de diferentes modos, onde aos poucos, os participantes assumem diferentes posicionamentos no decorrer dos dias que se seguem. O deslocamento dessa espécie de atuação dos participantes garante uma mudança na configuração e na atmosfera dos momentos que compõe a festa. Essa mudança de atuação é proposta pelo próprio itinerário da Festa[27], ao realizar os trânsitos a partir das mudanças efetivas dos espaços a serem ocupados.

Esses diferentes espaços; igrejas, ruas, praças, sede da irmandade, juntamente com a atividade a ser desenvolvida em cada etapa da festa, estabelece momentos de maior ou menor relação entre as irmãs e os participantes. Esse trânsito operado pelas irmãs entre as incursões míticas, configurado em momentos de maior concentração ou mesmo de reclusão a espaços restritos, e no contato mais direto estabelecido com os participantes como notado na interação ocorrida no samba de roda no terceiro dia, constitui um dos aspectos de grande interesse despertado na observação participativa durante os dias da festa. Esse deslocamento ao qual se põe e propõe as irmãs, a partir do qual estabeleço o diálogo em relação ao acontecimento cênico, configura um espaço que instaura, a partir dos trânsitos, a possibilidade de rompimento das percepções adormecidas, e por onde o corpo festivo encontra diferentes estados de atuação.

A proposição de um ritual fúnebre festivo, onde o evento vai se delineando em diversos espaços de diferentes atmosferas - descontraída, festiva, solene, litúrgica - propondo aos participantes um estado de atuação diferente a cada momento, também se configurou como um ponto de diálogo que passei a estabelecer entre a prática cultural e

[26] A estrutura da Irmandade é dividida em cargos para que a organização das atividades ao longo do ano, sobretudo para a realização da Festa em agosto seja efetivada. Um dos cargos é o da juíza perpétua. Para exercê-lo é necessário ter comprovada fé em Maria e ser a mais velha em exercício na confraria.

[27] Em anexo o relatório de Pesquisa de campo onde é possível acompanhar uma descrição mais detalhada da Festa.

a construção de uma abertura da cena, permitindo-me pensar o acontecimento cênico como um espaço para uma "atuação-proponente" e uma "atuação-convidada" a partir de uma ritualidade do encontro que se constrói a partir de modificações nos estados de percepção e atuação .

A Festa da Boa Morte realiza-se anualmente entre os dias 13 a 17 de agosto na cidade Cachoeira na Bahia, se configurando como manifestação cultural e de religiosidade.

Cronograma	Significado	Atividades	Música	Ceia
1° dia	Morte de Nossa Senhora	Missa, Procissão, Sentinela e Ceia	Religiosa (culto católico)	Ceia Branca
2° dia	Enterro	Missa e Procissão	Religiosa (culto católico)	—
3° dia	Assunção e Glória	Missa, Procissão, Ceia e Samba-de-roda	Religiosa, Valsa e Samba-de-roda	Feijoada
4°dia	Festa	Samba-de-roda e ceia	Samba-de-roda	Cozido
5° dia	Festa	Samba-de-roda e ceia	Samba-de-roda	Caruru e Mungunzá

Tabela 1 – Cronograma da Festa da Boa Morte

Nos dois primeiros dias acontecem os ritos fúnebres. As sentinelas, as missas e as procissões pelas ruas acompanhadas dos cânticos litúrgicos sugerem uma dinâmica cuja concentração nos coloca numa relação de atenção, escuta e reflexão. Essa etapa da festa é realizada à noite ajudando a delinear mais intensamente uma atmosfera ritual fúnebre. As procissões, realizadas no segundo dia após a missa de corpo-presente, são iluminadas por velas e no intervalo de uma música e outra, o silêncio e o arrastar dos passos podem ser ouvidos, sentidos, ecoando nas estreitas ruas da cidade. O acompanhamento das filarmônicas, entoando cânticos fúnebres, também contribui para instaurar a atmosfera de um "dia de sentimento" como declara Dona Estelita, juíza perpétua[28]: "*é o dia... de sepultar, na imitação, porque Maria não é sepultada, na imitação o enterro de Maria, então temos que ter um grande sentimento, o amor, esta*

[28] Dona Estelita em entrevista ao documentário "Eu Vi Boa Morte Sorrir" em 1996 - documentário que compõe as séries "Bahia Singular e Plural", produzidas pela TV Educativa na década de 90. Dona Estelita faleceu aos 105 anos de idade em agosto de 2012, sete dias antes da festa.

grande concentração...”. Os dois primeiros dias da Festa são dedicados à Morte de Nossa (imagem de cadáver).

No terceiro dia a festa se instala. As cores tomam contam das roupas que se evidenciam nas flores, na disposição dos corpos, nos sons, no corpo coletivo do cortejo. O dia pulsa em festa! É o dia da Glória! A missa e a procissão ganham brilho e uma nova dinâmica se estabelece. É importante notar nesse dia a vida ordinária do comércio, da feira dialogando com o extraordinário da festa. A coexistência de tempos e uma dinâmica que mobiliza os que podem seguir, mas também os que permanecem. A procissão arrasta inúmeras pessoas e outras tantas que permanecem nas portas dos estabelecimentos, indicando o local festivo como um espaço de efetivação do compartilhamento. A festa se instala e subverte o cotidiano da cidade a procissão arrasta uma ordem estabelecida, propondo mesmo que temporariamente, outras possibilidades de relação e de existência.

A dinâmica festiva irrompe no ordinário e possibilita a experiência a partir da coexistência dessas dinâmicas temporais. Talvez a festa seja um espaço possível para o que Maffesoli (1998) vai denominar de neotribalismo, onde uma nova sociabilidade se configura a partir de suas afinidades e seus interesses no momento, e que não tem outra finalidade a não ser reunir-se. A Festa como um lugar possível da experiência, da troca, espaço que garante a necessidade e o desejo de estar junto. Um tempo-espaço propício para a renovação.

Os estudos desenvolvidos pelo professor Érico José Souza de Oliveira (2006, pág. 71) em seu livro “A Roda do Mundo Gira” revelam a Festa, o Jogo, o Riso como formas de integração necessárias ao homem para alimentar a sensação de liberdade e prazer castrados pelos mecanismos sociais. A sua indagação por uma ancestralidade festiva nos convida a perceber a necessidade eminente do homem pelo entrecruzamento de realidades e aponta-nos essa característica festiva como embrião das manifestações artísticas e coletivas nas quais a quebra com os valores sociais se efetiva como forma de não sermos sucumbidos por sua rigidez.

> Assim como o teatro, a festa instala-se na verdade do efêmero e do simbólico, como se um mundo transversal mantivesse contato, direto ou indireto, com a vida corrente e que, durante seu período de realização fosse a própria vida; uma outra vida que suspende, provisoriamente, mas não totalmente o real, simplesmente transmuta-o, sublima-o, reorganiza-o e liberta-o das convenções pré-estabelecidas.

Érico Oliveira nos aponta, ainda, através do pensamento de Roger Caillois (1990) uma das categorias do jogo – o simulacro – onde a necessidade de vivenciar o disfarce, a simulação, a transformação revela o desejo intrínseco de subversão. Nos adultos esta necessidade se concretiza nos momentos coletivos de festa, rituais e brincadeiras. O autor sugere ainda, o teatro como uma derivação artística desses elementos, nos levando a pensar na necessidade de olhar para as "culturas" como um evento que articula princípios semelhantes aos do fazer cênico diversificando nossa perspectiva e estabelecendo um possível diálogo para a prática cênica.

Neste terceiro dia após a procissão, as irmãs realizam a valsa e o samba-de-roda na sede da Irmandade que segundo Luis Claudio Dias do Nascimento (2002) em entrevista concedida a Castro (2006, pág.71), diz respeito ao trânsito entre as temporalidades realizado todo o tempo da festa pela irmandade, mas acentuado neste momento estabelecendo uma intensa comunicação e comunhão entre todos que neste momento realizam a festa.

> (...) Um quarto rito que é essa dessacralização que ocorre durante esses três ritos, que é o retorno daquele estado de sacralidade que as irmãs se colocam para o mundo telúrico, voltar para a terra, pra sua realidade. Essa volta pra realidade é feita através de música e dança. E essa música tem toda uma profanidade... Neste sentido o samba tem um sentido religioso.

Foto 18: 3° dia da Festa em frente à Sede (casarão rosa) e a capela (no casarão amarelo) da Irmandade da Boa Morte. Foto: Liliana Matos, 2010.

Desse espaço de compartilhamento, interação e construção conjunta do evento cultural, considerando a atuação proponente da irmandade, a partir de uma dinâmica festiva que horizontaliza as ações e permite um processo de atuação participativa em constante deslocamento, que busco relações para propor um entre-lugar como condição de atuação no evento cênico tal qual desejava Artaud (2006) se tornasse um evento ritual onde as relações fossem modificadas a partir de uma dinâmica transformativa. Assim podemos vivenciar neste evento onde o corpo se amplifica tornando-se festivo, coletivo e político.

2.3. Morte e Ritualidade: espaço transformativo das práticas culturais – Boa Morte e Ritual de Xiré - às práticas cênicas

Tadeus Kantor, encenador polonês do séc. XX, a partir do célebre espetáculo *A Classe Morta* evidencia o tema da morte como dimensão poética no teatro. Ao considerar a morte simbólica ou literal, no que diz respeito ao empreendimento de mudanças orgânicas e sociais, Kantor evidencia em seu teatro a aparência da morte em repúdio ao teatro como imitação da vida como revela Wagner Francisco Araújo Cintra (2010, pg.2): "Assim, em Kantor, a existência está condicionada a uma sucessão infinita de possibilidades, entre as quais se encontra justamente a morte como elemento artístico significante que possibilita a imersão do olhar crítico sobre a vida habitual".

João Denys Araújo Leite (2003, pg. 73) aborda o teatro como a arte da morte no sentido em que a representação teatral elabora uma religação da morte à vida através da re-apresentação de algo "morto" que se faz presente, tangenciando a relação do teatro com o ato religioso. Ao ressaltar a aproximação entre o teatro, enquanto experiência poética, com experiência religiosa a partir desse (re)ligare, João Denys adverte enfaticamente "teatro não é religião", evidenciando a diferenciação pela não necessidade por parte da poética de uma autoridade divina (imaterial) que outorgue a sua existência.

O caminho para o entendimento da relação entre teatro e a experiência religiosa, pode ser pensada a partir do processo ritual. Esse caminho, traçado por alguns pensadores no séc XX, buscava reestabelecer o aspecto "mágico" e a reconfiguração do pensamento e da prática teatral, que pautada fortemente numa noção de "representação"

a partir de uma *mimese* da realidade operante, rechaçava qualquer possibilidade de "artificialidade" ou "ritualidade" no fazer teatral. A busca por uma ritualidade no teatro no sentido de um "ritual laico" (GROTOWSKI, 2010, pg. 124), abarcando o processo mítico, a multiplicidade de códigos, e o rompimento de automatismos corporais, aproximava essas propostas de um pensamento arcaico sobre o rito.

A proposta de um teatro ritual em Artaud perpassa pelo rompimento e pela liberação de automatismos e condicionamentos impostos ao corpo pelos mecanismos sociais de poder. Por isso a noção de "ritual" em seu teatro caminha no sentido de uma arte que processe uma transformação física e psíquica, desmontando esquemas rígidos de construções que condicionam o pensamento e as ações sobre si, sobre o outro e sobre o mundo. Essa transformação pretendida por Artaud corre no sentido de uma transformação orgânica, para tanto a necessidade de uma "morte" para a construção de um "novo" corpo no que francamente acredita possível através de um "ato mítico de fazer um corpo". Sobre a morte e a transformação Artaud (apud Virmaux, 2009, pág. 322) dirá:

> O ato que falo visa à total transformação orgânica e física verdadeira do corpo humano (...). Se bem me compreendem, ver-se-á nisso um ato verdadeiro de gênese que a todo mundo parecerá ridículo e humorístico invocar sobre o plano da vida real. Pois ninguém no momento que passa pode acreditar que um corpo possa mudar a não ser através do tempo e na morte. Ora repito que a morte é um estado inventado(...). É uma história que é preciso revelar à luz do dia falando sem rodeios. O corpo humano só morre porque esqueceram de transformá-lo e de mudá-lo. A não ser por isso ele não morre, ele não se transforma em pó, ele não vai para o túmulo. É uma ignóbil facilidade do nada que a religião, a sociedade e a ciência obtiveram da consciência humana a de levá-la em um dado momento a abandonar o seu corpo (...).

A "Boa Morte" da referida Festa se refere a este poder transformativo, evidenciando uma morte que não aniquila a possibilidade de vida, configurando-se como espaço-tempo de transformação e da possibilidade de trânsito e de coexistência a partir do ritual. Na Festa vemos a transformação de um corpo, ora morto em um corpo vivo representado nas imagens de Nossa Senhora da Boa Morte e Nossa Senhora da Glória respectivamente nas imagens a seguir.

Foto 19 - Imagem de Nossa Senhora da Boa Morte. Foto: Lucas Modesto, 2009. (arquivo Alvenaria)
Foto 20 – Imagem de Nossa Senhora Glória. Foto: Liliana Matos, 2009. (arquivo Alvenaria)

A noção de morte como lugar de transformação converge com os aspectos que trato a partir de uma necessidade de abertura e transformação da cena, do corpo e da sociedade. A morte como aspecto transformativo, festivo, espetacular e transcultural tratado na festa da Boa Morte nos convida a redimensionar os aspectos da existência através da possibilidade de uma coexistência da vida e da morte através da força ritual. Neste ponto reside a beleza e força proposta na Festa da Boa Morte ao evidenciar e proporcionar a vivência do poder transformativo da morte dado por um corpo que não desfaz. O corpo vivo abrigando o poder transformativo da morte.

Da morte transformativa que deverá ser abrigada no corpo vivo, sob pena de promover ao corpo as cristalizações impostas pelas coerções e tentativas de controle sociais, que talvez reclame Artaud (1948) no que resalta sobre a necessidade de transformação orgânica, operando as transformações necessárias ao estabelecimento de novas configurações na vida. É também de um corpo que dança e acolhe a morte que dança o corpo no Butô, "um corpo que admite a sobreposição da vida e da morte (...) sempre aberto, inacabado" (NOBREGA, 2004, 465).

A proposição de ritualização da morte a partir de uma dinâmica festiva subverte e redimensiona o lugar que esta ocupa em nossa sociedade. Apesar das práticas religiosas (candomblé e católica) constituírem-nos enquanto pensamento e cultura, a visão sobre a morte como algo tenebroso e finalizador permanece em nosso imaginário e lidamos com ela de maneira, quase sempre, rápida e pragmática, apenas nos momentos em que se apresenta de forma fatídica.

No sentido de integração da morte à vida a partir de uma dinâmica festiva, a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte evidencia sua visão de mundo e reintegra a cada ano, no ciclo desta festa/culto, a ancestralidade e a morte fazendo coexistir em um

mesmo tempo-espaço ritual, estético e festivo, uma dinâmica transitória. Essa atuação em trânsito na qual a Irmandade se coloca possibilita-nos compartilhar desse *entre-lugar* outorgado pelo espaço-tempo ritual, provocando deslocamentos e ampliando percepções a partir de um estado de trânsito.

O mesmo trânsito empreendido entre a prática cultural da Boa Morte pode ser estabelecido a partir de determinado aspecto das festas públicas do Xiré para a construção desse diálogo cultural e entendimento desse entre que agrega os níveis de existência. Considero a participação nas festas públicas do candomblé de angola do terreiro Bate Folha, desde 2001, igualmente como fonte na construção desse diálogo entre a prática cultural e a prática cênica, e que me constitui enquanto sujeito cultural. Não se trata de fazer uma analogia entre a prática cênica e a prática do candomblé, mas em ter nas práticas culturais um lugar referencial da própria cultura como propõe Inaicyra Falcão dos Santos (2006, pág.2) refletindo sobre corpo e ancestralidade "não é só pensar a reprodução das formas sagradas encontradas nas comunidades-terreiro, mas como este sagrado pode inspirar o artista, o discernir formas, valores da cultura em questão".

Do trânsito operado pelas festas citadas é importante ressaltar de início que não se trata de uma análise comparativa entre aspectos do ritual do Xiré, da Festa da Boa Morte e das artes cênicas impondo uma sobre a outra o seu arcabouço epistemológico. Interessa-me investigar como as questões próprias das práticas culturais aqui articuladas e por mim vivenciadas, que me compõem e me provocam enquanto sujeito, compondo a minha corporeidade, me atravessam, e como o cerne de interesse apresentado e vivenciado pode ser posto em diálogo com as questões levantadas pela cena.

Nesse sentido, uma das questões no ritual do Xiré que poderá contribuir com o entendimento desse entre-lugar como condição de atuação que proponho como investigação na prática cênica, é o processo de corporificação da força vital, denominado axé, na festa pública do candomblé. Força que assegura a existência dinâmica, desencadeada e dinamizada a partir dos rituais que abarca as experiências individuais e coletivas dos adeptos e simpatizantes do terreiro. (DAMASCENO, 2010).

Para Tatiana Maria Damasceno (2010, pg.2). "o ritual do Xirê, no qual o corpo-orixá performa seus mitos, é um dos grandes momentos de geração e distribuição do axé". O axé como força dinâmica é trabalhado por seus adeptos no sentido de

estabelecer o equilíbrio. No candomblé essa busca se dá pelo equilíbrio entre os dois níveis de existência como ressalta Damasceno:

> ...no candomblé a manutenção do equilíbrio, ou a sua busca, está diretamente relacionada à manutenção do equilíbrio entre o mundo invisível (Orum / morada dos orixás) e o mundo visível (Aiye / a terra) (...). Todo acontecimento envolve os dois níveis da existência: Orum e Aiye.

Nesse sentido o candomblé através do ritual do Xiré e do "corpo-orixá" atua num entre-lugar, numa zona transitória entre os níveis de existência. Aqui encontro uma das principais zonas de interesse e convergência entre a prática cultural em questão e em relação à manifestação de Nossa Senhora da Boa Morte, onde a temática da morte é apresentada, em correspondência ao pertencimento das irmãs à religião do candomblé[29], como lugar de atuação nesse entre-lugar; entre o Aiyé e o Orum. A morte se configura como um tempo-espaço transitório. No candomblé a relação entre os tempos-espaços se constituem numa zona fundamental a partir dessa imbricação ocorrida no espaço ritual.

A mitologia africana encontra no mito de Obatalá[30], a explicação para o festejo da morte como elemento de reencontro do homem com o orixá, do Aiyê (este mundo) com o Orum (o além). Na visão yorubá, a morte é configurada como episódio de (re)ligação entre os dois mundos (PRANDI, 2001). As práticas rituais corporificam a relação entre o mundo físico e o metafísico. É no ritual que se estabelece a comunicação simbólica entre esses tempos-espaços, configurando-se como zona transitória.

E é nesse "corpo-orixá" apresentado no xiré que se inscreve a possibilidade do (co)existir, operando um trânsito entre os mundos como nos revela Suzana Martins (2008, pg. 2): "Esse corpo em trânsito liga o passado ao presente, o físico ao espiritual, o transcendental ao natural, internalizando o gestual e a movimentação durante o processo de iniciação na religião"

As reflexões sobre a atuação num entre-lugar desloca premissas quanto às questões que envolvem o acontecimento cênico, e a consideração do corpo como lugar de inscrição deste estado de trânsito apontam para a possibilidade de diálogo com os

---

[29] É importante ressaltar que para pertencer à Irmandade da Boa Morte é necessário ser vinculada a uma casa de candomblé. Isso significa dizer que as irmãs compartilham de uma mesma visão de mundo, de uma mesma visão tempo-espaço que regem suas ações e suas relações.

[30] "...No início não havia a proibição de se transitar entre o Céu e a Terra. A separação dos dois mundos foi fruto de uma transgressão, do rompimento de um trato entre os homens e Obatalá". (PRANDI, 2001, pg. 514).

estudos desenvolvidos pelas vanguardas teatrais do século passado, a cena contemporânea e as práticas culturais. As elaborações dessas práticas seguem um feitio marcado pelo trânsito cultural. Na cena contemporânea essa característica percorre uma atuação que valorizava a materialidade cênica, e uma corporeidade que dialoga e se mescla entre "artificialidade" e realidade.

As transformações propostas pelas vanguardas teatrais no século XX, especialmente dos encenadores Jersy Grotowski (1933-1999), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Eugenio Barba com a criação do Odin Teatret (1964) e das propostas do Bread and Puppet Theatre (1960), do Living Theatre (1947), do happening, e da *body art* (CRUZICIANI e FALLETTI, 1999, pg. 78–103) reconfiguraram o entendimento de encenação, rompendo com a estrutura dramática pautada fundamentalmente no texto, modificando a perspectiva da cena e da atuação, revelando o corpo como lugar de acontecimento do discurso.

Entre a dança e o teatro, entre as práticas cênicas e as práticas culturais, entre o teatro dramático e o pós-dramático, estabeleço um *entre* como zona de atuação estando atenta para o contágio da hibridez que nos é próprio, estabelecendo a partir desse espaço a possibilidade de criação. O que será expressivo a partir desse entre-lugar, da deliberação por uma atuação e por um se dar conta dos fluxos constantes da transculturalidade que nos funda?

Importante ressaltar que esse *entre* não se estabelece como ponto fixo entre uma coisa e outra, mas exatamente na "fronteira porosa" (PESAVENTO, 2001), na fronteira que como analisa Bhabha (1998) se estabelece como ponto de partida para a ocorrência de um "novo". Um entre-lugar de atravessamentos e de constantes trânsitos culturais, enquanto metamorfose/morte/transformação. Trânsito enquanto constante movimento de ir e vir nas dimensões operadas pela "ritualização do instante presente" e na ritualidade que abarca as temporalidades no acontecimento. Um trânsito entre as dimensões móveis da corporeidade que somos. Um *entre-lugar* como percepção e desejo de estar em movimento, em transformação.

SEÇÃO III – UM CORPO EM ESTADO DE TRÂNSITO

"O corpo morto parecia capaz de abrigar novos começos"
(Terezinha Nóbrega e LarissaTibúrcio)

"Chega de palavras. Sepulto os mortos no meu ventre. Gritos, tambor, dança, dança, dança!"
(Arthur Rimbaud)

Os altares guardavam nossas costas quando de início, sentadas num banco, escutávamos a presença daqueles que compunham o círculo Fogueira[31] da noite. Um homem ao tambor aguardava para iniciar sua comunicação ancestral. Outro homem ao redor espreitava as presenças. Mas o "início" já havia sido antes. As presenças adentravam o espaço e as recebíamos com curiosidade e estima, abraçando e dando boas vindas aos conhecidos e desconhecidos. Misturávamos, conversávamos, e uma espécie de cumplicidade, curiosidade ou desconfiança se estabelecia. Aos poucos conversas e ruídos iam se dissipando, e as quatro mulheres deslizavam nas palavras ditas, nos sorrisos trocados, nos desejos sombreados... Aos poucos cada uma de nós sentávamos de costas para o seu altar. Olhávamos o círculo. Escutávamos os olhares. Escutávamos os desejos. O que os levara até ali, o que traziam e o que queimariam por si e em nós. A escuta esparramada pelo corpo sintonizava nossa atenção para entendermos o momento de iniciarmos a convocação.

Sentadas de costas para o altar ampliávamos muito mais do que os sete buracos cantados pelo poeta quando revela a afetação sentida: "a tua presença entra pelos sete buracos da minha cabeça, a tua presença... pelos olhos, boca, narinas e orelhas, a tua presença..." (VELOSO, 1992). O labor para criação desse espaço de afetações no próprio instante era o combustível para a queima dos corpos. Nesse sentido era preciso esvaziar, deixar escorrer, transpassar "expor a duração dos corpos na sua diferença juntamente com outras presenças que lhes atravessam e co-habitam o topos da encenação" (GARROCHO, 2009, pág.199). Era preciso encarnar uma morte, acolher o vazio ou abrir espaço para sermos atravessados pelos desejos circundantes, para encarnar a dança desses desejos sombreados.

[31] Experimento cênico que teve início em 29 de outubro de 2011, sendo constantemente realizado, apresentado pelo grupo Alvenaria de Teatro (2008), do qual sou integrante.

Era preciso dilatar. Pondo-se, dispondo-se, despindo-se de certezas, de mecanismos e truques de manipulação e ilusionismo. O feitio perpassava sim pela mobilização de energias a partir de uma escuta e por uma tentativa de esvaziamento capaz de permitir ações que se aproximassem de um fluxo de vida gerado no e pelo encontro, no instante do acontecimento, aproximando-se do que Renato Cohen (1999, pág. 705) revela sobre o trabalho do performer: "O fato de o *performer* lidar muito com o "aqui-agora" e ter um contato direto com o público faz com que o trabalho com *energia* ganhe grande significação. Essa energia diz respeito à capacidade de mobilização do público para estabelecer um fluxo de contato com o artista".

A presença daqueles que compunha o círculo-fogueira da noite determinava as labaredas, por que assim era o intento, porque assim queríamos e como revela Daniel Lins (2001, pág.56), "querer é abrir perspectivas de ação, se deixar contagiar". Assim, construíamos um espaço de afetações tal qual desejado pelo compositor/poeta (VELOSO, 1992) para empreender o querer do contágio: "desintegra atualiza a minha presença, a tua presença, envolve meu tronco, meus braços e minhas pernas, a tua presença".

Foto 21 – Recepção aos convidados em "Fogueira". Foto: Tiago Lima, 2012.

Criar espaço para a irrupção do acontecimento. Construir "buracos" cênicos e buscar o "esvaziamento" do corpo nada tem a ver com estado de apatia ou de nada a fazer. Ferracini (1998, pág. 52) revela que em workshop ministrado ao grupo Lume, Natsu Nakajima[32] (1943) argumentava que para um ator ser ou mostrar algo novo, antes, ele deve ser "nada", estar "vazio", para poder deixar a dança aparecer. O experimento Fogueira foi sendo construído a partir de uma estrutura (dramatúrgica) vazada que permitia entradas e saídas de ar para uma retroalimentação de suas chamas.

[32] Discípula de Tatsumi Hijikata e Kasuo Ohno fundadores da dança Butô.

Os dispositivos detonadores para as ações eram pontes de acesso entre as construções dos espaços, buracos, vazios que seriam preenchidos a partir do encontro e na consideração de cada presença no círculo-fogueira. Os dispositivos eram os altares, as "danças pessoais" e as sonoridades.

A fogueira ainda queima. E talvez ainda não seja possível determinar suas labaredas. Mas até aqui podemos estabelecer ao menos um trampolim necessário para uma imersão na percepção do trânsito que esta experiência, evento, acontecimento, espetáculo, experimento, performance, etc. passou a articular a partir dessa composição vazada. Para compartilhar precisamente a dificuldade da definição, sem querer tratar o assunto por categorizações, tomo a fala de um amigo, cientista social, Leonardo Cancissu que após me escutar acerca da composição e da disponibilidade a qual nos colocávamos, abertos para lidar com o instante, o mistério e o inesperado no feitio do acontecimento, tentou elaborar a sua definição no que disse: "O que vocês fazem não é teatro não, é um suicídio simbólico".

Da necessidade de aproximação entre o cotidiano e criação, construímos esse acontecimento na própria sala de trabalho do grupo[33], onde juntamente com os convidados transformávamos o espaço a partir de uma ritualidade do encontro. Estruturalmente o círculo-fogueira era composto de cadeiras intercaladas por quatro altares que apresentava simbolicamente o universo particular de cada atuante, e uma enorme gambiarra que circundava o círculo como pode ser visto na foto que segue.

Foto 22 – Círculo-Fogueira. Foto: Jade Prado, 2011.

[33] Localizada no Centro Cultural Ensaio no bairro do Garcia.

Os altares[34] compostos por diversos objetos que perpassavam pelo mítico, feminino, simbólico de cada atuante (foto que segue detalhe do altar), configuravam-se como um dispositivo para as ações na construção do acontecimento. Os objetos variavam entre os relacionados ao universo feminino; colares, sapatos, roupas femininas, luvas, óculos, os que acionavam um caráter simbólico e mítico; tambor, penca de chaves gaiola, jarro, ampulheta, cálice, máscara, vela, cascas do ovos, foram mesclados a elementos sensoriais; como a borra de café, o leite, o mel, a água, a cachaça, o vinho,as frutas, o manjericão, além da alfazema, das flores e folhas que também circundavam o centro do círculo. A cada fogueira novos elementos eram incorporados. As luminárias que compunham os altares também eram postos como elementos a serem manipulados, compondo o descolamento dos lugares de anunciação.

Foto 23 – Altar em Fogueira. Foto: Jade Prado, 2011.

Esses elementos se configuraram como dispositivos a serem operados no instante do acontecimento, construindo a dialogia entre a estrutura e o devir dos acontecimentos. São os dispositivos - altares com objetos e elementos, as "danças pessoais" e as sonoridades – junto às ações motivadas pelo encontro que compõem a estrutura dramatúrgica, da qual chamei de vazada, em Fogueira. Essa estrutura vazada permite a erupção do inesperado, como ocorrido em uma das Fogueiras onde um rapaz,

[34] Para a realização dos altares, figurino, e iluminação contamos com a colaboração dos artistas criadores Caio Fábio, Ubiratan Trindade e Marcio Nonato, respectivamente. Bem como de Felipe André Florentino no apoio da investigação de vocalizações.

parecendo em transe, sentiu-se impelido a dançar. Compomos com ele um dos momentos de expectativa para todos, adornamo-lo com colares de pérolas e gotejamos água em sua cabeça e face, acolhendo sua dança, em dança.

A seguir imagens dos objetos nos altares com os quais nos relacionávamos no decorrer do acontecimento. A relação com os objetos ficava a critério do que ocorria em cada instante, e ora os objetos detonavam ações e reações criadas (Foto 24) a partir de sua manipulação, ora algum deles eram convocados a compor alguma ação que estava sendo desenvolvida a partir de outras referências como foi o caso do rapaz acima.

Foto 24 – Instante criado a partir da manipulação de objetos. Foto: Jade Prado, 2011.

Foto 25 – Objetos no Altar em Fogueira. Foto: Jade Prado, 2012.

Foto 26 - Manipulação de Substâncias (mel) do Altar. Foto: Jade Prado, 2011.

Foto 27 – Objeto no Altar em Fogueira. Foto: Jade Prado, 2011.

A irrupção do que podemos chamar de “danças pessoais” sucedia também da construção dos espaços e de abertura no próprio corpo, da possibilidade de esvaziar, no que era preciso “despovoar o espaço interior do corpo para libertá-lo de seus automatismos” (QUILICI, 2004, pág. 200). A partir desse estado de abertura é que

passo a abordar um corpo em estado de trânsito como condição de atuação. As danças motivadas pelas sonoridades, vocalizações, pela manipulação dos objetos e atuando como elemento disponível a ser acessado também figurava o lugar de empreendimento de um processo efetivo de transformação a partir desse estado de afetação.

Da pesquisa teórica-prática realizada pelo grupo de teatro Lume "dança pessoal" é uma via de expressão do treinamento de dinamização da energia do ator. Segundo Renato Ferracini (1998, pág. 107) a busca por essa dança consistiria num "mergulho" pelo ator em seu próprio interior perpassando por uma gradação de estados e emoções que seriam corporificadas sendo acessadas e se tornando gestos possíveis de uma dança pessoal:

> Depois desse mergulho, ele, o ator, traz à tona essas emoções corporificadas, não de uma maneira realista, mas de uma maneira dilatada e, portanto, extracotidiana. Estamos buscando a presença do ator. O ator vive e experimenta ao máximo sua própria dor, sensualidade, alegria, angústia, desespero, sexualidade, tristeza, medo e todas as emoções não nomeadas – de uma maneira dilatada. Temos aí um monstro, isto é, a expressão no máximo de intensidade de emoções que o ser humano – por exigências da sociedade – costuma conter. Com a dilatação de todas essas energias, o ator entra em um outro estado de trabalho, uma segunda etapa, à qual chamamos nível sutil. E nesse nível sutil a energia toma corpo. Não mais corpo muscular, mas corpo energético, abrangendo tudo o que decorre desse "estado". Agora o corpo muscular é a "lenha" para gerar o fogo..."

Para estabelecer a ritualidade do encontro proposta em Fogueira, onde a deliberação pelas afetações era o estado disposto, construímos um processo a partir de uma espécie de destreinamento[35]. Se em Bakxai trabalhávamos diariamente com exercícios técnicos e treinamentos energéticos, neste processo a "dança pessoal" foi um caminho para essa espécie de esvaziamento, e por esse, a detonação de gestos, ações geradas por imagens. Era preciso queimar os corpos, esvaziar para se colocar frente ao outro aberto aos atravessamentos no que o acontecimento iria nos proporcionar.

O que propúnhamos aos atuantes-convidados era a mesma abertura a qual nos colocávamos em relação aos aspectos da cena e em relação a um ato de

[35] Mesmo durante o processo construímos uma ritualidade do encontro. Encontrávamos-nos todos os dias para dançar. Tínhamos algumas imagens de feminino, memórias de vida, e dançávamos essas imagens. A criação do espaço de ritualidade Fogueira foi sendo configurado, em seus dispositivos, a partir desse fluxo corpóreo/vocal

transformação que pudesse se fazer corpo. Propúnhamos aos convidados um deslocamento dos lugares de anunciação, a partir de uma estrutura dramatúrgica que se construía a cada noite a partir e na consideração do encontro. Propor uma ritualização do encontro criou em alguns momentos imagens poéticas como a da filha de Cecília Moura, que entrando no círculo e percebendo a atmosfera ao redor e a chama de uma vela perguntou: “Mãe, de onde vem esse fogo?”.

O risco de uma não aceitação ou de um não entendimento era iminente, dados pela abertura e pela proposição de outros estados sensoriais que esse acontecimento propunha à todos. Sabíamos e percebíamos quando alguns corpos não se dispunham nem pelo ato nem através dos nossos corpos, a operar qualquer tipo de deslocamento e abertura se posicionando num lugar de um espectador “tradicional”. Não querendo afetar nem ser afetado. Não insistíamos. A proposta de acionar outras percepções sensoriais/mentais que correspondem ao acesso à conexões perceptivas que se afastam de um entendimento lógico e buscam romper com os adormecimentos é um desafio incômodo e muitas vezes abandonado.

Imagem 1 – Esculturas Vazadas. Escultura: Manoel Martín Moreno

Ao questionar o que caberia ao teatro no mundo contemporâneo, considerando as crescentes práticas culturais tecnológicas, Luis Carlos Garrocho (2009) aborda a questão da materialidade como discurso na cena contemporânea, enfatizando que o teatro permanece como lugar em que público e criadores compartilham a experiência presencial. Seguindo seu questionamento o autor expõe que não é o fato de

agregar tecnologias a exemplo da telepresença, vídeos, que tornaria as artes da encenação contemporâneas às outras expressões culturais que tem na relação imaterial o seu viés fundamental.

Estabelecendo um diálogo com Lehmann (2011) no que concerne a análise desse autor sobre o teatro pós-dramático, Garrocho (2009) evidencia a materialidade cênica que se apresenta como linguagem nas encenações contemporâneas, onde a dimensão material torna-se "conteúdo e tema da representação". A partir da análise de criações de grupos e coletivos de algumas cidades do Brasil o autor faz um levantamento das principais características que podem envolver esse fazer cuja materialidade está implicada na cena; da fragmentação da fábula e em alguns casos, sua completa ausência, à presença co-atuante dos elementos da cena; luz, paisagem sonora, imagens, arquitetura, e outros dispostos que se apresentam sem hierarquia em suas expressões. Da realização cada vez mais recorrente do que se convencionou a chamar de *Working in progress* (COHEN,1999), passando pela intromissão do real na ficção, através do compartilhamento do tempo real em oposição ao tempo indireto, além do borramento das fronteiras entre as linguagens e a sua contaminação mútua são dispositivos operados na evidência dessa materialidade cênica que se efetiva enquanto construção discursiva e poética.

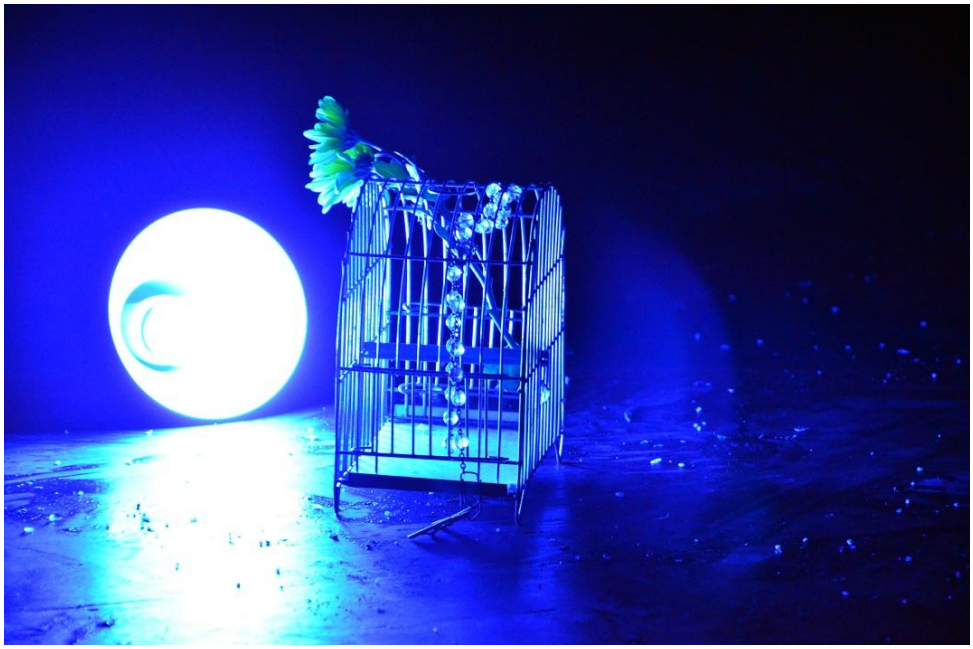


Foto 28 – Construção cênica ocorrida em um dos dias de "Fogueira". Foto: Jade Prado, 2012.

Contudo Carlos Garrocho adverte que pensar a materialidade cênica não diz respeito apenas a uma listagem de materiais seja de fisicalidades, objetos, corpos, dispostos e que se relacionam em cena. Apoiado na ideia de "matéria-fluxo" desenvolvido por Deleuse e Guatarri (1997) na obra Mil Platôs volume 5, utilizando-a como ferramenta conceitual para abordagem dessas experiências fronteiriças, Garrocho (2009, pág. 204) apresenta essa materialidade cênica como uma espécie de modulação matéria-afetiva ou matéria-energética, envolvendo distorções, modulações e mudança de estado, ressaltando não se tratar de um sistema linguístico, tão pouco suporte para uma significação, e sim de uma construção que evoca o instante. No que ressalta:

> A materialidade cênica (trilha sonora, concretude do lugar, intromissão de elementos reais como o público que transita pelos espaços, imagens, vocalizações, ações corporais, etc) opera-se num fluxo expressivo, numa duração e numa manipulação de elementos que não estão previamente listados para surgirem num espetáculo cênico. Estamos na ordem do acontecimento e, portanto, do sentido, e não da significação.

Para o autor a cena contemporânea segue um fluxo operatório e expressivo renovando as percepções domesticadas pelas necessidades de "acordo e identificação", exigindo novas abordagens que extrapolem os enfoques delimitadores utilizados numa leitura fragmentada dos elementos que se realiza no teatro dramático. O direcionamento para uma definição descentrada e para percepção de uma "cena expandida" reforça o movimento que se opera no sentido de um trânsito, do exercício de criação das passagens, dos entremeios, que "não se prende mais ao aspecto da significação, mas que realiza num fluxo operatório: a modulação topológica que se faz seguir (os veios da madeira, o filão das minas) e cujas operações itinerantes (nômades) modificam os sentidos". Pensamento que tangencia a abordagem de um teatro pensado por Artaud (2006 pág. 80):

> Para mim, a questão que se impõe é de se permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímicas, linguagem de gritos e onomatopéias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras...

Foto 29 – Dança. Foto: Tiago Lima, 2012.

Em “Um Atletismo Afetivo” Antonin Artaud (2006, pág.160) aponta para uma necessidade de identificação das paixões dos sentimentos “na carne” que formariam a base material para o trabalho do ator. Neste artigo Artaud aponta a necessidade da encarnação das paixões como meio de desencadear a afetividade e revela que “saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transes mágicos”. O importante, segundo o autor, seria tomar consciência da localização do pensamento afetivo.

Em Fogueira o esvaziamento do corpo possibilita-o ser atravessado pela “materialidade cênica”, pelo desejo circundante, pelas vocalizações e vibrações e ritmos dos instrumentos assumindo um “corpo próprio do desejo, daquilo que deseja em nós” (FUGANTI, 2007, pág. 67) instituindo o corpo de devir. Esse estado de esvaziamento no qual o “corpo fica esburacado (...) bastante vulnerável aos estímulos externos e internos” (QUILICI, 2004, pág.201) é o que possibilita uma atuação em constante deslocamento, permitindo um fluxo de estados e uma possibilidade de atuação no que irei desenvolver como um corpo em estado de trânsito.

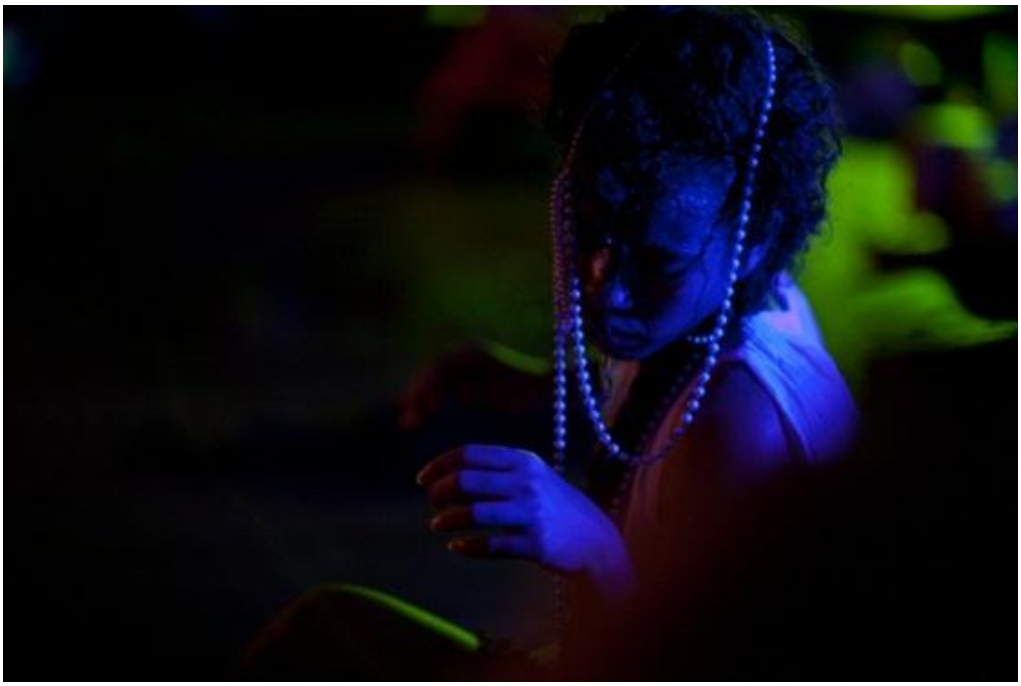


Foto 30 – Um corpo em estado de trânsito. Foto: Tiago Lima, 2012.

Para abordar a noção de um corpo em estado de trânsito passo a discutir a perspectiva desse acontecimento cênico em seu aspecto de ritualidade ao qual este possível corpo está inserido. Para tanto será necessário ampliar o entendimento acerca da noção de ritual, universo mítico e espiritualidade a partir de teóricos das ciências sociais e das artes cênicas, construindo um diálogo a partir dessas visões.

Para Émilie Durkheim (1973) o ritual está ligado a uma ideia de "representação" como uma noção de tradução das narrativas textuais ou orais. Para o autor as "representações" são categorias que estruturam o nosso funcionamento mental e que produzidas pelo coletivo e acumuladas pelas gerações formariam uma espécie de "capital intelectual". Essas representações compartilhadas possibilitariam o entendimento e a compreensão para a articulação de padrões que sem elas, segundo o autor, inviabilizariam a comunicação e o jogo social.

Sendo assim, a religião seria um campo de condensação dessas "representações", onde o ritual e o culto representariam a necessidade humana de fortalecimento dos laços sociais, nos quais seria enfatizado um poder restaurador e uma capacidade de fortalecer os laços de identidade, através de uma linguagem estruturada em representações estáveis, reiteradas periodicamente. (QUILICI, 2004).

A noção de ritual em Durkheim (1973) é explicada seguindo essa função social e entendida como local possível para a incorporação das "representações coletivas" intensificando a construção mental a partir de uma vivência corporal. Nessa perspectiva o ritual e o culto reafirmam o coletivo a partir da dissolução da individualidade e suas repetições seriam entendidas como fortalecimento dos vínculos grupais, o que segundo Quilici (2004) permitiu ampliar o conceito de rito para muitas formas de cerimônia social como aponta o próprio Durkheim (1973, pág. 532):

> Que diferença essencial existe entre uma assembleia de cristãos celebrando as principais datas da vida de Cristo, ou uma de judeus festejando seja a saída do Egito, seja a promulgação do decálogo, e uma reunião de cidadãos comemorando a instituição de uma nova constituição moral ou algum grande acontecimento da vida nacional?

Essa noção sociológica do ritual priorizou o seu aspecto restaurador a partir das representações coletivas e estáveis promovendo uma indiferenciação entre as diversas cerimônias existentes. Essa forma foi progressivamente dando lugar a outras visões dentro dos estudos antropológicos que passaram a priorizar a particularidade de cada evento e a importância da expressão dramática dos conflitos em determinados momentos dos rituais.

Quilici (2004, pg. 66) aponta as formulações contemporâneas de Marc Augé (1997) que trata do ritual como dispositivo capaz de agregar a linguagem da identidade com a linguagem da alteridade, ampliando, a partir da sociologia clássica, o olhar sobre o conceito "ritual". Nessa perspectiva o ritual deixa de ser o estabelecimento das representações coletivas e passa a estabelecer-se como "um acontecimento singular, em que existe certo espaço para a emergência do estranho, do não-idêntico, do que não se conforma à norma".

Na perspectiva de Victor Turner (1974), que passa a valorizar o aspecto "liminar" do ritual, o rito será reforçado como lugar autônomo de investigação desvinculando-o ainda mais da perspectiva de reforço e de manutenção do *estabelishment.* Nesse estudo Turner (1974) explora exatamente os processos de dissolução e reelaboração das representações coletivas através dos ritos de passagem, onde as etapas estruturais em suas fases de "separação", da vivência na "liminaridade" e a fase de "reagregação" compõem o processo de dissolução da "identidade" para o estabelecimento de novos papeis sociais.

A perspectiva desenvolvida por Turner (1974) que aborda a relação entre teatro e ritual, os processos "liminares" no ritual, segundo Quilici (2004), aproxima-se das propostas dos pensadores Antonin Artaud (1896-1948), Jerzy Grotowski (1933-1999), Peter Brook (1925), entre outras, no que concerne às sugestões de reestruturação da forma de pensar, sentir e representar o mundo. A abordagem liminar nos rituais, segundo a qual esse estado limítrofe proporcionaria uma desordem, uma espécie de dissolução dos contornos, permitindo uma reelaboração do instituído seria um aspecto fundamental de convergência entre a abordagem feita por Turner (1974) e o pensamento dos encenadores acima citados, em especial o pensamento proposto por Artaud (1896-1948).

Esse caráter desestabilizador investigado por Turner (1974) nos processos "liminares" bem como a multiplicidade de signos e de códigos que constituem o processo ritual, são elementos que desencadeiam modificações nos processos físicos e mentais aproximando-se das ideias propostas por Artaud. É a partir da proposta de uma multiplicidade de códigos, onde um complexo de signos passa a ser considerado, em recusa a uma utilização exacerbada do texto e da palavra, que o teatro pensado por Artaud passa a provocar deslocamentos e aberturas, conduzindo-nos a uma região de incertezas, "exercendo uma espécie de "violência" sobre sensibilidades e intelectos adormecidos" (QUILICI, 2004, pg.40), levando-nos a pensar o lugar que a arte, o teatro deverá ocupar na sociedade.

Não se trata de desprezar o caráter racional de qualquer atividade, sobretudo a artística, mas de evidenciar, priorizar e provocar torções a partir da multiplicidade perceptiva que a diversidade e o entrecruzamento dos códigos possam provocar. Nesse ponto Cassiano Quilici (2004) faz uma aproximação dessa "sobrecodificação" com as características das culturas primitivas e dos rituais, fonte de inspiração e crença posta por Artaud para a construção de um teatro ritual, um caminho por onde o teatro deveria recriar-se.

Essa mesma necessidade de ampliar a percepção pode ser entendida sob a perspectiva apontada por Michel Maffesoli (2005) em "Elogio da Razão Sensível", quando aborda a necessidade de devolver ao pensamento uma amplidão que é sua, em contraponto ao *establishment* imposto pelo pensamento racionalista e científico do mundo moderno. Nesse texto o autor evoca e convoca à percepção de uma nova "socialidade" que emerge no mundo contemporâneo. Maffesoli (2005, pg.12) nos

presenteia com um chamado que acima de tudo emite os paradoxos necessários ao reconhecimento da ambivalência presente nas situações:

> "... convém elaborar um saber "dionisíaco" que esteja o mais próximo possível de seu objeto. Um saber que seja capaz de integrar o caos ou que, pelo menos, conceda a este o lugar que lhe é próprio. Um saber que saiba, por mais paradoxal que isso possa parecer, estabelecer a topografia da incerteza e do imprevisível, da desordem e da efervescência, do trágico e do não-racional."

É a partir de uma eficácia orgânica e espiritual que a "ação ritual" ganha contornos no teatro artaudiano. Sua pretensão em propor uma experiência do sagrado vincula-se não a uma ação de conteúdo religioso, mas aproximando a noção de rito à possibilidade de evocação da magia e aqui mais uma vez Artaud propõe pensar o lugar que o pensamento primitivo ocupa no mundo contemporâneo.

De maneira semelhante Maffesoli (2005, pg.37) aborda a necessidade de uma "abertura de espírito" para que possam ser assimiladas as inevitáveis "explosões não-racionais de que a atualidade é pródiga". Erupções que segundo o autor revela indícios da união dos contrários, entendimento que nos conduzirá a responder aos desafios que nos lança a pós-modernidade:

> "A época é de pluriculturalismo, e todas as filosofias, religiões, maneiras de ser e modos de pensamento que consideramos arcaicos, retrógrados, ou simplesmente anacrônicos, estão agora solidamente estabelecidos no próprio seio de nossas sociedades... É preciso saber desenvolver um pensamento audacioso que seja capaz de ultrapassar os limites do pensamento moderno e, ao mesmo tempo, de compreender os processos de interação, de mestiçagem, de interdependência que estão em ação nas sociedades complexas".

A noção de ritual buscada por Artaud pode ser compreendida a partir da perspectiva arcaica sobre o rito que aborda-o a partir da sua ligação com o sagrado. Contrapondo-se ao pensamento ampliado da noção de ritual dos estudos culturais, a visão arcaica do rito liga-se a uma forma específica de agir que está desvinculada de um modo rotineiro. O sentido arcaico do rito vincula-se a uma conotação mítica e metafísica, possibilitando outros estados de ser e intensificando a experiência no momento presente. (QUILICI, 2004)

Em um sensível e inquietante artigo intitulado "Como nascem os rituais?" Isabela Silveira (2012, pg.3), que esteve presente em "Fogueira" [36], refletiu sobre o

[36]O experimento fogueira foi realizado inicialmente em outubro de 2011, na sala de trabalho do Espaço Cultural Ensaio no qual o grupo foi residente em 2011 e 2012.

espaço-tempo instaurado pelos rituais, abordando a diferenciação percebida no experimento em relação aos ritos que se vinculam a um passado. Ao refletir "Não sei como nascem os rituais, mas ali [no experimento] entendi que nem sempre eles provêm de um momento distante, desses que a memória nem mais alcança" Isabela fala sobre a ritualidade presente no experimento em contraponto a uma provável noção de rito arcaico que veicula-se a uma história de tempos imemoriais reveladas pelos mitos, tal qual aborda Mircea Eliade que elucida a função de "reatualização" do mito através do ritual. Para a autora o sentido do rito cumpre uma espécie de arejamento dos eventos primervos (ELIADE, 2011).

Mas então, que ritualidade poderá ser abordada neste experimento cênico? O ritual comportaria a coexistência de tempos? Segundo Edmund Leach (1978) as práticas rituais corporificam a relação entre o mundo físico e o metafísico. É no ritual que se estabelece a comunicação simbólica entre esses tempos-espaços, configurando-se como zona transitória na divisão categórica realizada pela estrutura simbólica do pensamento. Então, que tempos são evocados e presentificados neste experimento?

A sensação refletida por Isabela (2012, pg.2), na passagem referida, assegura a ação e a experiência no presente, no instante do acontecimento, afirmando o seu feitio no "aqui e agora", desvinculando-o de uma noção de "reatualização", ao afirmar que "... não havia sinal dessa espécie de delírio pronto que às vezes encontramos nos rituais inventados, ou do grito oco, ou rastro de ensaio prévio que garantiria um protocolo...". O feitio que se estabelece no acontecimento para a construção dessa Fogueira provém, como reflete Isabela, não de procedimentos fixos, mas de dispositivos flexíveis que detonam as ações a partir de uma pequena estrutura que acolhe o imprevisto.

Grotowski (2000) apresenta a noção de ritual como uma cerimônia provida de princípios fixados, com a manipulação de signos previamente definidos, portanto convencional. Numa aproximação entre teatro e ritual religioso, aponta a construção da artificialidade como ponto comum. Talvez seja essa "artificialidade" construída como mecanismos a serem manipulados pelos atores, chamados por Grotowski de "ator-feiticeiro" construtor de signos, que contrapõe-se a fala de Isabela na identificação da construção do acontecimento "Fogueira". Para Grotowski (2001, pg. 43), diferentemente do desejo artaudiano sobre a função ritual no teatro, o "... ritual religioso

desempenha uma função mágica... A função do teatro como jogo "ritual" é evidentemente diferente. *O ritual da religião é uma espécie de magia, o "ritual" do teatro, uma espécie de jogo*".

Para Artaud, a "ação ritual" vincula-se a evocação da "magia" no sentido de abertura para novas percepções, se aproximando de uma ação poética que se dirija a uma redimensão orgânica, psicológica e espiritual e não apenas como evidência de uma "técnica", "que visa atingir certos efeitos, mas um processo que inclui múltiplas experiências, e que não pode ser dirigido [apenas] por um saber instrumental" (QUILIC, 2004, pg. 39).

O aspecto de ritualidade no experimento "Fogueira" parece apresentar-se e aproximar-se dessa noção ritual, onde se evidencia uma multiplicidade de códigos e de símbolos, se estabelece uma relação com a "experiência no momento presente" e afirma-se uma possibilidade de acesso ao universo mítico através de um processo corporal detonador de imagens, gestos, a partir de uma espécie de "dança pessoal". Outro ponto fundamental de percepção do aspecto ritual seria a noção de "acontecimento" tal qual abordado por Quilic (2004, pg. 39) ao estabelecer a potencialidade de subversão instaurada por eventos cênicos na medida em que estes propõem alterações em sua configuração potencializando o encontro como construto da cena: "O rito permite recuperar a ideia da ação teatral como um "acontecimento" que envolve e inclui artistas e públicos, instaurando uma nova realidade, que deve desestabilizar os padrões de percepção e as representações já cristalizados", deflagrado no experimento, pela consideração do público no processo de construção de instantes em sequências de devir.

3.1 Um corpo em trânsito: entre o universo mítico e o instante no acontecimento cênico

A noção de "acontecimento" vinculada ao evento cênico também é tratada por Luis Carlos Garrocho (2009) ao analisar e elaborar a ideia de uma materialidade cênica como construção do discurso na cena contemporânea, como foi tratado no início desta seção. O caráter de "acontecimento" para o autor se evidencia a partir de uma composição que admite a presença co-atuante dos elementos na construção cênica, provocando um borramento das fronteiras entre as linguagens artísticas que apresentam-se desprovidas de uma hierarquização no "fluxo expressivo" da cena. A consideração

das presenças gerando uma zona de indeterminação entre público e "performadores", leva à uma atuação que gira no sentido de uma descentralização e expansão da cena provocando uma transformação poética. Outro ponto que reforça esse caráter de "acontecimento" seria a intromissão do real na ficção e o compartilhamento do real em oposição ao tempo indireto, aproximando-se do caráter de ritualização do instante-presente tal qual abordado por Renato Cohen (1999) ao tratar da atuação do performer.

Em Fogueira é o trânsito entre o espaço-tempo "real", "aqui e agora" e as incursões míticas geradas pela "dança pessoal" (das atuantes), pelas imagens e gestos, que acentuam o aspecto de ritualidade e de "acontecimento" neste feitio. É o corpo aberto para um estado de trânsito, posto em relação, despindo-se e dispondo-se para ser afetado que dançam as imagens ancestrais, imagens de memórias pessoais e coletivas e dialogam com as vocalizações dos demais atuantes e do público-presente. Uma dança que vibra e constrói imagens arquetípicas e de memória cultural geradas na comunicação dos atabaques e tambor, a partir da emissão de sons e ruídos compostos pela manipulação dos objetos que compõem os altares, da iluminação circundante e móvel. O "acontecimento" se estabelece nesse entre-lugar na medida em que o "fluxo de contato" (COHEN, 1999) se desenvolve e se dispõe para construção desses instantes.

Aqui novamente trago a inquietação de Isabela (2012, pág 3) que reflete acerca do caráter fixo dos rituais que tem na repetição a manutenção das visões preestabelecidas, contrapondo com o que ocorre em Fogueira ao estabelecer a relação da ritualidade com instante presente.

> Eu aprendi que os rituais são fruto de tradições que, ao longo do tempo, cristalizam interpretações do mundo por meio de procedimentos repetíveis. Acessá-los é reafirmar as certezas daquelas conjecturas anteriores a nós, é reproduzir a voz de outros aos quais nós sucedemos. Não sabia no entanto que poderiam haver rituais-happening, rituais-pop up, rituais-deixa-vir... E não falo dos desdobramentos das ações ali realizadas e sim dos procedimentos, que não poderiam ser fruto da repetição porque eram fruto do instante. Eu não sabia que poderia haver aquilo, daquele jeito, naquele lugar.

Em Fogueira a repetição de uma estrutura mínima (receber os convidados, convocação de nomes femininos) da qual chamei de estrutura vazada, se faz presente como trampolim para insurgência do imprevisto e para a expressão do encontro. A ritualidade em Fogueira parece transitar entre os tempos-espaços com uma ritualização do tempo presente, mas também através de uma ritualidade que evoca uma memória

coletiva, arquetípica, ancestral, cultural, aproximando-se da noção de ritual (LEACH, 1979) como espaço-tempo de comunicação e de existência dos mundos físico e metafísico. Reforçando, que é pela força ritual que se efetiva a possibilidade da coexistência dos tempos-espaços, afirmando-o como zona transitória. Ao passo em que reflete a porção do acontecimento cênico vinculado ao instante, essa dimensão metafísica também é percebida por Isabela, apesar de indagar a possibilidade da coexistência dessas dimensões no que diz:

> ... havia sim aquela espécie de grito-carne que se amarra lá num canto do juízo ancestral de cada um. Eu não posso saber onde aqueles gestos se amarravam nos demais, não poderia refazer o traçado do laço de ação que se amarrava à (sic) cada memória, mas mesmo sem rotas prontas os meus nós de lembrança recebiam fortes puxões por conta das histórias daquelas quatro mulheres. Como filho que nasce perfeito minutos depois de ser fecundado, o que elas produziam ali em meio à loucura do instante era feito de certeza e não de errância. Era ancestral, como pode?! (SILVEIRA, 2012, pg.2).

Em Fogueira parece ocorrer a sincronização de tempos a partir da instauração de um pretérito presente detonado pelos gestos, ações, manipulações de objetos e energias que expressam uma ancestralidade e aponta para o acesso a outros universos; míticos, ancestrais, de memórias pessoais e coletivas, evidenciando a existência de uma ritualidade cênica a partir da sobreposição desses tempos-espaços. Adiante, a expressão desses momentos: na primeira destaco uma imagem que relaciona a ação no instante em relação ao outro. A criação se constrói a partir do contato e da sugestão de participação do convidado na feitura do acontecimento.

Na seguinte, uma imagem em que os gestos e expressão evidenciam o que chamei de incursões míticas. Motivadas pela sonoridade dos instrumentos ou pelos ruídos de objetos, como as pérolas, ou de emissões vocais, surgiam esses instantes ligados ao que também já denominei de “dança pessoal”. Aqui a sobreposição dos objetos, corpo em dança, músicos e sua comunicação através dos instrumentos musicais, sonoridades, disposição da luz que garante o tecido de uma ritualidade transfigurada em imagens corporais.

Na última a sobreposição de tempos realizada por duas atuantes: a da esquerda dançando as imagens pessoais, a da direita oferecendo uma taça de vinho. A *ritualidade do instante presente* (Cohen, 2000) operando em sintonia com uma ritualidade de imagens míticas pessoais e coletivas.

Foto 31 – Instante Presente. Foto: Jade Prado, 2012.

Foto 32 - Incursões Míticas. Foto: Tiago Lima, 2012.

Foto 33 – Sincronicidade de Tempos. Foto: Jade Prado, 2012.

O trânsito na atuação entre os tempos-espaços na feitura do acontecimento Fogueira converge para o desenvolvimento de uma primeira perspectiva sobre a noção do corpo em estado de trânsito, ao operar tanto num universo preenchido de símbolos revelados pelos corpos, gestos, nas manipulações de objetos e de energias, quanto na relação que nos colocamos[37] com o atuante-convidado, considerando sua presença na criação do acontecimento e como potencializador para tais incursões "míticas".

Nos estudos contemporâneos sobre dança, a noção de movimento vem sofrendo profundas modificações em relação ao parâmetro de entendimento corporal recorrente a partir das danças clássica (*balett*) e moderna. Eloisa Dominici (2008) ao discutir a partir da noção de *estados corporais,* a consideração de micro-movimentos articulares e a modificação de estados tônicos do corpo a partir da modulação da tensão muscular como noções que constituem o pensamento contemporâneo sobre dança e "movimento de dança".

Essas noções apontadas pela autora como características trabalhadas pelo Butoh e pelas práticas de educação somática vêm ampliando a perspectiva de pesquisa nas artes cênicas. Um ponto significante levantado por Dominici (2008) está associado aos estudos da neurociência onde aborda a relação e a via dupla entre a produção de imagens mentais que emergem das informações do estado do corpo assim como a percepção de um objeto que pode gerar mudanças no estado corporal.

Outro ponto importante abordado pela autora entre o movimento corporal e os processos de significação pode ser verificado na relação da memória que se constrói a partir dos estados corporais. Estabelecendo a mesma lógica de fluxo em continuidade, a autora nos revela que no processo de construção de uma imagem mental "muitas memórias são evocadas, ativando registros, dispositivos de diversas modalidades sensoriais, por meio dos mapas nos córtices sensoriais iniciais que foram gerados nas experiências anteriores com aquele objeto".

A noção de *estados corporais* (DOMINICI, 2008) torna-se propícia para o diálogo com uma primeira abordagem do que venho chamar de um corpo em estado de

[37]O experimento foi realizado inicialmente por Camilla Sarno, Cecilia Moura, Liliana Matos, Raiça Bomfim e Daniel Guerra que se travestiu numa espécie de diretor-equedi atuando na sonoridade da alfaia. Felipe Benevides iniciou sua participação em Janeiro de 2012.

trânsito, em relação ao trânsito entre as imagens corporais geradas pelo contato com os objetos cênicos ou mesmo a partir das imagens que são detonadas pelos micro movimentos.

Além da multiplicidade de símbolos em forma de gestos, sonoridades, musicalidade, plasticidade que pode ser percebida no experimento Fogueira, tangenciando a noção de ritualidade proposta por Artaud (2006), um aspecto relevante que evidencia essa primeira abordagem para um corpo em estado de trânsito se dá pela incursão de uma transformação desses estados colocando o corpo como local físico para esta transformação. Sobre a transformação de estados, Christine Greiner (2002, pg.108) nos dá uma contribuição que aponta o deslocamento da atuação desse corpo: "É no trânsito entre imagens externas e internas que as mudanças de estado do corpo são construídas". O corpo em trânsito provocado pela deliberação de estados corporais e tônicos (DOMINICCI, 2008) pelo encontro, pelas manipulações de objetos e energias, pelas sonoridades e musicalidades presentes no círculo-fogueira tal qual percebido e revelado por Danila Maia (2011, pág 01) que nos acompanhou durante o processo registrando suas impressões acerca do acontecimento:

> Em cena esses seres criam e se transformam, se jogam no tempo e no 'exercício da liberdade', seus gestos espontâneos não interpretam e não representam, revelam-nos, não há atrizes com pleno controle, são jogadoras que em suas subjetividades deixam-se levar pelo agora, pelo instante, pelo impulso criativo do aqui e da necessidade do já. Sabem das regras, dominam a técnica, mas acima de tudo evocam uma energia que conecta o espectador, seja pela curiosidade primitiva, seja pela necessidade deste de aliviar-se de regras comportamentais dentro da relação teatral. Suas danças corporificam magia e encantamento, transformações internas e externas, a dança do público no plano das sensações, na matéria do irracional.

Das percepções do "ato mítico de fazer um corpo" e das danças extáticas dos rituais medievais, que revelam o corpo como detonador de transformações nas dimensões orgânicas, psicofísicas e espirituais, encontro convergência para uma possível abordagem ritual no experimento Fogueira a partir da noção de um corpo em estado de trânsito entre o universo mítico, ritualístico e a presentificação no acontecimento cênico.

O universo medieval evocado no experimento pelas condições sugeridas pelo feminino (quatro mulheres no centro do círculo), pela imagem da fogueira, surgiu da própria condição em que se encontrava o grupo, formado apenas por atrizes (em seu

início), o que deu margem para operarmos todo experimento nesse trânsito entre construção e vivência, estrutura e espontaneidade, artificialidade e experiência na ritualidade do acontecimento como percebeu Isabela: “Mas o que havia ali não eram apenas bacantes (ou atrizes) mas toda espécie de autoridades pagãs e religiosas falando num idioma único. Como se fossem canibais, pariam ali bem na nossa frente rituais novinhos em folha que gestavam escondidos no ventre...” (SILVEIRA, 2012, pg.3)

O corpo em trânsito admite para o construto cênico a transculturalidade que lhe constitui, assim como sua existência num acontecimento cênico que admite o instante, a presença e a possibilidade de incursões que abordei como míticas por se tratar de um acontecimento que revela aspectos de uma ritualidade. Peter Brook (1999) no livro A Porta Aberta fala sobre a ocorrência do local, do contexto social, e político, do pensamento e da cultura influírem na criação de uma ponte entre o tema e o público.

Em Fogueira, o entorno cultural, e em específico, aspectos da cultura afro-brasileira foram aos poucos sendo evidenciados e incorporados no construto do acontecimento em conjunto e em particular pelo trânsito que estabeleço entre as práticas cênicas e as práticas culturais e de religiosidade, buscando o dilaceramento da minha prática cênica a partir da atuação nesse entre-lugar, tal qual reclamava Artaud (1999, pág. 04) sobre a separação entre aspectos da vida: “Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida, e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e exercer a vida”.

É importante ressaltar que embora a busca por um dilaceramento da prática cênica e o fato de ter nas práticas culturais e de religiosidade inspiração para um possível redimensionamento cênico, não se trata de uma “representação” de passagens desses rituais e práticas religiosas. A busca se dá no intento de abrir espaços, sobretudo corporais, para a eclosão desses fluxos culturais provindos de um contágio pelo contato.

Vinicius da Silva Lírio (2011, pág. 91) aborda que “a memória interfere determinantemente na corporeidade do sujeito dos fenômenos espetaculares, de tal maneira que seu corpo passa a ser lugar [...] de um saber ancestral” e no acontecimento Fogueira a estrutura vazada permitia a irrupção desse entorno e das memórias culturais percebidas por Bruna Hercog que esteve presente na Fogueira do dia 28 de janeiro de 2012 registrando e intitulando a experiência como “Rastros de Inquietude” publicado em seu blog:

> Era cheiro de leite. Leite com sabor de manjericão. Do cheiro, brotavam movimentos faceiros. Corpos sedentos. Mulheres de fogo. Rodava a fogueira. Por dentro das entranhas, queimava. Entre risos e rimas improvisadas, era puro samba. A mulher-menina-erê perdeu a roupa de dormir. Deixou-a sambando sozinha e fez a nudez do seu corpo pequeno saltitar. Ganhar forma. A mulher-exú não contou conversa. Arrancou trapo por trapo e arremessou para bem longe das suas pegadas. Fez-se furacão. Cospiu vento. A rainha do mar, então, apareceu. Com voz de sereia e corpo de meretriz. Com corpo de sereia e voz de meretriz. Mulher de dentro, de força, de seios grandes e curvas arredondadas. O seu movimento é pura sensação. Não olha nos olhos. Nunca olha. Esfrega os seus cachos desfeitos na cara de um homem de azul. Sem pretensão. Sem gozo. Sem rima. Não corre. Apenas passeia a sua beleza enquanto Iansã pede passagem. De corpo dourado, exibe uma nudez que enfeitiça. Não emite som algum. Apenas grita um grito oco que vem de dentro e é puro vento. E as mulheres rodopiam, tirando do útero a fogueira da alma. Tirando da alma, a fogueira do útero…Eu. Peço permissão para entrar nessa fogueira. Sinto uma vontade irritante de gritar e rodar, rodar, rodar. Arranco a minha roupa e me banho de leite. Arranco as minhas amarras e me solto mulher. Destroço os meus medos e me faço meretriz. E rio. E rodo. E queimo… inteira.

3.2 Um corpo em transformação

Foto 34 – Corpo em trânsito. Foto: Tiago Lima, 2012.

Ao tratar sobre o teatro pós-dramático Hans Thies Lehmann (2011) fala no item “autotransformação” sobre como o artista organiza e realiza ações que afetam o

próprio corpo evidenciando ainda mais o caráter sujeito-objeto no ato performativo. Em Artaud, a proposta de modificação orgânica, “da investigação do drama da carne” caminha no sentido de promover alterações nas percepções “adormecidas” e estratificadas em que o sujeito, motivado pela sociedade, tende a fixar-se. A ideia de “construção de um corpo” perpassa pela proposta de rompimento dos automatismos e da possibilidade de construção de novos “estados de ser” provocando a erupção de outras realidades.

E aqui mais uma vez trago a contribuição de Christine Greiner (20 pág. 108) que reforça a necessidade de um trânsito e de um processo de interação e abertura como busca desse corpo: “Construir um corpo" também é uma proposta que precisa ser esclarecida. O que organiza essa construção é o trânsito corpo/ambiente e não apenas a *vontade* do criador”. Afetar e ser afetado... “pois o afeto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu” (Deleuse;Guattari, 1997: IV, pág. 21)

É na consideração do outro que se constrói em Fogueira a possibilidade de transformação dos corpos, das estruturas de percepção, dos lugares de enunciação posto aos atuantes-proponentes e aos atuantes-convidados a partir de uma ritualidade do encontro. A construção de uma Fogueira, elemento que na Idade Média foi utilizado para calar, sobretudo o feminino, se constrói neste acontecimento cênico como elemento simbólico e imagético para uma ritualidade que busca redimensionamento e transformação das estruturas e dos corpos.

Virmaux (2009 , pág.321) citando Artaud, revela a proposição de uma cura da cisão entre pensamento e carne, através de uma “ação ritual”, que se dirija a uma dimensão orgânica, psicológica e espiritual possibilitando novas formas de percepção, e novas modalidades de ser. Esta “revolução” só poderá se dar na construção do que ele chama de um “ato mítico de fazer um corpo”

> O ato de que eu falo visa a total transformação orgânica e física verdadeira do corpo humano. Porque? Porque o teatro não é essa parada cênica em que se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne em que anatomicamente, pela trituração de ossos, de membros e de sílabas os corpos se refundem, e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de fazer um corpo (...).

Numa escrita sedenta, Daniel Lins (2000) busca lançar as possibilidades de elucidação da noção de um “corpo sem órgãos”, desenvolvida por Artaud na busca do

“ato mítico de fazer um corpo”, apontando inúmeras imagens sensoriais ao encontro desse desejo que longe de ser uma metáfora, opera na força gravitacional entre pensamento e ação, provocando uma mudança de estado ao fazer-se carne pelo atravessamento do desejo, assim como revelou Kuniichi Uno (2012) quando, em palestra em Salvador no dia 23 de agosto, na Escola de Dança da UFBA, revelou que apesar de ser impossível um corpo sem órgãos estaríamos mais próximos de sermos um se pensássemos nessa possibilidade do que se simplesmente abandonássemos o desejo, no que resume: “é muito diferente querer sair dos órgãos e não querer sair dos órgãos” afirmando que o impossível apesar de tudo pode engendrar mudanças. Em seu livro “A gênese de um corpo desconhecido”, Kuniichi Uno (2012, pág. 67) constrói o entrelaçamento entre o trabalho de Hijikata e Artaud a respeito desse corpo sem órgãos:

> “O corpo sem órgãos quer dizer o corpo estendido ilimitadamente, flutuante, em uma variação contínua sem forma fixa que é vivida como tempo, mais do que espaço. Este tempo fora de todas as determinações espaciais, para “se reerguer a todo segundo”, traça uma linha catastrófica que se enrola em torno de um corpo pouco visível, mas extremamente presente e sensível”.

Foto 35 – Ato transformativo. Foto: Jade Prado, 2012.

“O ato mítico de fazer um corpo” de que fala Artaud, segundo Quilici (2004, pg. 55) se aproxima de uma ideia de transformação que no processo ritual pode ser associado aos ritos de passagem em especial os ritos de iniciação que tem como função

a integração da morte e o não representável na vida. Quilici aborda a partir do procedimento proposto por Artaud, a integração da noção de “morte simbólica” como um processo de transformação e modificação possível do indivíduo a partir da noção de “reconstrução” de um corpo.

> A reconstrução artaudiana do corpo passa portanto pela quebra dos mecanismos de “tranquilização” e esquecimento da morte, tão estimulados pela cultura contemporânea. A penetração nos estados de angústia torna a vida permeável à morte, nascendo daí uma forma mais vigorosa de lucidez.

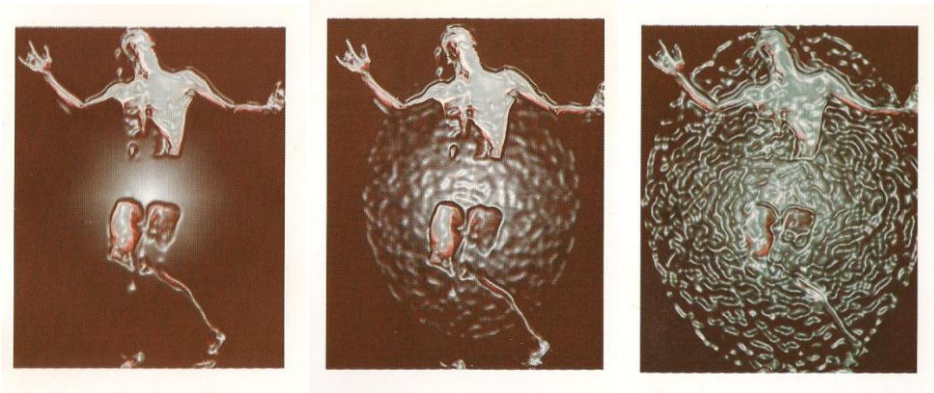


Imagem 2 – Ensaio do Corpo Morto. Ilustração: Rachael Zuanon

O estado corporal que se articula na dança Butô apresentado por Christine Greiner (2002) contribui para o entendimento da segunda e principal noção que apresento como um corpo em trânsito, gerado em decorrência da "crise" que se estabelece ao acolher o vazio e a morte no sentido do que gera de transformação tal qual empreendido por Artaud no "ato mítico de fazer um corpo", com toda a implicação política, orgânica, espiritual que possa incorrer desse ato. Terezinha Petrucia da Nóbrega (2004, pág. 465) nos revela um estado corporal apresentando a possibilidade de sobreposição de estados no que esse corpo do Butô é capaz de agregar no ato de sua expressão:

> O corpo na dança butô é ambíguo e revela o obscuro e o luminoso na nossa natureza. É um corpo mutante, que se metamorfoseia. É um corpo que é sendo, que é em processo, que respira com a vida-morte do mundo. É um corpo que admite a sobreposição da vida e da morte, do nascimento e do envelhecimento, admite uma contingência caótica, a possibilidade de criação incessante de novos mapeamentos, a possibilidade de mudar a condição de existência desse corpo, sempre aberto, inacabado.

O fluxo de trocas empreendido pela deliberação de abertura dos corpos é o que garante, a exemplo no experimento Fogueira a possibilidade de um corpo em estado de trânsito a partir de uma constante transformação dadas nestas zonas de contato. O que se estabelece a partir dessa deliberação de abertura e de contato são corpos que borram suas fronteiras estabelecendo uma espécie de ir vir a partir dos atravessamentos. Se considerarmos que cada corpo estabelece suas conexões, sendo atravessados e por vezes estabelecendo a fixação mesmo que temporária de padrões "identitários", construindo para si a partir da coletividade uma espécie de corpo cultural passo a cogitar a partir dessa zona de contato e de contágio a possibilidade de um corpo que se faz e se desfaz num fluxo continuo, criando para si um corpo em trânsito.

Esse corpo vazado deliberado para os atravessamentos, que acolhe o vazio e a morte é a potência detonadora para um ato transformativo dado por um corpo em estado transitório. "Um ato mítico" de transformação pelo contato e pelo contágio, onde a ritualidade do encontro e do instante, potencialidor da coexistência mágica dos trânsitos entre as temporalidades, se configura como espaço-tempo dessa operação. Um corpo aberto às continuidades e descontinuidades do instante, dispondo-se às afetações e em busca dos rompimentos dos processos de automatismos, no intento de encontrar novos caminhos para o diálogo criador por novas percepções do outro e do mundo. Um corpo em processo que admite as incertezas e contradições do percurso o qual estabeleço relação com o corpo-pensamento da dança Butô, tal qual aborda Terezinha Nóbrega e Larissa Tibúrcio (2004, pág 464):

> O butô questiona o corpo como um instrumento e o afirma como um processo, como condição de existência de um corpo em crise, que tenta dissolver constantemente as sedimentações que nele estão acumuladas. A matéria prima do butô é a incompletude e a precariedade humanas. Aqui, os códigos tradicionais são desconstruídos, e a gestualidade dos dançarinos revela corpos que dançam num espaço e tempo de contornos não nítidos, marcados pela inserção de descontinuidades dos movimentos.

Christine Fornaciari (2012) em seu artigo "Cidade em Transe, Corpo em Trânsito" aborda, a partir de uma experiência artística chamada *Performafunk*, o trânsito entre o universo do *funk* e da performance construindo uma interligação entre as práticas culturais e cênicas. Neste artigo, Christine apresenta a noção de um corpo processual a partir do estabelecimento das trocas entre os participantes do fluxo no ato do acontecimento artístico, relacionando sua experiência com o pensamento de Helena Katz (2006, pág.1) acerca do conceito CorpoMídia no que revela "com o passar do

tempo as trocas permanentes tenderiam (...) a borrar os limites de todos os participantes do fluxo, produzindo, então, uma plasticidade não congelada de suas fronteiras".

Essa ideia de um corpo provisório a partir do estabelecimento de um fluxo de trocas é que passo a entender necessário ao desenvolvimento de uma prática cênica que considera o encontro como detonador do acontecimento e o corpo como operador dessa escrita. Um corpo em estado de trânsito revela a possibilidade de transformação e ampliação de novas perspectivas no ato do encontro, motivador do acontecimento e pelo qual é possível operar e promover as modificações necessárias para uma nova configuração cênica e social.

Da criação desse espaço de atravessamentos, o processo de modificação proposto aos corpos para a construção de uma ética e de uma poética do encontro, pôde ser vivenciado pelos atuantes-proponentes e atuantes-convidados em Fogueira, construindo diferentes momentos que me aproximaram da percepção obtida pelos deslocamentos de atuação na Festa da Boa Morte, onde cada momento proporcionava um desempenho e onde a atuação dos corpos era paulatinamente ampliada. Esses momentos de "ápice" em que o corpo expande em movimento, ação ou deslocamento, em Fogueira poderiam acontecer em qualquer momento como exposto no início da seção referente à dança do rapaz. Na foto 36 um momento em uma das Fogueiras em que uma canção motivou os atuantes-convidados.

Foto 36 – A Fogueira vai queimar... Foto: Jade Prado, 2001.

A canção criada em uma das Fogueiras, sendo incorporada em muitas outras, versava sobre a queima do fogo de cada um de nós, cantado por todos, construíamos um espaço de transformação pelo afeto.

A fogueira vai queimar... ê, ê a
A fogueira vai queimar... ê, ê, a
Esse fogo queima o quê? ê, ê , a
Essa vela vem pra quê? ê, ê, a

A fogueira vai queimar... ê, ê a
A fogueira vai queimar... ê, ê, a
A sua vela vem pra quê? ...
O seu fogo queima o quê? ...

Foto 37 – A sua vela vem pra quê?. Foto: Jade Prado, 2001.

Foto 38 – O seu fogo queima o quê? Foto: Tiago Lima, 2012.

“O corpo morto parecia capaz de abrigar novos começos” (Nóbrega e Tibúrcio, 2004, pág. 466). Corpos em chamas para um ato transformativo numa ritualidade do encontro, em dança, em trânsito, num entre... para...

Esvaziar,
deixar escorrer,
transpassar,
água, fogo, vento, olhar...
em forma-disforme
pelos milhares de buracos que somos...
Máscaras cairão
Faltarão cair
E todas podem ser retiradas?
Sei,
que rocei o outro neste abismo
Encontrei o outro ao detonar algumas máscaras
e ao sugerir ao outro que também o fizesse
Sendo, causando...
Estou num entre-lugar
cordeiro,
encarnado,
cristo cruel
Vivo
uma morte encarnada
uma boa morte
transformação
Com um *corpo em trans(ito)*
embriaguei-me tanto de outros
Em tantos encontros
Vários de mim
Ressaca de mim...
Emerjo de nanã
encontro com euá
com um vislumbre de amar,
pelo vinho, morte e vida,
pelo vazio, pelo encontro
por Baco, em Cristo,
com a graça de Exú
e ainda
Morrer...
Morrer...
Esvaziar...

“Chega de palavras. Sepulto os mortos no meu ventre. Gritos, tambor, dança, dança, dança!”.
(Arthur Rimbaud)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foto 39 - “Dança Pessoal”. Foto: Tiago Lima, 2012.

Dos trânsitos operados no desenvolvimento e na criação de uma prática cênica, tornou-se latente a percepção e a necessidade de um entre-lugar como condição de atuação. Da reivindicação do corpo como discurso chego ao desenvolvimento de um estado de trânsito para abordar as transformações vividas neste percurso e entendê-lo como estado de criação. Os encontros teóricos construíram as teias de significações que potencializaram a discussão dessa experiência.

A partir da tessitura traçada neste corpo dissertativo, por onde revelo os processos de Medéia e Bakxai como um caminho empreendido na busca desse espaço de descentramentos intencionados no acontecimento Fogueira, sendo o corpo o estopim para o ato transformativo das estruturas pessoais/coletivas, permaneço vislumbrando a corporeidade como espaço-tempo potente de empreendimento dos trânsitos necessários às novas configurações e a possibilidade de uma criação que se figura poética. Um corpo em trânsito que propõe deslocamentos dos lugares de anunciação e convoca as

presenças para um ato mútuo de transformação a partir de uma ritualidade do encontro, onde o desejo de afetação opera os atravessamentos.

As buscas empreendidas na sistematização dessa pesquisa revelou uma atuação que se quer fluída, erótica, em devir, e que leva em conta os processos culturais, a ritualidade do encontro, as possibilidades de atravessamentos pela permissão do contato e do contágio. Um lugar de construção de um saber dionisíaco, como nos revela Maffesoli (2005) que aceite a multiplicidade e a eclosão do que lhe seja próprio.

O corpo em trânsito abriga a morte, é poroso, é pós no sentido da potencialidade do presente (BHABHA, 1998) e do que esta presença revisionária pode mobilizar. Aberto às dimensões culturais, aberto aos atravessamentos, aberto à eclosão das idiossincrasias e subjetividades. O estado de transformação transfigurado num estado de morte tal qual encontramos no pensamento-dança-Butô, no pensamento de Antonin Artaud, e na noção de morte da Irmandade da Boa Morte, revelou-se potente no processo de construção de um ato cênico a partir de um processo transformativo.

Aqui reside o ponto central da pesquisa, um corpo em transformação. Posto em estado de abertura para o contato e para o contágio com as demais presenças no ato de criação, operando a partir desses atravessamentos as modificações e desmascaramentos necessários à construção de um acontecimento onde a ritualidade se estabelece como tônica do encontro. É nesse corpo aberto ao devir que se inscreve a possibilidade de coexistência da vida e da morte – espaço-tempo de metamorfose – que se direciona no sentido dos rompimentos dos automatismos e pela deliberação de uma autotransformação convergindo com o desejoso pensamento de Antonin Artaud.

O acontecimento Fogueira neste percurso se estabeleceu como espaço-tempo para a elaboração e expressão dos descentramentos e indeterminações fronteiriças no qual o corpo exerceu um papel ético, poético e erótico nas (in)determinações criativas. Aqui o corpo assume um estado de trânsito dançando o instante, as sequências de devires, o encontro, e a transformação da carne. Neste processo a consideração das presenças para o construto da ritualidade da cena caminha no intento da construção de um acontecimento que pode ser vivenciado nos rituais religiosos operados nas “culturas”, onde a participação do público se evidencia como construção do evento.

De um espaço de compartilhamento e de uma efetiva atuação na construção do evento, onde os atuantes–convidados deslocam sua forma ativa/passiva fazendo-se corpo na dinâmica festiva, reflito a possibilidade de encaminhamento de uma prática cênica que se dirija no sentido de uma ampliação e diversificação dos espaços de atuação. Um espaço dado por uma ritualidade do encontro operado por afetos que compõe o evento intensificado por uma variação de estados que comporta do solene ao festivo, que ritualiza o encontro e a existência a partir do poder transformativo da morte. A abertura da cena aqui intentada caminha pelo desejo de efetivação de uma ritualidade do encontro onde o espaço de compartilhamento e deslocamento de atuação seja constantemente reconstruído.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**: tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Trad. Eudoro de Sousa. 5 ed. [S.l]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo.** 3° ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Linguagem e Vida.** 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARAÚJO, Nelson. **Duas Formas de Teatro popular do recôncavo baiano**. Salvador: Editora O Vice Rei, 1979.

AZEVEDO, Sônia Machado de**. O Pós-Dramático**. Org. J. Guinsbusrg e Silvia Fernandes São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

BARROSO, Oswald. **A cena tradicional e a renovação do teatro.** In. BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Orgs.). Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

BARBA; SAVARESE. **A Arte Secreta do Ator.** São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos.** Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Universidade de Barcelona, Espanha. Tradução de João Wanderley Geraldi, Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Lingüística, Revista Brasileira de Educação N° 19, 2002.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta.** Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BRONDANI, Joice Aglae. **Varda che baucco! trascursos fluviais de uma pesquisatriz: Buffão, commedia dell'art e manifestações espetaculares populares brasileiras.** Tese (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação - Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator.** Tese de doutorado, Departamento de Semiótica da Cultura. PUC, São Paulo, 1994.

BURKE, Peter. **O Hibridismo Cultural.** São Leopoldo RS: Editora UNISINOS, 2003.

CASTRO, Armando Alexandre Costa de. **Irmãs de Fé: tradição e turismo no recôncavo baiano.** Rio de janeiro: Editora Papers, 2006.

CINTRA, Wagner Francisco Araújo. **A morte como poética no teatro de Tadeusz Kantor.** Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro, 2010.

COHEN, Renato. **A Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

CRUCIANI E FALLETTI, Fabrizio e Clelia. **Teatro de Rua.** São Paulo: Hucitec, 1999.

DAMASCENO, Tatiana Maria. **Xirê: uma performance corporal de restauração da energia vital.** Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro, 2010.

DAMÁSIO, António R.. **O Erro de Descartes:emoção, razão e o cérebro humano.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DELEUSE, Giles e GUATTARI, Félix: **Mil Platôs v4.** Rio de janeiro, Ed 34, 1997.

DIÉGUEZ, Ileana. **Não desejo pensar o teatro latino-americano como uma sequela de influências europeias** - entrevista em http://mirada.sescsp.org.br/nao-desejo-pensar-o-teatro-latino-americano-como-uma-sequela-de-influencias-europeias-disse-ileana-diegues-ao-blog-do-mirada/#.UViIr5Mp8QM, 2012.

DOMENICI, Eloisa. **A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas.** In: Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Nº 23. Salvador: Universidade Federal da Bahia – Escola de Teatro/Escola de Dança, 2009.

_____.Estados corporais como parâmetro de investigação do corpo que dança. Anais do V Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Belo Horizonte, 2008.

DURKHEIM, Émilie. **As Formas Elementares da Vida Religiosa** – "Os Pensadores". São Paulo: 1973.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** Perspectiva. 3/ edição, 1991.

FERRACINI, Renato. **A arte de não-interpretar como matéria corpórea do ator.** Campinas: Dissertação de Mestrado pela UNICAMP, 1998.

FORNACIARI, Christina. **Cidade em Transe, Corpo em Trânsito.** Da cena Contemporânea, Organização: André Carreira, Armindo Bião e Walter Torres. ABRACE, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **Vigiar e Punir.** Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007.

FUGANTI, Luis. **Corpo em Devir.** São Paulo; Revista Sala Preta, 2007.

GARROCHO, Luiz Carlos. **Materialidade cênica como linguagem.** Ouro Preto: Artefilosofia , n.7, p. 198-206, out.2009.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GREINER, Christine**. A diáspora do corpo em crise: do teatro japonês aos novos processos de comunicação do ator contemporâneo.** São Paulo; Revista Sala Preta, 2002.

_____. **Butô: Pensamento em Evolução.** São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

GROTOWSKI, Jersy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

HERCOG, Bruna. **Rastros de Inquietude.** rastrosdeinquietude.blogspot.com.br/2012/01/fogueira.htlm, 2012.

HANCIAU, Nubia Jacques. **O Entre-lugar.** In: FIGUEIREDO, E. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora:Editora UFJF/Niterói:EdUFF, 2005.

IANNI, Octávio. *Enigmas da modernidade-mundo*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

KATZ, Helena. **Todo Corpo é CorpoMídia**. In: revista Eletrônica de jornalismo Científico, n, 74. Semiótica e semiologia, 2006.

KUNICCHI, Uno. **A gênese de um corpo desconhecido.** São Paulo: n-1edições, 2012.

JOÃO, Renato Bastos; BRITO, Marcelo de. **Pensando a corporeidade na prática pedagógica em educação física à luz do pensamento complexo**. In: Revista Brasileira de Educação Física Esp., São Paulo, v 18, n.3, p. 263-72, jul/set. 2004.

LEACH, Edmund. Cultura e Comunicação – **A lógica pela qual os símbolos estão ligados.** Zahar Editores, 1978.

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LIMA, Vinícius Silva de. **O Teatro Ritual de Artaud e a Cura Xamânica.** Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL ; Londrina, n. 9, p. 52-64, jan-jun 2010.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud O Artesão Do Corpo Sem Órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

LÍRIO, Vinícius da Silva. **Bença às teatralidades híbridas: o movimento cênico transcultural do Bando de Teatro Olodum**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)

– Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio à Razão Sensível**. Petrópolis, RJ: vozes, 1998.

_____. **O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAIA, Danila. **Cinzas, cinzas, cinzas.** http://alvenariadeteatro.wordpress.com/2011/11/09/cinzas-cinzas-cinzas/, 2011.

MARTINS, Suzana. **O Corpo Divinizado no Candomblé da Bahia.** Anais do V Congresso de Pesquisa em Artes Cênicas ABRACE, 2008.

MATERNO, Angela. **O olho e a névoa: considerações sobre a teoria do teatro**: In.: Sala Preta. Revista de Artes Cênicas, nº 3. p. 31-41. São Paulo, ECA/USP, 2003.

MATOS, Liliana. Bakxai – sobre as Bacantes. Programa do espetáculo, Casa D'Itália, 2009.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty.** Universidade Federal do Rio Grande do Norte www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf, 2008.

_____ e TIBÚRCIO, Larissa Kelly de O. M. **A Experiência do corpo na dança butô**: indicadores para pensar a educação. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.30, n.3, p. 461-468, set./dez. 2004.

OLIVIER, Giovanina Gomes de Freitas. **Um Olhar sobre o Esquema corporal a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade.** Campinas-SP:UNICAMP, 1995, 108p. Dissertação. Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, campinas, 1995.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A Roda do Mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado – PE).** 2006. Tese. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador.

_____. As artes do espetáculo e as culturas: reflexões e práticas. Salvador: Universidade Federal da Bahia Anais do VI Congresso de Pesquisadores em Artes Cênicas – ABRACE, 2011.

PÁDUA, Elisabete Matallo M. de. **Metodologia da Pesquisa: Abordagem téorico-prática.** Campinas, SP: Papirus, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras do Milênio. Porto Alegre. Ed. UFRGS, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Cia das Letras, 2001.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004.

REIS, João José. **A Morte é uma Festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX.** São Paulo: Cia das Letras, 1991.

RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno.** Porto Alegre, RS: LePM, 2008.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do Corpo Manifesto.** São Paulo: Editora perspectiva, 2008.

SANTOS, Adailton. **A Etnocenologia e as expressões populares na Bahia: Interlocução e perspectivas a partir da obra de Nelson de Araújo.** In: Memória ABRACE I: Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e pós-graduação em artes Cênicas, Salvador: UFBA, 1999.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade; resignificação de uma herança cultural.** Anais do V Congresso de Pesquisadores em Artes Cênicas - ABRACE, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos: ensaio sobre dependência cultural.** Rio de janeiro, Rocco, 2000.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgò e a Morte**. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

SCHECHNER, Richard. Artigo: **"O que é Performance?"** O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica, e Estética. 2003.

SCHMIDT, Elisa. **Uma análise sobre o corpo no Teatro pós-dramático entre Hans - Thies Lehmann e o Teatro Essencial de Denise Stoklos.**
www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/.../elisa_stephan. pdf
Memória ABRACE X Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas UNIRIO – Rio de Janeiro, 2006.

SILVA, Simone Andréa Carvalho da. **Festa dos Mortos para celebrar a vida.** (http://www.terra.com.br/revistaplaneta/mat_398.htm), 2005.

SILVEIRA, Isabela. **Como nascem os rituais?** Site: semmilindre.blogspot.com.br/2012/03/como-nascem-os-rituais.html. 2012.

SOUZA, Marcos Aurélio dos Santos. **O entre-lugar e os estudos culturais. revistatravessias@gmail.com Pesquisas em educação, Cultura Linguagem e Arte, 2008.**

VELOSO, Caetano. **A Tua Presença Morena.** Álbum Circuladô Vivo. Gravadora: Polygram, 1992.

VIRMAUX, Alain. Artaud e o Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

ANEXOS

ANEXO A – Mídia Impressa

Cartaz do projeto "Entre Tragédias e Comédias" do qual fazia parte a cena de Medéia.

Cartaz de Bakxai- sobre as Bacantes

Cartaz de Fogueira - primeira temporada.

ANEXO B – Termos de Autorização

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, **eu**, TIAGO GOMES LIMA, portador do CPF 80187340544 e RG 0823849910, FOTÓGRAFO, autorizo a pesquisadora **Liliana de Matos Oliveira**, portador do RG 07850296 99 e CPF 799 665 005 53, a utilizar as fotografias de minha autoria, a serem veiculadas, primariamente, no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (livros, artigos, slides, transparências e recursos de audiovisuais), por um período de um ano a contar da defesa que será realizada em março de 2013. Esta autorização inclui o uso do material criado que contenha os registros fotográficos e as fotografias do ano de 2012, durante o processo de apresentação do experimento "Fogueira", pela pesquisadora acima nomeada.

t

Salvador, 02 de fevereiro de 2013.

Assinatura do Fotógrafo

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, **eu**, DANILO COSTA CANGUÇU, portador do CPF 04665249512 e RG 128150298 98, FOTÓGRAFO, autorizo a pesquisadora **Liliana de Matos Oliveira**, portador do RG 07850296 99 e CPF 799 665 005 53, a utilizar as fotografias de minha autoria, a serem veiculadas, primariamente, no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (livros, artigos, slides, transparências e recursos de audiovisuais), sem limitação de tempo ou de número de publicações e exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha os registros fotográficos do ano de 2009, durante o processo de criação e apresentações do espetáculo Bakxai - sobre as Bacantes, pelo pesquisador acima nomeado, da forma que melhor lhe aprouver, no Brasil e/ou no exterior, sendo certo que o material criado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva do pesquisador, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor da dissertação de que trata o presente, o pesquisador Liliana de Matos Oliveira poderá dispor livremente da mesma, para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizados para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou no exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Por fim, assumo integral responsabilidade diante de terceiros, quer de natureza moral ou patrimonial, em razão do que está expresso nas fotografias, declarando, desde já, que não há infração de quaisquer direitos de propriedade intelectual de terceiros.

Salvador, 10 de fevereiro de 2013.

Danilo Costa Canguçu

Assinatura do Fotógrafo

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, eu, JADE ARAÚJO PRADO, portador do CPF 011.100.185-41 e RG 11186515-88, FOTÓGRAFA, autorizo a pesquisadora **Liliana de Matos Oliveira**, portadora do RG 07850296 99 e CPF 799 665 005 53, a utilizar as fotografias de minha autoria, a serem veiculadas, primariamente, no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (livros, artigos, slides, transparências e recursos de audiovisuais), por um período de um ano a contar da data de defesa que será realizada em março de 2013. Esta autorização inclui o uso do material criado que contenha os registros fotográficos e as fotografias do ano de 2011 e 2012, durante o processo de criação e apresentações do experimento "Fogueira", pela pesquisadora acima nomeada.

Salvador, 05 de fevereiro de 2013.

Assinatura da Fotógrafa

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, **eu**, Rachel Zuanon Dias, portador do CPF 259.778.118-61 e RG 22.759.133-1, Designer e Artística midiática, autorizo a pesquisadora **Liliana de Matos Oliveira**, portadora do RG 07850296 99 e CPF 799 665 005 53, a utilizar três fotografias-imagens de minha autoria, a serem veiculadas no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (slides, transparências e recursos de audiovisuais), por um período de um ano a contar da defesa que será realizada em março de 2013 pela pesquisadora acima nomeada.

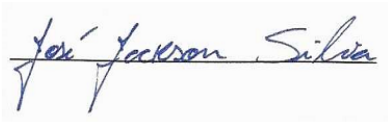
São Paulo, 06 de junho de 2013.

Assinatura da Designer e Artista

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, **JOSÉ JACKSON SILVA**, portador do CPF 053313944-47e RG 1573118133, FOTÓGRAFO, autorizo a pesquisadora **Liliana de Matos Oliveira**, portador do RG 07850296 99 e CPF 799 665 005 53, a utilizar as fotografias de minha autoria, a serem veiculadas, primariamente, no material em texto desenvolvido como Dissertação de Mestrado, ou ainda destinada à inclusão em outros trabalhos científicos e de estudos (livros, artigos, slides, transparências e recursos de audiovisuais), por um período de um ano a contar da defesa que será realizada em março de 2013. Esta autorização inclui o uso do material criado que contenha os registros fotográficos e as fotografias do ano de 2007, durante o processo e apresentação da cena de Medéia, pela pesquisadora acima nomeada.

Salvador, 23 de Abril de 2013.



Assinatura do Fotógrafo

ANEXO C – Diário de processo de Medéia

MEDÉIA

ANEXO D – Diário do Projeto de Imersão

DA “IMERSÃO”

Diário das Atividades

Realizado do dia 26/01/09 à 18/02/09 no CEFET, local de trabalho do Grupo.

Participantes e atuais membros: Camila, Daniel, Felipe, Ismael, Laura, Liliana, Lílith, Lucas, Ludmila, Raissa, Thor.

GRUPO GRUPO

2009

Primeira Semana

Data	Atividades
26 de janeiro (segunda)	**Ioga/ Mímica/ Enraizamento// Chutes**
27 de janeiro (terça)	**Ioga/ Enraizamento/ Extroversão e Introversão/ Acrobacia // Dança dos Ventos**
28 de janeiro (quarta)	**Ioga/ Mímica/Pantomima// Dinâmica mista**
29 de janeiro (quinta)	**Ioga/ Princípios da Biomecânica/ Acrobacia// Pesquisa de Impulsos**
30 de janeiro (sexta)	**Ioga/ Mímica/ Pantomima/ Biomecânica// Energético gerado pelo grupo**

26 de janeiro de 2009 (segunda-feira)

Ioga/ Mímica/ Enraizamento// Chutes

1° dia, cheguei atrasada! Na verdade houve um problema na comunicação. Alguns acharam que o horário era às 13h outros às 14h, mas mesmo assim quando cheguei tinha acabado de começar. Não entrei, pois não sabia há quanto tempo havia iniciado. Enquanto eles faziam as posições da Ioga eu fiz um aquecimento individual. Bom, iniciamos com a Ioga, conduzida por Daniel. Logo quando cheguei e vi todos vestidos de preto, concentrados, nas posições, a percepção de uma coesão foi imediata. Rapidamente uma sensação de orgulho e admiração invadiu o meu peito, aliás, o meu corpo. Aqueci até começar a Mímica.

Conduzida por Laura foi um excelente reencontro com essa técnica tão precisa e tão mobilizadora de forças e energias. A força explosiva dos movimentos de ataque, a força de sustentação, o controle da energia. Trabalhamos os princípios básicos como: posição de *Relaxamento Artificial*, subida gradativa do eixo com *Asa de Águia, Supressão de Suporte.* Já no final iniciamos o enraizamento, para mim, uma tortura. Ainda não consegui encontrar o sentido ou simplesmente a sua dinâmica. Tem alguma coisa que soa falso quando faço. Acho que talvez seja o fato de não mobilizar a imagem da "bolinha" esmagada pelo calcanhar. Quando passamos a associar o enraizamento com as ações de puxar e empurrar sempre melhora um pouco essa sensação, acho que tiro o foco dos pés e assim o enraizamento acontece. Já na evolução do enraizamento consegui algumas conquistas desde os dois últimos encontros antes da imersão, impulsos e saltos a partir desse contato dos pés com o chão, *impulsos e saltos a partir do enraizamento*. Uma questão sempre levantada por Daniel é o comprometimento do corpo, da coluna nessa atividade (e em todas as outras) o que gera imediatamente uma nova postura e uma nova relação do corpo no espaço.

Momentos Coletivos

Um dos grandes momentos do dia de hoje aconteceu no retorno do intervalo. De repente não mais que de repente quando estávamos todos na sala iniciando aquecimentos e alongamento pessoal foi iniciado um processo de mobilização de energia coletiva sem nenhuma condução por parte dos meninos. Simplesmente a energia foi gerada e mobilizada por toda a sala. Éramos um só corpo pulsando numa mesma energia. Energia mobilizada por todo o corpo em sua relação com o solo, com o espaço e suas dimensões. Esse era um grande momento esperado por Daniel, Lucas e acredito que por todo o grupo que vinha trabalhando, mas que aconteceu agora e que certamente foi fruto de uma investigação e de um processo acumulativo. O corpo vai aos poucos assimilando dinâmicas de energia, de ritmos, criando auto-suficiência e sendo fonte de comando para a criação.

Energético

// Passamos duas horas nos Chutes. Momentos de precisão, cansaço, superação, jogo, dinâmicas novo encontro com a atividade (sempre que falar em atividade será uma forma reduzida de denominação, pois os trabalhos não são meros exercícios, mas um caminho para transbordar a expressividade). Uma das questões apontadas por Lucas nessa dinâmica de jogo é a relação entre o momento do não chutar e do chute propriamente. O chute não é o momento ápice. Existe uma importância tanto na relação do estabelecimento do jogo com o outro, quanto na relação desse corpo no espaço mantendo-se em jogo, até o momento do chute. Mesmo quando não estamos chutando estamos em constante atividade. Com o tempo a exaustão é inevitável e com ela certa imprecisão tanto do local do chute (externo), quanto da quantidade de energia desse chute. Esse foi um dos pontos da nossa discussão no final. Como deve ser feito a atividade se com chutes fortes ou fracos. Concluímos que não existe a forma certa de ser feita, pois a depender do direcionamento dado poderemos atingir esse ou aquele objetivo. Mas, falamos também por questões de segurança devido às diferentes estruturas corporais que não agüentam a mesma quantidade de energia empregada nos chutes.

27 de janeiro de 2009 (terça-feira)

Ioga/ Enraizamento/ Extroversão e Introversão/ Acrobacia // Dança dos Ventos

Que alegria! Encontrei o mecanismo do enraizamento. E o ponto chave era mesmo a tal "Bolinha" no calcanhar. A transferência de peso de um pé para o outro precisa ser gerada exatamente a partir dessa pressão do metatarso até o calcanhar em direção ao solo, ou seja, o enraizamento, para que dele aconteça o impulso necessário para levar o peso do corpo até um novo enraizamento. Fantástico! Fizemos uma dinâmica diferente hoje. Começamos em circulo e depois evoluímos para um bloco seguindo direções no espaço com deslocamento, além da relação do corpo para frente/ para trás/ para os lados. Em seguida Daniel se colocou à frente do bloco, sugerindo um jogo de ação e reação com mudanças rítmicas.

A dinâmica seguinte foi iniciada com a relação extra cotidiana do corpo no espaço a partir de um simples caminhar. Estabelecer nova forma de conduzir o corpo no espaço: base, enraizamento, condução do caminhar com foco na coluna. Para isso a dinâmica seguiu sinalizando outros pontos do corpo para conduzi-lo no espaço em todas as suas dimensões; níveis, direções em relação ao corpo e ao espaço associado a um permanente fluxo. Os stops contrastam com a intensidade do fluxo. É um congelamento que barra o fluxo e nos impõe o controle da energia gerada. É um dos momentos mais difíceis. Nós deparamos com a nossa própria energia e precisamos domá-la. O próximo passo é o *redirecionamento da energia*. Surgem a *Introversão* e a *Extroversão.* São movimentos que vão no máximo da extensão ao máximo da retração corporal e energética. Refizemos as quedas da acrobacia. As cambalhotas, treinadas desde a primeira etapa dos nossos trabalhos práticos antes da imersão, já estão mais fluidas o que melhora muito no resultado das quedas. Treinamos também o salto com obstáculo; a parada com os dois pés, o impulso para o mergulho e a cambalhota são as etapas desse momento. Deve ser o mesmo princípio do salto com trampolim na piscina. Impulsionando, mergulhando e cambalhotando finalizamos a primeira das duas etapas de hoje.

Energético

// Hoje tivemos um belo inicio para a dinâmica da Dança dos Ventos. Daniel e Lucas organizaram um circulo de pedras dispostas duas a duas. Antes do início, novamente explodiu uma dinâmica de energia coletiva, utilizamos a disposição das pedras e muitas das evoluções se deram em torno delas. Ritual e Mobilização de Energia Coletiva. Após esse momento colocamo-nos frente a elas e iniciamos o ritmo ternário da Dança, e um a um dançou no circulo. Em seguida dois a dois e por fim todos juntos. Dançamos por muito tempo até perder a noção dele. Ao final soubemos que foram 2h e meia. Lembro-me que em dois momentos girei por um bom tempo e apesar do cansaço não me desequilibrei. Concluí o giro exatamente no mesmo estado em que comecei consciente, sem enjoou nem tontura. Acho que consegui uma espécie de canalização do impulso embriagador que me fazia girar em conseqüência da exaustão para um estado de equilíbrio. Girar era extremamente confortável. Em um único e exato momento achei que poderia cair e como num movimento de auto defesa tentei frear, mas desisti rapidamente, não desesperei e me entreguei ao giro. Senti que poderia girar por muito, muito tempo. Percebi profundamente o caminho inverso do giro e sem pressa o corpo foi gradativamente perdendo o impulso, diminuindo a sua energia até parar de girar retornando organicamente ao pulso da dança. Foi uma experiência de profunda integração entre o corpo e a mente.

Momentos Coletivos

Um dos grandes momentos de hoje aconteceu na Dança dos Ventos. Quando, depois de uma hora e meia, mais ou menos, em atividade, vencendo a exaustão alguém entoou vocalizes e cada um foi encontrando muito naturalmente o seu encaixe na partitura

vocal. Muito espontâneo e muito significante. A voz surgiu do corpo, da exaustão, do ritual.

Mais uma vez aconteceu após o intervalo a mobilização de energia coletiva. Para mim uma confirmação da boa energia de trabalho do grupo que pude sentir logo no primeiro dia quando entrei na sala. Talvez tenha sido a mesma sensação sentida pelos meninos dos Clowns de Shakespeare no dia em vieram nos visitar e comentaram sobre essa unidade.

28 de janeiro de 2009 (quarta-feira)

Ioga/ Mímica/Pantomima// Dinâmica mista

Hoje foi um dia de muito cansaço. Estávamos moídos. Começamos com a Ioga. Para mim a grande dificuldade ainda são os momentos de sustentação nos braços com equilíbrio de forças, vetores em oposição que resultam em equilíbrio. Outra grande dificuldade são as invertidas. Minha evolução de um dia para o outro é mínima, pois tenho muito medo. Acho que é um medo simbólico. Não é um medo somente de cair. Talvez seja o medo da inversão. Inversão dos sentidos, da percepção do mundo e das coisas. Mas estou passo a passo tentando. Daniel fez tentativas de me estimular, mas não foi nada bom... Desabei a chorar... Vou continuar tentando, buscando a superação.

Esses encontros com nossas fraquezas são momentos importantes e nos deixa por um tempo fragilizada, mas é preciso ir adiante. E fui, mas levei para mímica um pouco da defesa por ter ficado frágil. Acho que é natural depois de uma sensação de fragilidade querer estar firme. Fiz a mímica inteira com muito rigor, com foco preciso e muita concentração. Acho que fui cruel comigo. Não me perdoei. Vou tentar mobilizar essa energia de trabalho, vivenciada, independente das sensações que a provocaram. Acho que esses registros são importantes e são fontes de pesquisa. **Trabalhamos...**

Energético

// Condução do corpo no espaço, por determinadas partes, através de indicações dadas. Aumento constante do ritmo. Lançamentos de energia, canalização da energia caótica, dionisíaca, para a apolínea. Lançamento do corpo no espaço. Imagem: "rasgar o espaço". Transferência de peso, desequilíbrio constante, impulsos. Do *fluxo intenso*; enraizamento, impulsos, deslocamentos, lançamentos para o *stop* até a *Intro e Extroversão.* Energético que mescla a energia apolínea e a energia dionisíaca.

29 de janeiro de 2009 (quinta-feira) - Aniversário de Laura

Ioga/ Princípios da Biomecânica/ Acrobacia// Pesquisa de Impulsos

Pequena evolução na invertida. Consegui colocar uma perna inteira para cima. Parece brincadeira essa evolução tão gradativa, mais tenho realmente dificuldades com essa coisa de ficar de ponta cabeça. Nem quero mais falar sobre isso. Espero que a próxima vez eu já escreva: Iup! Consegui!

Após a Ioga, Daniel conduziu as pesquisas de Biomecânica. Experimentamos as dinâmicas baseadas nos princípios, dos quais, logo, logo terei mais propriedade para falar. Tive uma crise de riso durante a atividade. A postura e movimentações mecânicas desencadearam em mim o riso. Talvez alguma reação inconsciente contra algo que parece militar ou ditador, além do forte impacto extra cotidiano. Preciso entender melhor a minha relação com o poder e com a disciplina, de onde vem essa contra reação, claro que é uma reação às situações em que percebo um exagero ou uma arbitrariedade excessiva. Antes do intervalo assistimos ao vídeo da biomecânica e vimos seus princípios fundamentais.

Na acrobacia mais um desafio. Um movimento onde além de exigir força nos braços, ui!, Ainda é necessário quase plantar bananeira, ou seja, é uma invertida em tempo acelerado. É uma espécie de coice. Trocando as mãos pelos pés.

Energético

// Pesquisamos vários pontos de propulsão do corpo no chão

30 de janeiro de 2009 (sexta-feira)

Ioga/ Mímica/ Pantomima/ Biomecânica// Energético gerado pelo grupo

Último dia da primeira semana da grande jornada. Sinto-me muito satisfeita com a energia de trabalho gerada pelo grupo nesta semana. Do primeiro para o segundo dia achei que não iríamos agüentar a carga horária de trabalho estabelecida. Mas trabalho gera trabalho! E a resistência ao cansaço e às dores foi gradativamente sendo superada a cada dia. A necessidade de *superação dos limites físicos e mentais* alimentou dia após dia o nosso encontro, fazendo com que estivéssemos sempre inteiros e dispostos a enfrentar os nossos próprios demônios.

Hoje dei mais um grande passo, ou melhor, uma grande subida no caminho da invertida. *Encontrei o ponto de equilíbrio (colocação dos quadris) para a subida das pernas*. Mas só consegui estender uma, porém com a consciência do ponto de equilíbrio. Estou quase de pernas pro ar! Se as pessoas bem soubessem a dificuldade que é ficar de pernas pro ar não reclamariam daqueles que o fazem! Fiquei feliz! Não, contente! Não, satisfeita! Aliás, tudo isso! Consegui também cair! Sim, cair! O que significa que estou no caminho certo. Não é caindo que se aprende a andar? E que seja de perna para o ar. Na tentativa do equilíbrio cai dando cambalhota, coisa que achava que torceria o meu pescoço. Estou quase lá.

Na mímica trabalhamos Gama Lateral (*fragmentação dos membros); cabeça, cabeça com pescoço (martelo), busto, tronco, quadris, Ditongo e sua relação com as direções no espaço, Trabalho de Busto com Asa de Águia, Torre.* Senti uma pequena melhora em alguns exercícios com relação ao movimento explosivo, e acho que tem relação direta com enraizamento, pois a partir dos pés, desse contato com o solo e da pressão exercida é que podemos impulsionar. Senti uma melhora da relação do pé com o chão, uma melhoria no enraizamento das posições de sustentação em meia ponta.

A Pantomima trouxe para nós o desafio de equilibrar o ritmo pessoal com o ritmo coletivo. Lucas trabalhou alguns movimentos da Pantomima a *Caminhada em Silêncio, Deslocamento lateral com giro, Saltos, Fragmentação da posição de Introversão Pantomímica.* Trabalhamos com a junção dessas células criando uma partitura de movimentos. No momento em que tínhamos a seqüência, Lucas lançou o desafio de fazermos juntos em fileira. Várias tentativas foram feitas para que terminássemos juntos, pois acabávamos criando subgrupos para acompanhar melhor o tempo do outro, chegávamos ao final quase sempre aos trios; três à frente, mais três ao meio e outros três no fundo. Depois de várias análises do porque não conseguíamos chegar juntos, Lucas sugeriu que alguns diminuíssem o passo e outros acelerassem, mas não foi só isso. Introduzimos uma *Máscara* da super felicidade e fizemos a partitura assim, ao final, enfim conseguimos! Chegamos todos juntos! O que a felicidade não faz!

Demos continuidade ao estudo da Biomecânica. Tendo visto o vídeo alguns princípios foram mais bem compreendido. Fizemos o Daktylos, partitura de concentração para o inicio dos trabalhos. Neste movimento contém todos os principais princípios que estudaremos: Otkas, Posyl, Tormos, Stoika e Rakurs. Otkas é um contra impulso do movimento, geralmente ele aponta através de um vetor inverso a direção do movimento. Esse princípio trás em si um aspecto fundamental que é o "sistema de molas" onde o foco principal é a articulação dos joelhos e tornozelos. Posyl é a trajetória do movimento, o desenho gráfico com seu início, meio e fim. Tormos é o sistema de frenagem do movimento. Stoika é o ponto final é o pingo no "i", é o "click" da foto. Rakurs ainda não sei bem definir.

Energético

// Foi muito difícil administrar a minha energia e a energia do grupo. Como Daniel não deu estímulos precisávamos mobilizar internamente essas energias. Tínhamos o enraizamento, o lançamento do corpo no espaço através desses impulsos, dança dos Ventos e todas as outras atividades que gerassem um fluxo coletivo. Num determinado momento fizemos as partituras da pantomima, a partitura da biomecânica.

Os Intervalos...

31 de janeiro de 2009 (sábado)

Pela Internet a conversa continuou. Coloquei-os aqui como parte do nosso processo. Daniel abriu as discussões. Bem que ele poderia ter trazido a imagem de um barco ao invés do trem, e nos chamado de navegantes. Ou melhor, de submarino ou escafandro...

Na sexta, saímos com a discussão aberta sem uma definição precisa acerca das vontades sobre a Festa de Yemanjá. "Ir ou Não Ir" foi a questão. Foi uma discussão que nos fez parar. Para a maioria parecia importante ir, mas ao mesmo tempo paralisamos diante da possibilidade de interrupção da Imersão. O que significava Ir? Estaríamos quebrando o fluxo? Estaríamos dando continuidade de outra forma? Não sabíamos. E a decisão me parece ter sido pautada pelo não rompimento daquilo que vínhamos construindo. A decisão não foi pautada pela vontade da maioria, mas ainda assim não me pareceu ditador, pois mesmo aqueles que queriam ir sabiam da importância de permanecer. De qualquer forma já estávamos participando do ritual. Ele estava no meio de nós. Ir ou Não Ir à festa era somente uma questão de espaço e fisicalidade. Já estávamos lá. Já estávamos Imersos.

As motivações geradas por Yemanjá, como disse Laura, trouxe para nós uma avaliação do processo, sensações, reflexões, encontros... Tive vontade de colocar aqui, os li todos de uma vez passados alguns dias, pois não estava acessando e-mail. Por isso não escrevi, mas acabei propondo ao grupo a nossa conexão com a Festa e homenageamos muito provavelmente nos mesmos instantes em que lá no Rio Vermelho as embarcações depositavam as oferendas. Odoiá!

Daniel: convicção x impercepção

Senhores passageiros,

O Trem da Imersão têm corrido a todo vapor, atropelando o tempo e o cotidiano. Graças a todos nós. Informo-lhes que o Trem continuará seguindo cada vez mais potente, de segunda a sexta, durante mais duas semanas e meia. Como um Monstro Mítico **atropelando** o tempo, o espaço, o povo, o indivíduo, as crenças, as não-crenças a vida, a morte, as verdades, as mentiras, o corpo, a mente, o sistema, a vanguarda, a revolução, a reação, os deuses do monoteísmo, os deuses do politeísmo, suas festas, suas não-festas, nossas alegrias, nossas tristezas. E depois dele, ainda continuaremos seguindo, ressoando, na **rotina noturna** diária e atemporal, que só este grupo teve coragem de se impor, neste deserto de demônios do meio-dia que se chama salvador, com suas *adaptações* e *meio-termos* que bem conhecemos.

Continuamos, em direção a algo indefinido e ainda vago, mas a depender da paixão colocada, poderemos chamar de plenitude-na-arte, ao final das contas.Como um artesão miserável que passa a vida a fazer um suposto jarro perfeito. e morre pleno, pois sabe ao menos de onde tirou seu barro, e pra quem iria dá-lo ao final de tudo. Dar é generosidade e crueldade. (afinal, quem está pronto pra receber algo de mãos sinceras?)

Até,
Evoé.
Daniel Guerra.

Felipe, que não havia estado na discussão, pois teve que sair mais cedo por causa do espetáculo, pegou o bonde andando, mas mesmo assim trouxe inquietações pertinentes...

Não desço.
Sigo com todo desassossego da viagem.
Louvado Sejas,
Estou em crise!

Sossegue coração

ainda não é agora

a confusão prossegue

sonhos afora

calma calma

logo mais a gente goza

perto do osso

a carne é mais gostosa

p.leminski

Raissa, a principal defensora pela nossa participação na festa, respondeu com o mesmo autor citado por Lipe, porém a poesia traduz um sentimento nauseante.

"misto de tédio e mistério
meio dia / meio termo
incerto ver neste inverno
medo que a noite tem
que o dia acorde mais cedo
e seja eterno o amanhecer"

(Leminski)

Thor no estilo metafórico...

Acarajé só sem camarão, estamos em crise.

Pois bem, estamos todos em crise. Eu, apesar de ser do contra, não fujo a regra. No momento só a pesquisa me serve como aljema atrelada ao grupo, e isso me mete medo, penso que a responsabilidade é maior. Uma estrada pouco e muito romântica, de radicalismo extremado em todos os sentidos, e eu não estou em condições físico-psicológicas, o que torna tudo muito mais radical. Penso onde e porque me encaixo neste grupo, onde o grupo me serve, onde eu lhe sirvo, e pra cada integrante acabo fazendo as mesmas indagações em minhas sintaxes neuronais. É difícil, mas ás vezes me vem á cabeça a imagem do judeu franzino, metido a engraçado, carregando barras de ferro de mais de 100kg para os alemães na segunda guerra (A VIDA É BELA). A imagem não é de toda ruim, afinal de contas o filme é bonito e o menino passeia de tanque no final, mas acontece que... nem todo mundo tem vocação pra mártir.

Complicado, eu não sei bem pra que servem essas barras; "- Pra fazer o tanque, já colocamos as esteiras, precisa ver que bonito!" Pré-tensão

Estou aqui, debulhado em lágrimas –secas (já que homem não chora, ou, quando é ator, só chora no palco, e eu sigo esta premissa)- porque hoje o grupo é a cruz do Salvador, bem atracada nestes portos, enraizada nestes aeroportos de portões fechados, sem mais embarques, desembarques eminentes que não desembarcam. Sair da cruz é sair daqui, é Ba ia, sendo assim, o último que sair fecha o cadeado, tá dando ladrão, estamos em crise.

Grupogrupo, ame-o ou deixe-o. ☺

Quanto maior o poder, maior a responsabilidade

Pré-tensão

Espero mais do que uma peça deste grupo. Um grupo. Vocês são todos empinados, estou impressionado como tem gente pré-deste-nada como eu. Impressionado.

Pré deste nada

Todos empinados. Ta, lentosos também, mas bem empinados. Burgueses anti-hamburgueses. Já virou chacota e avacalhação, eu vou parar.

Continuo,

Mas vejam...

"lamentei, já quis a morte, fui da faca ao corte mas me levantei"

THOR VAZ diz:

"entendi as linhas tortas, destranqui as portas, todo mal me fez bem"

espero clamar estes dizeres quando terminarmos. Cuidado, me cativei.

Lílith completou

Crise? não sei se é este o nome,

Toda unânimidade é burra e não somos um grupo de unânimidades.

Nem todos queremos amá-lo, nem todos queremos deixá-lo.

O trêm segue e eu vou, por que nele tem gente diferente de mim.

Lílith Marques

Ludmila escreveu como nunca...

E como corre...
Já me sinto meio irremediavelmente inebriada com esse vertiginoso veículo provocador de questionamentos.

E a crise paira, como uma parte presente no todo, delicada e sutilmente dividida em pequenas partículas que são igualmente arremessadas no chão de madeira ao se dançar para os ventos. Como algo tão 'pequeno' e rápido, tão sináptico por assim dizer, pode alterar tão numerosamente o curso das reações elétricas de meu corpo?

Estou abismada, talvez. Mas não surpresa. Estou meio apaixonada. Por mais duvidosa ou traiçoeira que essa palavra me soe, por ser a paixão tão volúvel e suscetível a mudanças. Mas aí eu pergunto o que não seria, nesse mundo. O mundo é paixão, enfim, e qualquer outro sentimento talvez esteja em tênues linhas com a utopia.

E a crise paira, meio tímida, meio duvidosa, sempre alimentada pela dúvida, que nunca lhe falta. E não sei onde estava Brecht com a cabeça quando disse que *'De todas as coisas seguras, a mais segura é a dúvida.'*

Pois de todas as certezas que atualmente tenho, a mais forte é que permaneço nesse *vagão* meu, e não só meu, observando o borrão de nuvens que atravessam o céu azul, completamente blue. E ainda: almejando um dia, quem sabe, distinguir que nuvem é gato, qual é lebre.

Meu corpo imerge e minha mente afunda.
Que esta paixão que quase sinto ultrapasse os limites da utopia.

Bons ventos à todos.

ps: só pra lembrar pra mim mesma - se ao ventanear jogo partículas de dúvida no solo, caço duas vezes lá em cima
um caminho.

Laura nos relembrou a origem, as motivações... e nada pediu só agradeceu...

Iemanjá... Iemanjá... deste-nos o privelégio de parar para olhar o caminho. Graças a ti, grande PROVOCAÇÃO que foi, é, será, nos movemos em direção às cumplicidades. Tão necessárias.

Imergimos um pouco mais nestes últimos dois dias (sab e dom).
Todos nós:
Os que escreveram...
Os que leram os e-mails dos que escreveram.

Espero que o nosso TREM continue sua jornada "desse mesmo jeitim". Ressoando e reverberando em nós nas poucas horas / dias que nos sobram fora da nossa sala de trabalho.

E que essa ressonância não se dê por obrigação. Que seja caso de "querência" arrebatadora, como nos impulsionou (ensinou) Iemanjá.

São 23:03. Saio de minha casa para levar flores à ela, agradecê-la pelo doce rebuliço gerado... pelos escritos de alguns, pelos silêncios de outros. Todos, sem excessão, intensos e provocadores.

Que o TREM viaje.

Laurinha

PS:. Iemanjá fez muitíssimo bem o seu trabalho. Deu uma rasteira em todos nós... e com sua benção imergimos um pouco mais.

Segunda Semana

Data	Atividades
02 de fevereiro (seg)	**Chutes com bastão/ Ioga/ Chutes com bastão/ Acrobacia/ Dinâmica acrobática com enraizamento energético/ Dança dos ventos// Impulsos, Lançamentos; nível 1 – Chão = nível 2 – De pé intermediado com dança dos Ventos**
03 de fevereiro (terça)	**Ioga/ Mímica/ Pantomima/ Biomecânica// Princípios Energéticos; Pontos de apoio, Transferência de peso, Equilíbrio precário, Impulso interno, Extensão e Retração.**
04 de fevereiro (quarta)	**Ioga/ Biomecânica/ Máscara/ Acrobacia/ Dinâmica com bastões BM // Princípios Energéticos**
05 de fevereiro (quinta)	**Ioga/ Mímica/ Marionete/ Dinâmica do bastão/ Biomecânica/ Introversão e Extroversão – foco nas partes// Energético "Galgando os níveis"**
06 de fevereiro (sexta)	**Ioga/ Pantomima/ Enraizamento/ Segmentação + Música // Dionisíaco**

02 de fevereiro de 2009 (segunda-feira). ***Dia de Festa no Mar. Odoiá! Yemanjá!***

Chutes com bastão/ Ioga/ Chutes com bastão/ Acrobacia/ Dinâmica acrobática com enraizamento energético/ Dança dos ventos// Impulsos, Lançamentos; nível 1 – Chão = nível 2 – De pé intermediado com dança dos Ventos

Foi um dia estranho, um pouco tenso, talvez por causa das questões de ir ou não ir a Festa de Iemanjá. Mas mesmo assim trabalhamos. Daniel tentou uma homenagem. Disse ter visto numa revista dessas super interessantes que o homem conseguiu ir ao espaço, mas jamais conseguiu ir ao fundo do mar. Sutil e respeitosa homenagem à rainha das águas. Iniciamos com alterações da organização das atividades. Uma primeira tentativa por parte de Daniel de mesclar de forma mais evidente as energias apolíneas e dionisíacas das atividades. No aquecimento individual fiz tentativas de equilíbrios com partes do corpo em contato com o chão. Encontro de pontos de equilíbrio.

Nos chutes com os bastões a coordenação entre chutar e atacar não foi satisfatória. Porém, utilizei conscientemente no ataque com o bastão o princípio da biomecânica *Otkas*, para indicar a direção e o inicio do movimento.

Antes do intervalo pedi licença para fazermos uma homenagem à Yemanjá. O horário foi em torno das 17h, momento provável em que as embarcações estavam entregando os presentes no mar. Fizemos o nosso ritual. Participamos, homenageamos e estávamos sintonizados no exato momento. Permanecemos na Imersão, olha só o nome do nosso projeto. Referência direta a água. Estávamos com ela. Acaso? E a cor que pensamos para o grupo? E o mascote, um Escafandrista! E a sonoridade do nome do grupo que lembra bolhas de água submersas. Bom, deixemos o acaso brincar... Contei a história da música "Abracei o Mar" de Gerônimo e Vevé Calazans. Longe do Rio Vermelho no que se refere à distância física e bem perto naquilo que nos une além do tempo e do espaço, o ritual. Cantamos, tocamos e dançamos em círculo, alguns distanciados outros mais entregues, mas todos inteiros. E como diz na música *"... mas nada pedi só agradeci..."* Salve a Rainha do Mar! Salve Yemanjá! Odoiá!

Energético

...

03 de fevereiro de 2009 (terça-feira)

Ioga/ Mímica/ Pantomima/ Biomecânica// Princípios Energéticos; Pontos de apoio, Transferência de peso, Equilíbrio precário, Impulso interno, Extensão e Retração.

Tenho sempre encontrado boas motivações corporais para o aquecimento individual. Acho que meu corpo esta focando em princípios de movimento o que gera inevitavelmente um fluxo energético.

Iniciamos com a respiração utilizando três níveis; Ventre, Intercostais, Peito. Exercícios respiratórios que geram energia e concentração para o início das posições. Consegui tirar os dois pés e apoiar-me no centro de gravidade dos quadris, consegui até esticar um pouco as pernas numa leve diagonal. Eita é um passo a passo! Mais uma conquista rumo a invertida!

Na Mímica

Ao final alguns fizeram individualmente a partitura. Foi importante ver como o outro apreende os movimentos e como empenha sua energia na atividade. Sem o apoio do outro a propriocepção do movimento tende a aumentar, pois diminuem as possibilidades de fuga para o movimento do outro. É uma tendência, quando em conjunto, acontecer de um ser guiado pelo ritmo do outro, descuidando de algum movimento por falta de uma completa apropriação. Por isso esse contraponto entre momentos coletivos e momentos individuais serem importantes. Contudo é necessário o exercício da propriocepção, da inteireza nos dois momentos.

Energético

// O foco dessa dinâmica foi a precisão do movimento, da completa consciência do movimento de cada parte do corpo. Agregado a esse foco a utilização do princípio de transferência de peso numa dinâmica lenta o que conferia aos movimentos uma qualidade de sustentação. Inicialmente nos membros; mãos e pés, depois utilizando outros pontos de apoio. Uma imagem acrescida por mim ao trabalho foi a extensão e a retração buscando o máximo até alcançar um equilíbrio precário que conduzia o corpo ao desequilíbrio, encontrando a retração, até o encontro de uma nova extensão.

04 de fevereiro de 2009 (quarta-feira)

Ioga/ Biomecânica/ Máscara/ Acrobacia/ Dinâmica com bastões BM // Princípios Energéticos

Percebi no aquecimento pessoal de hoje como o corpo tem a sua própria memória e se apropria das dinâmicas de um dia para o outro como se precisasse apenas de um descanso para responder aos estímulos que lhe foi dado e até mesmo aventurar-se no desconhecido. Ontem ao final, Daniel falou sobre as tendências de cada um na dinâmica energética. A minha foi de permanecer no nível baixo praticamente todo o tempo. Para mim foi clara a indicação, pois durante a pesquisa ao tentar subir para o nível médio sentia que não conseguia o mesmo nível de concentração era com se não soubesse agir. Claro! Provocar *desequilíbrio, impulsos, transferência de peso* no nível médio é muito mais difícil devido a diminuição de pontos de apoio para propulsionar ou amortecer o movimento. Nesse nível as possibilidades diminuem bastante. Por isso permanecia em baixo, não acomodada, pesquisando as inúmeras possibilidades. Porém esse é o ponto do *desafio*! Acho que a saída é o entendimento de um ciclo. Não preciso ficar o tempo todo no nível médio, tampouco, e é quase impossível encontrar sempre soluções para um desequilíbrio no nível médio estando nele. É inevitável a queda! E aí pode entrar outro principio para a investigação: *Queda e Recuperação*. Venho desenvolvendo esse princípio no meu aquecimento pessoal, mas utilizo-o com uma dinâmica fluida, sem pausas, fluente o que torna o transito nos níveis mais orgânico. É preciso associar esse princípio a outra dinâmica rítmica, trabalhando nessas passagens com os demais princípios; *extensão máxima com oposição de vetores até um equilíbrio precário, desequilíbrio, retração, impulso interno (gerado pela dinâmica do movimento) até uma nova posição,* como se fosse uma partitura do movimento mobilizada por estes princípios. Foi o que espontaneamente consegui durante o meu aquecimento pessoal. Consegui encontrar desafios e associar os níveis numa dinâmica rítmica ainda um pouco acelerada, mas superando principalmente as tendências apontadas ontem. Foi pouco tempo, mas o corpo já aponta um caminho.

Não fiz muitas evoluções na invertida, mantive as mesmas conquistas e percepções de ontem, porém satisfeita. Não estou ansiosa para chegar lá, num sentido inquietante. Sei que será uma boa conquista!

Fizemos novamente um a um a partitura do “Lançamento da Pedra”. Foi muito importante essa individualização, pois gera uma apropriação mais efetiva do desenho e da energia necessária para execução da ação. Tanto no fazer como no ver a resposta de cada corpo à atividade. Completamos a partitura e as questões apontadas foram quanto a ilustração x agir, a tensão desnecessária x o peso (pedra), fidelidade ao desenho, completude da ação, transferência de peso, sistema de molas (joelhos).

Energético

// Hoje vivenciei um momento de decepção e reflexão. As questões foram: Quais são os elos que constroem o caminho para uma concentração? E o que faz com que esses elos sejam cortados? Como nutrir essa concentração? Precisei me retirar do energético por que esses elos foram rompidos e não consegui conectá-los novamente. Fiquei me perguntando o por que. Primeiro não aceitei aquela situação, logo depois me permitir viver essa decepção. Fui extremamente “cruel” comigo e isso é muito difícil. Mas não me permitir continuar sem aquele estágio de concentração vivenciado no dia anterior. Estávamos pesquisando pelos mesmos princípios de ontem. Senti realmente que era uma pesquisa, uma investigação concentrada dos impulsos internos e externos e da mobilização de energia. A diferença foi que Daniel passou a conduzir dando indicações. Nesse momento a questão da relação do eu, do outro e do eu no processo de criação e pesquisa foi conflituoso. Qual seria esse limite? Como conciliar num momento, que percebi tão inicial, a interferência de um diretor/condutor no processo de uma investigação tão minuciosa dos mecanismos corporais do próprio ator/ pesquisador. Realmente difícil saber o momento de interferir e o de não interferir. O momento de pesquisar em si, para si e para o outro. É o nosso trabalho.

Questões:

Condução/Interferência: sua relação em atividades de concentração/ pesquisa.

A relação do eu e do outro eu no processo de criação e pesquisa.

A relação individual e o coletivo.

05 de fevereiro de 2009 (quinta-feira)

Ioga/ Mímica/ Marionete/ Dinâmica do Bastão/ Biomecânica/ Introversão e Extroversão – foco nas partes// Energético “Galgando os níveis”

Consegui! Por três segundos fiquei na Invertida! Foi rápido, mas gratificante. As dificuldades ainda permanecem nas posições de sustentação, equilíbrio através dos vetores opostos. Outro ponto que encontrei foi a posição da ponte, com a extensão máxima dos braços e a elevação máxima dos quadris inicialmente apoiado por Daniel e depois somente por minhas pernas e braços.

Na mímica o ponto forte de hoje foi a continuação das reverberações dos impulsos que partem da coluna até a ponta dos dedos. Quando passamos para um tipo de "improviso" a partir das posições de tronco e pernas, fico um pouco insegura por não ter ainda tanta apropriação.

A dinâmica da marionete era simples. Ao ser tocado nos quadris deveríamos ceder a parte do tronco para frente e ser manipulado pelo outro.

Solicitação por parte de Daniel para que eu fosse Instrutora de Biomecânica.

Biomecânica: fileiras, utilização de música, em círculo, individual. Equilíbrio do bastão.

Energético

// O energético de hoje foi muito produtivo. Éramos eu, Felipe, Laura e Camila. A princípio tive receio de como seria, pois achava que quanto mais pessoas, melhor seria para dinamizar a energia coletiva. Engano! Fizemos um energético como poucas vezes. A condução para o energético corroborou exatamente ao que eu havia refletido no dia 04/02, sobre o trânsito ininterrupto entre os níveis baixo e alto. A Imagem era a tentativa de emergir tendo como contra-movimento a força gravitacional. Iniciamos numa espécie de ritual proposto por nossos corpos após o "*avant"* dado por Daniel com a expressão *"Satyágraha"*. Em um pequeno círculo pulsamos em movimento até a sua explosão. Uma bela imagem construída, o inicio do mundo, o nada, o caos, a pulsação e a explosão. Construímos o nosso "*Big Bang"*. Os ***rolamentos*** são os primeiros passos para a geração de energia e são originados a partir do contato do corpo com o chão. Os ***balanços*** surgem a partir do estabelecimento da dinâmica e são responsáveis pela ***impulsão*** do corpo do nível baixo até o nível alto. A disposição corporal, por sua vez, influencia diretamente na manutenção desses rolamentos e balanços. O ponto zero tem que ser sempre alimentado para que o percurso continue. Acontece em algum momento a quebra do fluxo, geralmente quando os movimentos estão sendo muito conduzidos. É necessário seguir o corpo, ele próprio, dita o fluxo e o caminho do movimento. Basta estar passivo à dinâmica que gerada à partir dos impulsos externos e internos movimenta esse ciclo interminável. O estar ativo compreende a função de alimentar a cinética do movimento quando necessário. O passo seguinte, cujo embrião foi iniciado no dia 03/02 e mantido, naturalmente, como um processo acumulativo, é o *direcionamento da energia* de rolamentos e balanços para ***pontos estáticos, imagens, sustentação da forma adquirida***. Nesses stops, trabalhamos a extensão máxima da forma até um ***equilíbrio precário*** gerando um ***desequilíbrio***. No momento do desequilíbrio a retração imediata do corpo se faz necessária para que haja uma continuidade do fluxo e a energia possa ser realimentada pelo rolamento. Utilizamos essa dinâmica/trabalho como um ponto intermediário entre os níveis. Desse fluxo intenso de energia a subida para o próximo nível foi inteiramente orgânica. Subíamos e descíamos. Emergíamos e submergíamos num fluxo inesgotável. A energia coletiva a essa altura era intensa. Dialogamos exclusivamente através da rítmica estabelecida pelos corpos/energia. O fluxo respiratório acentuava essa comunicação.

Em um dado momento a energia gerada foi canalizada. Senti fortes impulsos que partiam da coluna e reverberavam por todo o corpo. A qualidade dos movimentos gerados a partir desses impulsos era em sua maioria fragmentada. Percebia etapa por etapa do impulso numa subida, por exemplo, do corpo que estava ao chão até sentar, o impulso que levava o peso aos joelhos, dos joelhos para o apoio de um pé, de um pé ao outro até ficar no nível alto. Percebia o contra impulso do movimento e o ponto final. O Corpo e seus impulsos era senhor de si. Os lançamentos do corpo no espaço era uma tentativa de rasgá-lo. Surgiram emissões sonoras impressionantemente, para mim, que não o fazia conscientemente, ou melhor, não provocava a emissão. Foi bastante intenso o trabalho. Geração de energia, Mobilização dos Impulsos e suas reverberações um tanto quanto desconhecidas até então. Foi o primeiro dia que após tanto trabalho, não me senti cansada. Ao terminar estava super disposta, energizada. A palavra representativa para esse Dionisíaco apontada por Daniel foi Doação. Tão forte e poderosa como a inicial: Satyágraha – Ater-se a Verdade. Foi exatamente assim. Ao final não tinha muito o que ser dito pelas palavras. Imprimimos no Tempo e no Espaço Imagens que transbordaram de nossos corpos repletos de impulsos energéticos.

06 de fevereiro de 2009 (sexta-feira)

Ioga/ Pantomima/ Enraizamento/ Segmentação + Música// Dionisíaco

Palavras Chaves:

Iniciamos com exercícios de respiração energética da Ioga. Eles ativam a energia muito rapidamente. *Respiração mobilizador de Energia*. Passamos para as posições e assim como ontem fizemos sem o auxilio dos tatames, utilizado nos momentos críticos, o que dificultou muito no momento da Invertida, simplesmente não consigo fazer, minha cabeça dói muito com o contato direto no chão. Enfim, regredi na jornada de subida.

Na Pantomima demos atenção às mãos, com exercícios de segmentação dos dedos e com coordenação. Fizemos "A Dança de Shiva" Utilizando movimentos em Cânone e Harmônico.

Produção e canalização de energia

Segmentação com improvisação em dupla e em coletivo

Dionisíaco

// No Dionisíaco participaram eu, Laura, Camila, Lílith e Ismael. As indicações iniciais dadas por Daniel foram as mesmas de ontem. Iniciamos com a mobilização de energia entre rolamentos e balanços utilizando o mesmo caminho dos últimos três dias. Em um dado momento senti que havia queimado alguma etapa e foi exatamente a do inicio; a precisão do movimento e a transferência de peso das mãos e pés em tempo lento. Enfim,

a primeira etapa (assim chamada agora por mim) pesquisada na terça-feira. Retornei um pouco e prossegui. Percebi que o iogurte não faz muito bem pesa um pouco e embrulha o estômago. Segui. Senti-me um pouco cansada e percebi como é importante a energia do grupo. Alguns choques aconteceram. Percebi que em muitos momentos estávamos muito próximos uns dos outros. Percebi que quando não estamos pulsando juntos, a energia escapa. Difícil mesmo de segurar é como se a energia que produzo fosse alimentar aquele que se encontra com menos. Segui buscando realimentar-me. No nível alto não fiz grandes descobertas nem propus novos desafios a mim mesma. Porém a energia foi gerada e o encontro com os *impulsos internos* novamente me arrebatou. Daniel pediu-me para que saísse do mesmo registro do dia anterior, pediu para que eu canalizasse para outra construção, mas eu não conseguia. Não sabia como lidar, como canalizar aquela manifestação de impulsos energéticos. Daniel indicou alguns caminhos de canalização para o rosto, braços, mãos e foi muito bom. Houve um momento em que fui totalmente influenciada, meu corpo e minha energia reagiram ao fluxo proposto por Lílith. Era um fluxo mais intenso que o meu, com uma dinâmica rápida. Foi imediata a reverberação que o movimento dela causou em mim. Senti-me como um verdadeiro átomo totalmente vulnerável ou em consonância com energia cinética existente naquele espaço. Foi uma experiência que chamarei de *Integração Energética.*

Terceira Semana

Data	Atividades
09 de fevereiro (seg)	**Ioga/ Mímica/**
10 de fevereiro (terça)	**Aquecimento pessoal / Ioga/ Mímica/ Pantomima/ Biomecânica // Dionisíaco / Alongamento na barra**
11 de fevereiro (qua)	**Aquecimento individual/ Ioga/ Jogo com Bastões/ Biomecânica Pedra e Inicio dos estudos da Adaga – até 10° quadro/ Acrobacia/ Estudo das expressões das mãos e dos pés, introversão e extroversão// Dionisíaco**
12 de fevereiro (qui)	**Aquecimento pessoal / Respirações em conjunto/ Posições de Ioga/ Mímica / Pantomima// Dionisíaco - Dinâmica com as línguas estrangeiras**
13 de fevereiro (sexta)	**Dinâmica coletiva: Energização Respiratória, Posições de Ioga, Enraizamento, Dança dos Ventos, Chutes, Rolamentos, Introversão – Extroversão, Movimentações da Pantomima, Movimentações da Mímica, Saltos com Enraizamento, Dinâmica dos Bastões/ Biomecânica – Estudo da Adaga// Dionisíaco: Impulsos, Relação com os níveis, Estabelecimento de uma dinâmica rítmica, Impulsos internos e externos, vocalização "língua coletiva" a partir dos impulsos. Escolha de impulsos – criação de uma partitura sem vocalidade.**

09 de fevereiro de 2009 (segunda)

Ioga/ Mímica/

Questões: Gripe relação corpo e mente para a tentativa de superação de não entregar-se. Adoecer como parte do processo de Imersão.

10 de fevereiro de 2009 (terça)

Aquecimento pessoal; partiu do espreguiçar gerando oposições sob um novo foco / Ioga/ Mímica/ Pantomima semi circulo/ Biomecânica em circulo (alguns foram saindo a cada rodada e Daniel interrompeu) // Dionisíaco (alguns saíram antes do termino)/ Alongamento na barra

Nova regra colocada por Daniel: Se um sair a atividade será encerrada

Colocações: necessidade de ver o grupo pulsando junto/ Deparamo-nos com os clichês do Dionisíaco

Momento crítico da Imersão: questões de cançaso, dificuldade de encontrar novos estímulos para o aquecimento pessoal e sobretudo para o Dionisíaco.

11 de fevereiro de 2009 (quarta)

Aquecimento individual; pesquisa de pontos de apoios no corpo diferentes locais/ Ioga/ Jogo com Bastões/ Biomecânica Pedra e Inicio dos estudos da Adaga – até 10° quadro/ Acrobacia/ Estudo das expressões das mãos e dos pés, introversão e extroversão// Dionisíaco superamos o desgaste, encontro de novos caminhos e estímulos

Questão: Passividade x Atividade

12 de fevereiro de 2009 (quinta)

Aquecimento pessoal/ Energização Respiratória / Ioga "guiada" por Felipe/ Mímica/ Pantomima //

Aquecimento pessoal descoberta do desequilíbrio pela mudança do eixo mantendo os pés plantados no chão resultando em impulsos e nos seus encadeamentos em fluxo, utilização das molas naturalmente pra os impulsos.

Melhora no retorno da ponte impulso para trazer o corpo

Triplo desenho acesso a novas mobilidades corporais

Pantomima semicírculo e em fila

Dionisíaco utilizei para a mobilização de energia o apoio das mãos e dos pés encontrando o nível médio e criando um fluxo entre os níveis, associando dinâmicas investigadas no primeiro aquecimento pessoal/ Dinâmica com as línguas estrangeiras passividade corporal em relação ao estímulo produzido pela vocalidade.

Questões: O Riso nas atividades/ Funções no Grupo/ Adequação das atividades para pessoas em seus níveis

Intervalo mais rico no sentido de discussão e troca de experiências: Eu, Laura, Raissa e Camila

13 de fevereiro de 2009 (sexta) – 6 meses de atividade prática do Grupo.

Dinâmica coletiva: Energização Respiratória, Movimentos de Ioga, Enraizamento, Dança dos Ventos, Chutes, Rolamentos, Introversão – Extroversão, Movimentações da Pantomima, Movimentações da Mímica, Saltos com Enraizamento, Dinâmica dos Bastões/ Biomecânica – Estudo da Adaga// Dionisíaco: Impulsos, Relação com os níveis, Estabelecimento de uma dinâmica rítmica, Impulsos internos e externos, vocalização "língua coletiva" a partir dos impulsos. Escolha de impulsos – criação de uma partitura sem vocalidade.

Experimentamos uma dinâmica de trabalho coletiva baseada nas atividades desenvolvidas pelo grupo. A sequência das atividades se deu a partir do fluxo estabelecido e desencadeado pela própria atividade anterior. A Energização Respiratória e os Movimentos de Aquecimento baseados na Ioga são mobilizados por Felipe. A partir deles surgem os outros encaminhados por qualquer pessoa do grupo, obedecendo a princípios de complementação de dinâmica rítmica e ao fluxo. Em alguns momentos essa dinâmica é interrompida, não completamente, pela escolha de atividades que demandam uma maior condução como são os casos da Acrobacia, alguns exercícios da Mímica, e os estudos da Biomecânica.

Questões: distensionamento nas posições que exigem tônus. Dilatação. [Irradiação]

Importância da sistematização teórica da pesquisa prática.

Quarta Semana

Data	Atividade
16 de fevereiro (seg)	**Dinâmica Coletiva: Energização Respiratória, Posições de Ioga, Rolamentos, Rolamentos – Impulsos – Apoios, Trabalhos com as mãos// Dionisíaco: Impulsos com partes do corpo (nível alto), escolha de dez movimentos**
17 de fevereiro (terça)	**Dinâmica Coletiva: Energização Respiratória, Posições de Ioga, Rolamentos, *Marcha*, Dinâmica dos Bastões, Acrobacia, Biomecânica// Dionisíaco: Impulsos – passividade x atividade – Gramêlo, Dinâmicas de Impulsos corporais e vocais (gramêlo); individual para o coletivo.**
18 de fevereiro (qua)	**Dinâmica Coletiva: Energização Respiratória, Posições de Aquecimento, *Agrupamento dos Corpos*, *Carregas*, Chutes, Jogo dos Bastões, Mímica, Biomecânica, Enraizamento, Marcha, Dança dos Ventos, Acrobacia, Pantomima, Trabalho com as Mãos, Introversão e Extroversão – rosto, mãos e corpo, Momento individual – pesquisa de apoios, Mobilização coletiva: rolamentos – impulsos internos e externos – níveis – Gramêlo – Dinâmicas duplas – Tecido – Bastões**

16 de fevereiro de 2009 (segunda-feira)

Dinâmica Coletiva: Energização Respiratória, Posições de Ioga, Rolamentos, Rolamentos – Impulsos – Apoios, Trabalhos com as mãos// Dionisíaco: Impulsos com partes do corpo (nível alto), escolha de dez movimentos

Hoje a dinâmica coletiva não engrenou quanto ao fluxo. Daniel apontou alguns motivos que desencadearam a apatia da dinâmica. A imprecisão no comando de Felipe gerado por uma tentativa de racionalizar os movimentos não entregando ao fluxo o comando para que cada movimento proporcionasse o outro consequentemente. A disposição do Círculo, imperfeito demais para uma atividade coletiva. Daniel nos apontou que devemos encarar esse início como um ato de criação, como uma *dramaturgia coletiva* obedecendo a princípios de dinâmica e fluxo. Com propostas que irrompam

naturalmente baseadas ou inspiradas nas nossas atividades. A utilização da voz de comando é um recurso que pode ser utilizado quando necessário para colocarmo-nos em afinação. Os exercícios respiratórios precisam ser ampliados quanto a repertório e devem ser encarados como um mobilizador de energia proporcionando tônus e pulsação para o trabalho. Essa consciência aos poucos nos conduzirá a um ***repertório coletivo de trabalho*** cujos princípios trabalhados estarão fluidamente integrados.

Como reverberam esses princípios quando sinalizados pelo condutor em determinada atividade?

- *"Crescimento interno"/ "Trabalho interno"/ "Ativar Internamente"/ "Fluxo"/ "Impulso"/ "Irradiação"*

Dionisíaco

// Iniciei o dionisíaco no nível alto numa tentativa de novas descobertas. Acredito que seja um bom caminho de pesquisa estar atenta a essa relação do corpo no espaço. A disposição desse corpo, o foco que se escolhe seja de níveis, dimensões, direções, vetores ou qualidade de movimento, o foco/olhar para onde se lança são esses princípios que vão conferindo novas possibilidades. Utilizei o princípio de Impulsos. Mobilizei-os externamente até que o próprio corpo assumisse os impulsos gerados internamente [atividade x passividade]. Aos poucos o corpo imprimiu um fluxo constante de impulsos. Daniel nos pediu para que escolhêssemos dez movimentos e que mantivéssemos um fluxo constante após a escolha. Mas tivemos que interromper a atividade para resolver questões de ordem! Colocamo-nos algumas regras a partir do dia 09/02: É proibido abandonar as atividades. Caso alguém saia, a atividade será paralisada. Acordamos também que se alguém faltar as atividades fica suspensas. Na sexta-feira Ismael não veio para os trabalhos e iniciamos mesmo sem sua presença. Claro! Não podemos nos tornar reféns das nossas próprias regras. As regras existem para nos impor um rigor "psicológico", não para nos prejudicar ou nos auto sabotar. O foco é o trabalho e não as regras. Criamo-las como no intuito de burlar a nossa própria capacidade de nos boicotar. Hoje Felipe não se sentiu bem e saiu, até ai Daniel estava avaliando o que iria fazer, aguardando se ele se sentiria melhor e voltaria à atividade. Mas Thor, baseado nas regras parou a atividade proposta e Daniel encerrou para discutirmos. Antes fizemos o desaquecimento dividi o foco entre pernas e trabalho de braços.

17 de fevereiro de 2009 (terça-feira)

Dinâmica Coletiva: Energização Respiratória, Posições de Ioga, Rolamentos, *Marcha*, Dinâmica dos Bastões, Acrobacia, Biomecânica// Dionisíaco: Impulsos –

passividade x atividade, Impulsos corporais – Impulsos Vocais (gramêlo), Dinâmicas de Impulsos corporais/vocais (gramêlo); individual para o coletivo.

Caímos no extremo oposto. Conduzimos demais as atividades na avaliação de Daniel, fazendo com que o fluxo fosse interrompido. Precisamos construir o entendimento dessa *dinâmica coletiva* como uma *dramaturgia*. Um fluxo interminável alimentado por dinâmicas que se intercalam em justa oposição criando um curso narrativo. Para isso é necessário diluir as atividades, tê-las como ponto de partida e provocar sua dilatação. Evitar as atividades de "Estudo", aquelas que exigem uma maior condução e que estão vinculadas a um treinamento e, portanto a uma necessidade de repetição e de (auto) correção. Essa dramaturgia deve ser um aglomerado pulsante das atividades, uma amálgama aerada passível de constantes renovações.

A passagem da Marcha para os Bastões foi inteiramente integrada. Em um determinado momento peguei os bastões e distribuí-los. Permanecemos algum tempo marchando com os bastões e em seguida partimos para a próxima atividade. Nesta conseguimos estabelecer uma nova alternativa a partir dos jogos que já tínhamos, criamos o "Arremesso em círculo com jogador no centro". Essa deve ser a tônica para o desenvolvimento do ***repertório coletivo de trabalho***, ampliar todas as possibilidades contidas nas dinâmicas trabalhadas.

Finalizamos o desenho, ou seja, o Posyl do estudo da Adaga. Construí uma dinâmica para a pesquisa da corrida, para melhorar o nosso entendimento da mecânica desse movimento. Fizemos duas corridas em círculo uma lenta e outra rápida percebendo a dinâmica do movimento. Depois reduzimos a trajetória correndo no lugar mantendo os princípios da corrida: oposição de braço e perna, alavanca dos ombros com lançamento dos cotovelos, arco côncavo na região interna do tronco. Construímos uma dinâmica em fileira para a ação do "atacante"; unidade (Daktylos e salto), cânone (Pegar adaga), unidade até o ataque.

Dionisíaco

// Fizemos um trabalho extenuante no dionisíaco de hoje. Iniciamos a partir dos mesmos princípios: Impulsos – passividade x atividade – até que os impulsos corporais gerassem impulsos sonoros e, vice versa, emitidos através do gramelô. Permanecemos algum tempo nessa pesquisa. Gerar energia e impulsos canalizá-los em imagens corporais estando atento à participação das partes e da integração do corpo, sua relação com os níveis, direções, dimensões, rítmicas, e o constante diálogo dos impulsos corporais e sua alternância entre atividade e passividade, impulsos externos e impulsos internos. Em pesquisa venho apreendendo o mecanismo da **"passividade"** como a capacidade de anular o "eu mobilizador" estando passivo ao fluxo adquirido. Explico: Eu através de

impulsos e balanços (energia cinética) faço gerar uma energia potencial (que chamarei de Impulso Interno). Os impulsos e balanços gerados por mim são alimentados pelo contato do corpo no chão e por seu constante transito entre os níveis. A energia potencial ou Impulso Interno se transformam novamente em energia cinética. Em um determinado momento o "eu mobilizador" se retira, se torna passivo à essa energia permitindo com que o corpo desenvolva sua trajetória num fluxo inalterável. Esse fluxo é constantemente realimentado pelos impulsos internos e por vezes pelo "eu mobilizador". Estar passivo na atividade. É como experimentar a segunda natureza agindo em consonância com o eu imediato, experimentar a coexistência de pulsões ou de existências contrarias que age na passividade e permanece passivo na atividade e se complementam pelo princípio da oposição.

18 de fevereiro de 2009 (quarta-feira)

Dinâmica Coletiva: Energização Respiratória, Posições de Aquecimento, *Agrupamento dos Corpos, Carregas,* Chutes, Jogo dos Bastões, Mímica, Biomecânica, Enraizamento, Marcha, Dança dos Ventos, Acrobacia, Pantomima, Trabalho com as Mãos, Introversão e Extroversão – rosto, mãos e corpo, Momento individual – pesquisa de apoios, Mobilização coletiva: rolamentos – impulsos internos e externos – níveis – Gramêlo – Dinâmicas duplas – Tecido – Bastões: Caminhada/ Arremesso/ Ataque e Contra-ataque/ Equilíbrio – bastão e corpo/ Bastão e molas corporais/ Arremesso em círculo com jogador no centro, Alongamento/ Desaquecimento

Neste último dia tivemos do meio para o final a presença de Heitor, nosso grande apoiador.

Fixamos a meta para o dia de hoje de não fazer intervalo, seguir sem interrupção do Apolíneo para o Dionisíaco.

Último dia! Não sabemos bem onde estamos e o que conquistamos. Ainda é cedo amor... A sensação é esquisita...Imersão.

Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Relatório de Pesquisa de Campo

O Festejo da Morte enquanto manifestação estética e espetacular na Festa de Nossa Senhora da Boa Morte em Cachoeira

Pesquisadora: Liliana de Matos Oliveira

Orientador: Érico José Souza de Oliveira

Salvador, 23 de janeiro de 2012.

SUMÁRIO

Introdução ----------3

Estrutura de execução ----------3

Descrição da observação participativa ----------4
- Relatório de campo ----------4

Perspectivas futuras ----------8

Anexos ----------9

Introdução

Este relatório trata sobre o acompanhamento da Festa de Nossa Senhora da Boa Morte em Cachoeira realizado entre os dias 13 a 17 de agosto de 2011. A pesquisa de campo compôs uma etapa fundamental do projeto intitulado: *O Festejo da Morte enquanto manifestação estética e espetacular na Festa de Nossa Senhora da Boa Morte em Cachoeira* vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

O objetivo geral da pesquisa de campo foi acompanhar de forma participativa (observação participante) as festividades realizadas pela Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, para em seguida realizar os procedimentos concernentes ao método de pesquisa qualitativa, através da análise da observação das etapas da festa e das entrevistas aos membros da irmandade.

Estrutura de Execução

De acordo com a estrutura da festa que se organiza nos cinco dias seguindo uma noção das etapas rituais da morte na visão católica: missa, sentinela, procissão de enterro, estruturei o acompanhamento realizando visitas na sede da irmandade antes do início da festa, observando os primeiros movimentos de organização do dia, em seguida acompanhando e participando da festa propriamente, conversando sempre que possível com os participantes e em dias específicos, após a manifestação permanecendo na sede para conversas com as irmãs e organizadores da festa.

Pude contar com o acompanhamento do meu orientador o professor Érico José Souza de Oliveira que em momentos específicos chamou atenção para determinado aspecto que pudesse ser posteriormente desenvolvido e analisado.

A participação do colega de trabalho do grupo Alvenaria de Teatro, Daniel Freire Leahy Guerra, também contribuiu para as discussões que levanto sobre a espetacularização da morte na festa.

Abaixo a tabela com a estrutura da festa; significados e atividades:

Cronograma	Significado	Atividades	Música	Ceia
1° dia	Morte de Nossa Senhora	Missa, Procissão, Sentinela e Ceia	Religiosa (culto católico)	Ceia Branca
2° dia	Enterro	Missa e Procissão	Religiosa (culto católico)	—
3° dia	Assunção e Glória	Missa, Procissão, Ceia e Samba-de-roda	Religiosa, Valsa e Samba-de-roda	Feijoada
4°dia	Festa	Samba-de-roda e ceia	Samba-de-roda	Cozido
5° dia	Festa	Samba-de-roda e ceia	Samba-de-roda	Caruru e Mungunzá

Descrição da observação participativa

13 de agosto de 2011 (sábado)

Por volta das 18h do dia 13 de agosto de 2011 as irmãs da Boa Morte saíram da sede da Irmandade localizada na pequena e bucólica praça D'Ajuda - na parte superior da ladeira – casarão vermelho - e seguiram, em procissão silenciosa, para a igreja D'Ajuda. Fizeram duas orações e desceram para a capela - casarão amarelo que fica na parte inferior da ladeira - onde já se encontrava a imagem de Nossa Senhora, deitada, representado o estado de adorecimento, para ser velada pelas irmãs e por todos que acompanhavam ou testemunhavam.

Foto 11- Anexo da Irmandade – da entrada pela praça D' Ajuda. Foto: Liliana Matos, 2011.
Foto 12 - Lateral do anexo, e no casarão rosa, a Sede da Irmandade. Foto: Liliana Matos, 2001.

Foto: Juray de Castro http://imaginarivm-imaginarivm.blogspot.com/2011/05/irmandade-da-boa-morte.html.

No momento em que esperávamos a saída das irmãs da sede, uma grande expectativa fazia-se notar. A disposição dos participantes, muitos e de várias partes do mundo, sentados nos degraus da igreja D'Ajuda em frente à entrada da sede, configurava a atmosfera de apreensão e solenidade que pairava na pequena praça. Sentados de costas para a pequena igreja e de frente para a porta da sede, os participantes, em sua grande maioria vestidos de branco, construíam a "espera" e o evento que aos pouco se configurava. As gambiarras contribuíam com um toque poético ao colorido das casas coloniais.

Sempre que algum indício anunciava um possível "começo", ou seja, a saída das irmãs, um movimento de *frisson* se instaurava. Alguns se levantavam, outros se aproximavam e a tensão era desfeita para uma nova espera. Ao despontar a primeira irmã, muitos flashes de máquinas fotográficas e filmadoras dispararam e registraram cada passo dado por elas. Vestidas com saia, anágua, camisa de crioula, pano-da-costa, torço, calçadas de chagrins, usando contas e brincos brancos, as irmãs caminhavam para fora da sede em formação de quartetos, e embora solenes, acenavam, sorriam e arrastavam os seguidores ávidos por acompanhar todos os detalhes.

Foto 13 – Saída das irmãs do anexo em direção à Igreja D'Ajuda. Foto: Liliana Matos, 2011.

Acompanhamos com entusiasmo contido a caminhada até a capela para a realização da missa e do velório. Após a missa as irmãs seguiram em procissão de volta para sede e serviram à todos uma "ceia branca" composta por pão, salada, peixe e vinho. Após a distribuição da ceia, as irmãs se retiraram para um anexo ao lado da igreja D'Ajuda. Burburinhos, conversas em grupos sobre o que se passava e qual seria o passo seguinte era revelado por aqueles que já vivenciaram a festa. Pouco a pouco a dispersão tomava conta da pequena praça e os participantes se espalhavam pelas ruas da cidade com as imagens e atmosfera daqueles instantes.

Neste dia as irmãs passam à noite fazendo orações para Maria em memória às almas das irmãs já falecidas (ancestralidade) num exercício da dupla pertença religiosa ais quais estão vinculadas.

ceia branca na sede da irmandade

14 de agosto de 2011 (domingo)

Por volta das 19h iniciou-se à *Missa de Corpo Presente*, regida pelo pároco, na capela da irmandade. Em seguida a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte foi levada em procissão pelas ruas da cidade. A *Procissão de Enterro* segue em tom solene com as irmãs empunhado mastros em madeira maciça iluminando as ruelas da cidade histórica. O acompanhamento das filarmônicas, entoando cânticos fúnebres, também contribui para instaurar a atmosfera de um "dia de sentimento" como declara Dona Estelita, juíza perpétua aos 105 anos: "*é o dia... de sepultar, na imitação, porque Maria não é sepultada, na imitação o enterro de Maria, então temos que ter um grande sentimento, o amor, esta grande concentração...*".

Neste segundo dia somos convidados inicialmente a dispor os corpos sentados, lado a lado nos bancos da igreja para acompanhar a missa de corpo presente, regida pelo pároco. As irmãs sentadas próximo à imagem velam e assumem esse sentimento o qual também conectam às irmãs já falecidas da Irmandade e aos antepassados escravizados. A saída da imagem deitada no andor é cercada de muita expectativa, esperada por muitas pessoas que não conseguiram adentrar a igreja. Novamente muito flashs registram esse momento. Nesse dia que se inicia dentro da igreja. o estado e a disposição se configuram de uma maneira mais solene em relação ao dia anterior. As irmãs vestem uma espécie de beca, traje de gala composto por uma bata

rendada, sobre ela um pano-da-costa de veludo preto, forrado em um dos lados de vermelho, na cintura um lenço branco, sobre uma saia preta plissada e nos pés os chagrins. As roupas utilizadas nos três dias compõe os estados vivenciados e propostos aos participantes, pela irmandade como pode ser percebido nas fotos que seguem.

Foto 15 - 1°dia da festa - roupa branca. Foto: Lucas Modesto, 2009.
Foto 16 - 2° dia da Festa - o uso da Beca. Foto: Liliana Matos, 2010.
Foto 17 - 3°dia da Festa - uso do vermelho e das flores. Foto: Liliana Matos, 2010.

A perspectiva de diálogo a partir dos conceitos epistemológicos da etnocenologia sobre a espetacularidade persiste ao ouvir o depoimento de Dona Estelita que entende a necessidade de realizar o enterro de Maria mesmo não sendo ela morta, segundo a mítica católica. A morte se configura como lugar de discurso e de visão de mundo para estas irmãs que pertencem ao candomblé, cujas práticas se realizam em torno da ancestralidade.

As vestimentas especiais para cada momento também nos convida a reflexão a cerca de uma possível teatralidade das etapas que se configuram numa noção de rito espetacular. Neste segundo dia, as irmãs saem vestidas com uma roupa especial chamada beca, o traje de gala composto por uma bata rendada, sobre ela um pano-da-costa de veludo preto, forrado em um dos lados de vermelho, na cintura um lenço branco, sobre uma saia preta plissada e nos pés os chagrins.

Durante a procissão nos momentos de pausa entre a música e as orações conduzidas pelas irmãs, ouve-se o arrastar das chinelas que ecoam e que nos direciona a um estado de reflexão acerca da existência. Percepções do caminho, sensações de uma participante. A procissão chega até a capela, as irmãs em volta de nossa senhora rezam, tocam em seu rosto, fazem seus pedidos e em seguida se dirigem à sede onde novamente irão dormir.

15 de agosto de 2011 (segunda)

A Alvorada às 5h da manhã anunciava o dia da Glória convidando-nos num dia ensolarado a festar a Boa Morte! Alguns contrastes são nítidos entre esse dia e os dois anteriores no que se refere a performance ritual, comportamental e da indumentária. As procissões e missas que nos dois primeiros dias foram noturnos, nesse dia passam a ser matutino. O Trajeto da procissão também é diferenciado. A capela de Nossa Senhora decorada por flores coloridas e vê-se Nossa Senhora, antes deitada, agora em pé. A beca tem toques diferentes, o pano de seda que antes estava do lado preto, agora vem do lado vermelho. As irmãs usam colares, guias, contas dos seus orixás, balangandãs, pulseiras, anéis prateados e dourados. É dia de comemorar a grandeza de Maria, a vida que é redimensionada a partir da morte. A exaltação da vida que se renova na presentificação da morte, agregando tempo e espaço numa mesma dimensão através do rito e da espetacularidade.

Neste terceiro dia a festa se instala. As cores tomam contam das roupas que se evidenciam nas flores, na disposição dos corpos, nos sons, no corpo coletivo do cortejo. É o dia da Glória! A missa e a procissão ganham brilho e uma nova dinâmica se estabelece. É importante notar nesse dia a vida ordinária do comércio, da feira dialogando com o extraordinário da festa. A procissão arrastando inúmeras pessoas e outras tantas que permanecem na porta dos estabelecimentos. A coexistência de tempos e uma dinâmica que mobiliza os que podem seguir, mas também os que permanecem.

Após a procissão, as irmãs realizaram a valsa e o samba-de-roda na sede da Irmandade que segundo Luis Claudio Dias do Nascimento diz respeito ao rito referente ao tempo profano que trazem às irmãs de volta à realidade pragmática após a incursão no tempo sagrado:

> (...) Um quarto rito que é essa dessacralização que ocorre durante esses três ritos, que é o retorno daquele estado de sacralidade que as irmãs se colocam para o mundo telúrico, voltar para a terra, pra sua realidade. Essa volta pra realidade é feita através de música e dança. E essa música tem toda uma profanidade... Neste sentido o samba tem um sentido religioso. (NASCIMENTO, 2002, apud CASTRO, Armando Alexandre Costa de, 2006, p.71).

Em seguida distribuíram a feijoada. Essa atmosfera festiva é que a prevalece nos dois dias seguintes e que fazem parte da festa. A relação com a distribuição de comida reside num cumprimento de uma função enquanto instituição social organizada em Irmandade e na relação de compartilhamento das oferendas e das festas públicas vinculadas às atividades do candomblé.

16 de agosto de 2011 (terça)

Almocei com as irmãs na sede da irmandade. Conversei com as administradoras da festa e com a provedora (irmã) que foi encarregada da organização da festa para o ano que vem. À noite elas fizeram uma reza em homenagem a São Roque na sede da irmandade. Depois foi distribuído o cozido. Na praça grupos de roda-de-samba.

Esses dois dias que compõe o calendário da festa tem uma redução notável dos participantes turistas. Participam mais as pessoas da cidade que aguardam na frente da sede o momento da distribuição da ceia.

17 de agosto de 2011 (quarta)

Pela manhã passei na sede e as irmãs estavam cortando os quiabos para a distribuição do caruru à noite. O Mungunzá estava no fogo.

Perspectiva Futuras

O que pude notar nesses dias, sobretudo na conversa com a organizadora financeira da festa que é amiga das irmãs, mas não compõe a irmandade, foi como a institucionalização vem modificando a estrutura e os feitios da festa. Dois pontos serão relevantes:

O primeiro diz respeito à organização interna da festa. As irmãs, que em sua grande maioria, moram em municípios próximos a cidade de Cachoeira vem se afastando de determinadas atividades que antes eram primordiais e compunha o processo ritual durante todo ano. Uma das atividades que notado por alguns moradores que conversei diminuiu foi aquela que se denomina Irmãs de Bolsa. Durante todo ano passavam arrecadando donativos dos pequenos empresários e dos moradores da cidade. Hoje como recebem financiamento do estado, por ter sido a manifestação considerada patrimônio imaterial, essa atividade perdeu um pouco a sua função, mas não deixou de existir.

Outro ponto importante que pude observar em relação a outros anos é a diminuição da festa do samba-de-roda no terceiro dia na própria sede da irmandade. Antes, segundo, algumas irmãs, a festa na sede acontecia até de madrugada e nos demais dias também com mais participação das irmãs nesse momento. Hoje como tem grupos contratados

pela prefeitura para tocar na praça a festa acabou se deslocando para lá e a participação das irmãs diminuiu.

O interesse por esse rito segundo abordou Luis Claudio Dias do Nascimento é de fundamental importância, pois levanta questões pertinentes a corporeidade, perspectiva que tratarei a seguir no desenvolvimento da pesquisa

Anexos

Fotos da Festa do dia 13 de agosto de 2011.

Eu entre as irmãs

Miniatura de Nossa Senhora da Boa Morte

Procissão

Missa na capela da Irmandade

Rendas

Sede da Irmandade

Ladeira liga a 13 de maio a praça D'Ajuda