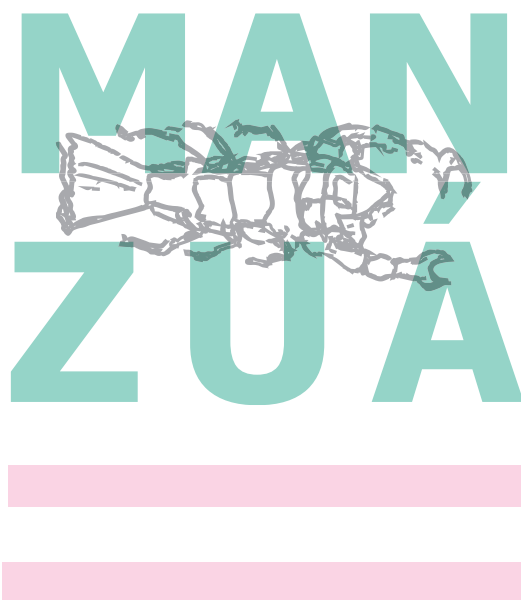


MAN ZUÁ



9 A PRESENÇA DE IANSÃ NA PREPARAÇÃO DE ELENCO DE “O SOM QUE SE FAZ DEBAIXO D’ÁGUA”

Daniela Beny Polito Moraes

RESUMO

Este artigo visa compartilhar a experiência prática da investigação “Os elementos de Iansã como possibilidade de criação cênica”, trazendo processo espetáculo “O som que se faz debaixo d’água” do Coletivo Cores (Natal/RN). Através do relato de experiência e da metodologia de trabalho conduzida com o elenco, observando na prática conceitos trabalhados na Antropologia da Performance, Antropologia Teatral e Estudos da Performance, tendo como principais teóricos Schechner e Barba.


Palavras-chaves: Antropologia Teatral, Antropologia da Performance, Estudos da Performance, Coletivo Cores.

ABSTRACT

This article aims to share the practical experience of the investigation “Os elementos de Iansã como possibilidade de criação cênica”, bringing a show process “O som que se faz debaixo d’água” of the Coletivo Cores (Natal/RN). Through the experience report and the work methodology conducted with the cast, observing in practice concepts worked in Performance Anthropology, Theatrical Anthropology and Performance Studies, having as main theorists Schechner and Barba.

Keywords: Theatrical Anthropology, Performance Anthropology, Performance Studies, Coletivo Cores.

MAN ZUA



Este artigo visa compartilhar um recorte da investigação prática da pesquisa de mestrado “Os elementos de Iansã como possibilidade de criação cênica” (PPGARC/UFRN) onde uma das etapas de levantamento de dados foi realizada ao longo de 2016 durante a preparação de elenco do espetáculo “O som que se faz debaixo d’água”, do Coletivo Cores com encenação de Lina Bel Sena.

Porém, antes disso é importante considerar que esta investigação foi alicerçada sobre os pilares da Antropologia Teatral (BARBA, 2009), da Antropologia da Performance (SCHECHNER, 2013) e dos Estudos da Performance (TAYLOR, 2013), servindo como parâmetros para análise do trânsito da codificação corporal de Iansã desde o campo da performance sagrada até o campo da performance artística; além de serem balizadores dos roteiros de “treinamento” pré-expressivos durante a Condução dos laboratórios de improvisação.

Segundo Barba (2009)


Antropologia teatral é

(...) o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis das tradições pessoais e coletivas. (...) A Antropologia Teatral é um estudo sobre o ator e para o ator. É uma ciência pragmática que se torna útil, quando, por meio dela, o estudioso chega a ‘apalpar’ o processo criativo e quando, durante o processo criativo, incrementa a liberdade do ator (BARBA, 2009, p. 25 e 30)

Por isso e para esta finalidade que neste primeiro momento estou considerando o seguinte conceito de treinamento

Ao mesmo tempo em que o treinamento se propõe como uma preparação física ligada ao ofício, também é uma espécie de crescimento pessoal para o ator que vai para além do nível profissional. É um meio para controlar o próprio corpo e orientá-lo com segurança, e é também a conquista de uma inteligência física (SAVARESE, 2012, p. 293)

MAN ZUA



Porém outros conceitos e contextos acerca do termo treinamento foram abordados no decorrer da dissertação, para tanto, ao se tratar da minha investigação, na falta de termo mais adequado, optei por grafar “treinamento” entre aspas.

Sobre o conceito de pré-expressivo

Barba nos fala que o nível pré-expressivo relaciona-se com o processo, não com o resultado, onde o ator deveria ter como objetivo o trabalho sobre si mesmo no sentido da conscientização de seu corpo para a dilatação de sua energia e para aprender a desenvolver sua presença. Se o treinamento é a fase de experimentação e investigação, privada do espectador, podemos entender que nesse período estamos essencialmente trabalhando o nível da pré-expressividade (...) é o nível em que não se deve pensar no sentido (SAUL, 2006, p. 19)

Então, ao observarmos estes conceitos, é possível compreender


que tanto a Antropologia Teatral quanto os elementos que a compõe serviram nesta investigação para me instrumentalizar como pesquisadora que irá estimular o processo de quebra de automatismos do corpo cotidiano do elenco, pensando a partir dos princípios que retornam, os quais abordarei mais adiante.

Sendo um dos alicerces, a Antropologia Teatral encontra diálogo direto com a Antropologia da Performance, a qual me reporto e adoto alguns elementos que, mesmo que indiretamente, são relacionados às fases da performance e à restauração de comportamento.

Segundo Schechner (2013)

A “*performance*” (...) é um “amplo espectro” de atividades que vão desde o ritual e o *play* (em todas as suas variedades desconcertantes e de difícil definição) até formas populares de entretenimento, festas, atividades da vida diária, os negócios, a medicina e os gêneros estéticos do teatro, da dança e da música. Não se tratava de afirmar que *tudo* nessas atividades é performativo,

MAN ZUA



mas que cada uma delas tem qualidades que poderiam ser efetivamente analisadas e entendidas “como” *performance* (SCHECHNER, 2013, p. 37-38)

Para compreensão do que faz com que algo possa ser analisado “como” *performance*, Schechner (2013b) afirma que ela possui nove pontos de contato observáveis em contextos culturais específicos, sendo eles: 1. Transformação do ser e/ou consciência; 2. Intensidade da *performance*; 3. Interações entre público e performer; 4. Sequência da *performance* como um todo; 5. Transmissão de conhecimentos performáticos; 6. Como as *performances* são geradas e avaliadas; 7. Incorporação – a experiência como base do conhecimento por meio da *performance*; 8. As fontes da cultura humana são performativas; e, por fim, 9. O cérebro como local de *performance*.

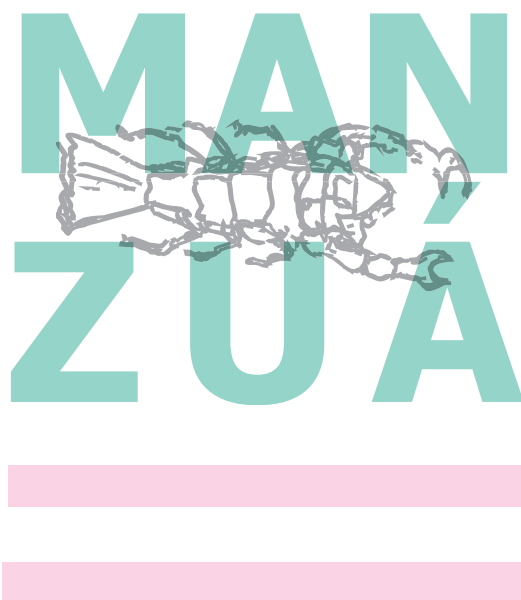
É possível então, considerar que tanto na *performance* sagrada quanto na *performance* artística, todos esses pontos, em maior ou menor proporção, se

manifestam. Reconhecidos estes pontos, Schechner complementa seu raciocínio ao indicar que as *performances* possuem sete fases: treinamentos, oficinas e ensaios; aquecimento ou preparação imediata antes da *performance*; *performance* propriamente dita; esfriamento e balanço (SCHECHNER, 2013b), as quais relaciono como as etapas do trabalho prático em laboratório, conforme me aprofundarei mais à frente.

Outro ponto em que a Antropologia da *Performance* empresta suas premissas para esta investigação é no conceito de restauração de comportamento – ou comportamento restaurado – que, segundo Schechner (2003)

Comportamento restaurado é simbólico e reflexivo. Seus significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto (...) Tornar-se consciente do conhecimento restaurado é reconhecer o processo pelo qual processos sociais, em todas as suas formas, são transformados

MAN ZUÁ



em teatro, fora do sentido limitado da encenação de dramas sobre um palco (SCHECHNER, 2003, p. 35)

Esse comportamento irá aparecer corporificado durante a condução do laboratório com o elenco, conforme descreverei melhor mais adiante.

Ainda pensando no corpo e na performance em si como espaço e meio para transmissão de conhecimento, é importante ter em mente a classificação proposta por Diana Taylor (2013) no campo dos Estudos da Performance em relação ao modo como se dá essa transmissão.

Segundo a autora, essa transmissão se dá por duas vias: o Arquivo e o Repertório. Como Arquivo, Taylor aponta qualquer tipo de material físico e documental, como cartas, mapas, livros, fotos, vídeos, entrevistas e afins. Já como Repertório, ela considera o conhecimento incorporado (*embodiment*), que seriam coreografias e códigos corporais


ensinados geração em geração, o que encontra facilmente eco com a restauração de comportamento.

Para encerrar essa explanação sobre os termos e conceitos adotados, cabe aqui considerar que

Nesse estudo, a codificação corporal é considerada como elemento de comunicação da coreografia, através do qual aspectos do arquétipo do Orixá são observados e reconhecidos. Esta significação da codificação corporal é re-significada quando sua execução quanto dança sai do espaço sagrado dos terreiros e ocupa o espaço do palco/rua/salas de ensaio; cabendo à pesquisa problematizar e discutir a apropriação no campo secular de um elemento sagrado, uma vez que o corpo é de fundamental importância para o Candomblé e a Umbanda por ser o meio em que se dá o contato/comunicação entre o plano espiritual e o plano material (BENY, 2014, p. 15)

Creio que este entendimento de codificação corporal nesta pesquisa opera como um termo aglutinador dos principais conceitos

MAN ZUA



apresentados anteriormente, mas tomando como foco o corpo como mediador dos processos de transmissão de comportamento e conhecimento.

Minha aproximação com o Coletivo Cores se deu após uma oficina ministrada por mim no projeto Emenda Cultural, na oportunidade, a encenadora do grupo, Lina Bel Sena, após ter participado me convidou para realizar o mesmo “treinamento” experimentado na oficina junto a seu elenco.


O Coletivo Cores foi criado em 2009 por alunos dos cursos de Artes Cênicas e Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, o Coletivo Cores é um projeto/atividade de Extensão sob a coordenação do professor doutor Marcos Alberto Andruchak. Segundo a encenadora

“O som que se faz debaixo d’água” é uma encenação teatral, com três atores e uma musicista, tecida por meio de escritos dramaturgicos na perspectiva do corpo

(SOMA) de gênero feminino que ao longo de sua experiência de vida percebe ‘chamados’ para um mundo desconhecido. Mundo este de acordo com o pensamento dos criadores, que abraça duas vertentes narrativas: da metalinguagem e da espiritualidade: no primeiro sentido o corpo poético, em cena, falando dele mesmo. Dos treinos, das sonoridades, do seu ritual e cotidiano para a vida e para a cena. No segundo sentido o corpo mediúnico, dos cânticos, sagrado, dos quintais, dos terreiros e universo se preparando para sua missão. Trabalha-se com a matriz da mitologia dos Orixás (Informação verbal)

Com dramaturgia de Lina Bel Sena e Naara Martins, os aspectos da encenação que foram inspirados na mitologia dos Orixás foram incluídos no espetáculo após consultoria do Babalorixá Antonio Magno Carneiro, onde na ocasião alguns componentes do grupo visitaram o CUMPE (Centro de Umbanda Maria Padilha das Encruzilhadas) justamente para familiarização com

MAN ZUÁ



a temática.

Encontrada a aproximação da temática do espetáculo nos elementos poéticos dos Orixás com o que permeava minha pesquisa, passamos a trabalhar de forma conjunta, onde eu me reuniria com o elenco uma vez por semana para conduzir práticas de laboratório e Lina também trabalharia uma vez por semana para levantar as cenas, isso no decorrer de dois meses.

Havia um trânsito de informações entre nós, pois depois de levantar as cenas, tanto eu sugeria à Lina algum trabalho específico no que diz respeito ao estado energético do elenco ou a encenadora me solicitava atenção especial sobre alguma cena em específico, e é justamente sobre isso que pretendo focar neste artigo.


O Orixá o qual me debruçava na observação e levantamento da codificação corporal e da mitologia naquele momento era Iansã, um Orixá Feminino – *Iyabá* – do panteão de deuses iorubás; no Brasil se torna a deusa do vento, das tempestades e

do fogo, foi esposa de Ogum (Orixá da Guerra e ferreiro dos deuses) e de Xangô (Orixá da Justiça e do fogo). É uma deusa guerreira, mas sem renunciar à feminilidade, também apresenta traços de sensualidade no seu modo de dançar, é considerada a protetora das mulheres que trabalham nos mercados e a regente da sexualidade feminina.

Em sua mitologia pode assumir várias formas: vento, búfalo, borboleta, coruja, abóbora e bambuzal, por isso mesmo no qual eu propus explorar três qualidades diferentes de energia relacionadas ao seu arquétipo, as quais me refiro como: Eu-Vento, Eu-Búfalo e Eu-Borboleta, conforme me aprofundarei mais adiante.

Inicialmente a proposta desse “treinamento” não era levar para a cena a representação de Iansã ou de seus elementos, não estava “treinando” atores/atrizes para representar o Búfalo ou a Borboleta, o que pretendia era que acessando a qualidade de energia desses elementos o/a ator/atriz possa

MAN ZUÁ



ampliar seu vocabulário corporal, poético e imagético, e também possa conhecer (ou reconhecer) mais um gatilho para alcançar o estado energético para a cena, saindo do seu corpo cotidiano para o extra cotidiano.

Uma vez que a lógica do corpo cotidiano é a do princípio do mínimo esforço, onde não se gaste tanta energia para obter o máximo resultado, enquanto o corpo extra cotidiano estaria seguindo a lógica inversa, com o máximo do uso de energia para o mínimo de resultado (BARBA, 2012), porém há de se pensar que é na lógica do uso extra cotidiano do corpo que se quebrará os automatismos das ações cotidianas às quais estamos condicionados.

COMO CHEGAR AOS PRINCÍPIOS QUE RETORNAM

Para a quebra desses automatismos do corpo cotidiano, Barba (2012) sugere uma deformação e/ou artificialização do corpo de atores/atrizes através de seis princípios: equilíbrio precário,

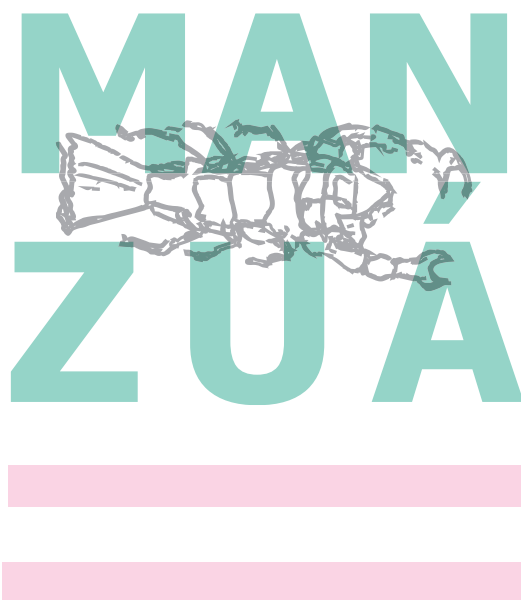
dança das oposições, incoerência coerente, equivalência, omissão/absorção das ações e *sats*.

No trabalho aqui especificado no Coletivo Cores, posso considerar que nos debruçamos em laboratório principalmente com o equilíbrio precário e a dança das oposições para conseguirmos alcançar o *sats*.

Embora esses princípios tenham sido desenvolvidos por Barba (2012), trarei aqui os conceitos e observações da pesquisadora, atriz e diretora Luciana Saul, que em 2006 apresentou a dissertação “Rituais do Candomblé – uma inspiração para criativo do ator”, na Universidade de São Paulo/USP sobre o processo de criação do espetáculo “Itãs Odu Medéia”, opto por este olhar pela aproximação com minha pesquisa.

O equilíbrio precário relaciona-se com o controle de uma posição de instabilidade – isto gera novas tensões e resistência no corpo, produzindo uma nova tonicidade muscular, propiciando a dilatação da presença cênica em um corpo-em-vida. Trata-se de deformar, conscientemente, o equilíbrio,

MAN ZUÁ



gerando uma permanente instabilidade, mesmo na imobilidade. A imobilidade passa a ser dinâmica, ou seja, há constantes reajustes de tensões e pressões nos apoios dos pés (SAUL, 2006, p. 21)

Pensando nos aspectos que compõe o princípio do *equilíbrio precário*, posso traçar um paralelo com a Dança de Iansã em relação ao contato dos pés com o chão, onde boa parte do tempo os pés permanecem em meia ponta, subindo o foco de atenção, encontraremos os joelhos flexionados e os quadris em movimentos circulares ou em oito. Tratando-se da parte inferior do corpo isso já exige do/a atuante outra organização corporal, não só força e resistência dos grupos musculares das pernas, mas também do abdômen e atenção especial à coluna que mantém em harmonia e equilíbrio o corpo, o que faz com que se observe a *dança das oposições*.


A dança das oposições relaciona-se com forças antagônicas percebidas nas oposições das

partes do corpo, na oposição de energias diferentes, na oposição na efetuação da ação, na oposição entre equilíbrio e assimetria ou ainda entre repouso e movimento (SAUL, 2006, p. 21)

Para investigar essa dança das oposições, propunha ao elenco experimentar deslocamentos e partituras corporais variando a velocidade e a expansão dos movimentos, indo de explosões até o máximo de contenção possível, beirando a imobilidade para que pudessem explorar apenas a energia do impulso interno, pedindo para experimentarem um quase relaxamento mas sem que se abandonassem, na proposta de chegar bem perto do *sats*, que pode ser explicado da seguinte maneira

O *sats* pode se relacionar, também, à imobilidade dinâmica, ou seja, à articulação de micromovimentos, numa contenção máxima da ação, que dilatam a presença, num corpo que está decidido (SAUL, 2006, p. 23)

MAN ZUA



Quero salientar que não busquei o “treinamento” físico para atores/atrizes na pretensão de torná-los resistentes como atletas ou dançarinos de Dança Afro ou de Orixá, a proposição foi buscar outros caminhos que levem o/a atuante a um estado de consciência sobre o seu próprio corpo utilizando elementos característicos da corporeidade desta *Iyabá*. Como consequência dessa escolha, uma série de aspectos da preparação do/a ator/atriz para a cena passaram a ser desenvolvidos e observados ao longo da condução dos exercícios.

A ruptura com a forma/estado do corpo cotidiano, a meu ver, se dá quando conseguimos alcançar certos estados de presença, onde observo, por exemplo, um corpo que se dilata consideravelmente durante às conduções. Claro que não estou desvencilhando o corpo da mente, considero que ambos SÃO o indivíduo, sendo assim, quando consigo que este corpo rompa com suas amarras cotidianas para experimentar gestos e movimentos que não estão presentes nas suas

práticas rotineiras, a mente também se permite novas possibilidades de criação e de significados, dando ao atuante um território livre de conceitos pré-estabelecidos e muito fértil para futuras composições ou adaptações de partituras já existentes.

Há de se considerar que o processo de montagem vinha se prolongando por meses e que, apesar das várias mudanças de elenco – que eu tenha acompanhado, foram pelo menos três – algumas cenas já possuíam texto e partitura corporal definida. Como meu trabalho não estava começando do zero com o elenco, prefiro considerar que o “treinamento” foi um potencializador dos elementos cênicos que já estavam sendo investigados pelo elenco.

Creio que tendo os elementos da Dança de Iansã e não a dança em si como ponto de partida, atores/atrizes ficam livres para a execução e experimentação desses elementos de outros modos, cada atuante pôde acessar seu próprio repertório corporal e, inclusive, despertar a

MAN ZUA

gestualidade ancestral.

ESQUELETO, CARNE E PELE DO “TREINAMENTO”

Essa gestualidade ancestral é acessada pelo estímulo musical e pela ativação dos quadris, coluna e movimentos circulares de ombros, cotovelos e punhos; quando aponto os elementos e conduzo uma prática de improvisação, cada atuante experimenta e reconhece seus próprios acessos à gestualidade ancestral, já que cada corpo-sujeito possui suas subjetividades e suas memórias.

Realizar esse “treinamento” com o elenco de “O Som que se faz debaixo d’água” demonstrou a eficácia da corporeidade, sendo um aliado inclusive da construção dramática que propõe o desenrolar da trama da protagonista de forma espiralada, ao invés de uma linha reta.


Embora as práticas em laboratório com o Coletivo Cores tenham sido pensadas para as

necessidades do referido espetáculo, posso considerar o roteiro de Condução do “treinamento” conta com três fases: I – PREPARAÇÃO, II – AÇÃO e III – FINALIZAÇÃO, onde organizo em sete etapas, sendo elas:

1ª – Alongamentos individuais	Fase I - Preparação
2ª – Alongamento coletivo	
3ª – Aquecimento	
4ª – “Treinamento”	Fase II - Ação
5ª – Desaquecimento	Fase III - Finalização
6ª – Escrita nos diários	
7ª – Roda de conversa	

Essa estrutura foi pensada de modo que o trabalho se desenvolva numa crescente (Fase I), chegue ao seu ápice (Fase II) e decresça até seu fechamento (Fase III), o que posso considerar como uma forma reduzida das sete fases da *performance* proposta por Schechner (2013a), conforme já citado.

MAN ZUA



Preferencialmente o primeiro elemento a ser trabalhado será o VENTO por ser o que mais se associa à Iansã quando se pensa nessa *Iyabá*, neste caso o alongamento e o aquecimento terão como foco exercícios de fortalecimento das panturrilhas – uma vez que nessa qualidade de energia o corpo tende a ficar apoiado na ponta dos pés – para os braços trabalhando, sobretudo com as articulações para execução de movimentos circulares e costas para que os membros superiores e inferiores busquem a sensação de flutuação com maior conforto e segurança.


Para esse elemento, já no aquecimento busco exercícios que tenham como ação básica FLUTUAR, ação derivada ESPALHAR, MEXER, BRAÇADA com movimentos LEVES, FLEXÍVEIS e LENTOS para experimentar a sensação do VENTO-BRISA ou ação básica TALHAR, ação derivada BATER, ATIRAR, CHICOTEAR OU AÇOITAR, com movimentos FORTES, FLEXÍVEIS e RÁPIDOS para a sensação do VENTO-TEMPESTADE.

O segundo elemento a ser trabalhado será o BÚFALO pelas características da qualidade de energia (mais aproximada do *Animus*) e pelas partes do corpo que mobilizadas – normalmente a parte inferior e deformação da coluna – de modo diferente ao que ocorre no VENTO. O terceiro elemento será então a BORBOLETA por mobilizar uma qualidade de energia bem distinta do BÚFALO, se manifestando mais como *Anima*.

Como *Anima* e *Animus* tomo as definições de Barba (2009), ao apontar que

Energia-Anima (suave) e energia-Animus (vigorosa) são termos que não tem nada a ver com a distinção de masculino-feminino, nem com os arquétipos de Jung. Refere-se a uma polaridade pertinente à anatomia do teatro, difícil de se definir com palavras e, portanto, difícil de se analisar, desenvolver e transmitir. Entretanto, dessa polaridade e o modo com que o ator chega a dilatar seu território dependem as suas possibilidades de não

MAN ZUÁ



cristalizar-se numa técnica mais forte que ele (BARBA, 2009, p. 102-103)

Justamente para não cristalizar atores/atrizes ao trabalhar com os três elementos no mesmo dia, mantive essa sequência na tentativa de equalizar o uso da energia do/a artista da cena fazendo analogia à relação que pode se estabelecer entre fogo e água – dois elementos muito presentes na mitologia de Iansã – do seguinte modo: ESQUENTAR (Vento) > FERVER (Búfalo) > ARREFECER (Borboleta), transitando de uma energia mais indefinida para uma vigorosa e regressando para uma mais suave.


Tendo então compartilhado da estrutura do trabalho prático adotado em laboratório, trago aqui a descrição de dois encontros realizados com o elenco, um no início do processo e o outro, meses depois, retomando o exercício experimentado.

O MERGULHO NO SOM QUE SE FAZ DEBAIXO D'ÁGUA

No geral, nos laboratórios contava com a participação de quatro pessoas, irei preservar os nomes de cada pessoa do elenco para manter a privacidade do processo e dos/as participantes, me reportarei aos/às presentes com as letras K, W, Y e Z, mas, especificamente neste dia, K, W e Y estavam presentes.

Após o alongamento entramos no “treinamento” em si, começando com o elemento VENTO, pedi para que, de olhos fechados, cada participante escolhesse uma ação física que executa em cena, a partir do estímulo musical buscassem executá-la pensando na ideia de flutuação para o corpo, que era visível ao observar que essa sensação/sugestão de flutuação se concentrava nos membros superiores. Pedi também para que expandissem os movimentos ao máximo – mantendo velocidade e energia – e que em seguida reduzissem ao mínimo até zerar a ação, a expansão e o movimento, mas que não se

MAN ZUA



abandonassem, buscando manter a energia pulsante internamente.


Em seguida com outro estímulo musical, pedi para que buscassem ocupar o espaço caminhando e buscando diferentes apoios para os pés, mas que se mantivessem sempre triangulados, podendo ou não manter relação entre si, os deixando livres quanto às características do Eu-Vento de cada um.

Sem parar o jogo, pedi para que Y observasse enquanto trabalhava mais especificamente com K e W. Nesse momento pedi para que se colocassem frente a frente o propus o jogo do espelho, trabalhando inicialmente sob a influência da qualidade de energia do Eu-Vento, dando tempo para que se familiarizassem com os movimentos, tensões e velocidades propostos por cada componente da dupla e também para que chegassem num estado de unidade energética, a partir desse momento comecei a interferir com algumas indicações.

A primeira indicação foi para que K buscasse retomar a sua energia

Eu-Búfalo – que já lhe era mais familiar – e que W retomasse sua energia Eu-Borboleta – que lhe é, aparentemente sua zona de conforto – para isso pedi que buscassem mais a qualidade de energia do que a forma desses elementos e que durante o desenvolvimento do exercício buscassem adaptações em seus corpos para que fosse possível imitar quem estivesse propondo o movimento. A segunda indicação foi para que K e W fossem mudando aos poucos a qualidade de energia, K buscando a qualidade do seu Eu-Borboleta e W seu Eu-Búfalo, foi possível observar a mudança não apenas do tônus muscular, mas as regiões do corpo que regiam cada qualidade de energia, como foi também possível perceber a transformação das características de movimento de uma qualidade de energia para outra, por exemplo: K apresenta muitos movimentos aterrados, quando muda a energia para o Eu-Borboleta os movimentos mesmo aterrados tornam-se mais sutis e delicados (*Anima*), enquanto W possui uma partitura característica

MAN ZUA



para as mãos, que ao acessar a qualidade de energia Eu-Búfalo se fecham e se contraem sugerindo vigor e força (*Animus*) nelas ao invés de concentrar essas características nos membros inferiores como fazem a maioria dos/as que experimentam essa qualidade de energia.

Foi interessante observar também durante o andamento deste exercício, principalmente no momento em que K e W transitam de uma qualidade de energia para a outra, que a relação estabelecida pelo olhar e pela imitação fazia com que se dessem suporte, se ajudando nessa transição, eu seria capaz inclusive de dizer que havia claramente uma troca de energia estabelecida quem estava jogando.

Para a finalização do exercício, pedi que fossem neutralizando essas duas qualidades de energia, se despedissem e se afastassem no espaço. Finalizado o exercício, a encenadora deu seguimento ao ensaio.

Vale a pena compartilhar aqui que a necessidade apontada a


ser trabalhada nesse exercício foi justamente a suavização de K para uma cena em específico e o acesso a uma qualidade de energia mais vigorosa para W.

Semanas depois, conforme combinado com Lina, em alguns sábados nós duas trabalhamos em conjunto em prol da encenação, e foi justamente isso que aconteceu neste dia.

Ao longo desses dois meses de trabalho podemos reconhecer as qualidades de energia do elenco e “classificar” cada intérprete-criador/a de acordo com as características de Iansã que venho explorando, sendo assim, para nós todos envolvidos no processo de montagem W apresenta características de Borboleta, K do Búfalo e Z e X do Vento (porém cada qual com suas particularidades). Dadas estas constatações, propus para Lina um experimento com K e W.

Lina propôs os alongamentos e aquecimentos corpóreo-vocais nos trinta primeiros minutos de

MAN ZUA



trabalho, em seguida assumi a Condução das atividades do dia, pedi para que W e K se deslocassem pela sala buscando resgatar a sensação do Eu-Vento, ainda sem pensar nas ações físicas ou nos verbos de ação para este caminhar, apenas andando e rememorando no corpo essa qualidade de energia que, neste momento, seria considerada como neutra para ambas. A partir de um determinado instante pedi para que elas buscassem “existir como Vento”, se policiando para não acessarem as qualidades de energia mais confortáveis para cada uma.


Após um tempo caminhando, pedia para que se pusessem de frente uma para a outra, ainda buscando a qualidade do Eu-Vento e que experimentassem o jogo do espelho, dando tempo suficiente para que o jogo fosse estabelecido com fluência e que uma se familiarizasse com os gestos da outra. Em seguida pedi para que W potencializasse suas ações na energia do Eu-Borboleta e que K potencializasse as suas na energia do Eu-Búfalo no intuito de que ambas acessassem estados

energéticos confortáveis.

Ao alcançarem um determinado nível de conforto, pedi então que elas aos poucos invertessem suas qualidades de energia, fazendo com que W fosse deixando de lado seu Eu-Borboleta e buscasse explorar seu Eu-Búfalo, e que K dissolvesse seu Eu-Búfalo em busca do seu Eu-Borboleta. Nesse exercício o interessante foi observar como cada uma das intérpretes-criadoras buscava acessar esses elementos situados no lugar do desconforto. W para acessar seu Eu-Búfalo buscava na contração muscular a sugestão de força, de peso e de volume que caracteriza a imagem e a representação do animal, enquanto K explorou no desequilíbrio a ideia de leveza e suavidade que propõe em seu Eu-Borboleta.

O que Lina e eu pretendíamos com este exercício é que as duas intérpretes-criadoras pudessem experimentar o conforto e o desconforto, executando ações dentro da qualidade de energia que aparentemente acessam com mais

MAN ZUA



facilidade e explorando as nuances do desafio de desenvolver suas ações num estado energético que necessita de outros caminhos mais longos para serem acessados.

Considero que este experimento tenha sido um dos pontos cruciais da minha colaboração com o processo de montagem do espetáculo já que desse experimento Lina optou como encenadora a inversão dos papéis de W e K em uma determinada cena, apostando no desafio de (des)construção de W e K.

A referida cena traz uma memória de infância da protagonista, em que a mesma teria sofrido abuso sexual. Por uma opção de Lina, W, K e Z se revezam representando/interpretando a protagonista, para esta cena em específico, pelos aspectos mais delicados de W, ela estaria na posição da vítima e K, por suas características físicas, estaria na posição do abusador, após o exercício acima relatado, Lina propôs a inversão dos papéis durante os ensaios seguintes, sendo esta a

versão escolhida para que fizesse parte do espetáculo.


Possivelmente por cada uma das intérpretes-criadoras estarem em cena trabalhando qualidades de energia mais apartadas das suas características cotidianas, essa cena que já era incômoda pelo seu teor, tornou-se mais potente – e perturbadora – pelo estado de presença que emanava do elenco durante a sua realização.

Aqui cabe considerar que neste momento se alcançou o ponto de culminância de acesso das intérpretes-criadoras aos seus comportamentos restaurados, porém justamente na sua antítese, já que ao se distanciarem de qualidades de energias que lhes pareciam mais confortáveis explorando assim outro nível de consciência.

CONCLUSÃO

Sem sombra de dúvidas a experiência com o Coletivo Cores foi fundamental para conclusão desta etapa da pesquisa, bem como foi

MAN ZUÁ



extremamente gratificante ao assistir ao espetáculo finalizado reconhecer em cena muitos dos elementos trabalhados em laboratório.

Como preparadora de elenco, o grande desafio encontrou-se no fato do grupo e da montagem terem características mais performativas, flertando inclusive com uma vertente pós-dramática, enquanto eu sempre trabalhei em montagens que tendem mais ao teatro realista e popular do que ao performativo.

Apesar dessa diferença estilística, não houve choque, muito pelo contrário, o trabalho foi baseado em acolhimento e colaboração, pelo menos para mim, como preparadora de elenco neste processo, o grande saldo positivo se deu ao compreender que um “treinamento” que está fundamentada na corporeidade de um Orixá milenar consegue muito bem alcançar resultados na cena do teatro potiguar contemporâneo, considerando e agregando os elementos culturais que compõe a subjetividade dos artistas do Rio Grande do Norte, embora tratando

do feminino num aspecto mais amplo.

REFERÊNCIAS


BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral**. Brasília: Dulcina Editora – 2009.

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (Org). **A Arte Secreta do Ator – Um dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações – 2012.

BENY, Daniela. **A codificação corporal da Dança de Iansã nas coreografias do Afoxé Oju Omim Omorewá**, 68 p, Especialização em Antropologia, Universidade Federal de Alagoas/UFAL, Maceió – 2014.

SAVARESE, Nicola. Treinamento e ponto de partida. In: BARBA,

MAN ZUÁ



Eugenio, SAVARESE, Nicola (Org). **A Arte Secreta do Ator – Um dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações – 2012, p. 293-299.

SAUL, Luciana. **Rituais do Candomblé – Uma inspiração para o trabalho criativo do ator**. 276 p. Dissertação de Mestrado. CAC/ECA/USP. São Paulo – 2006.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In **O Percevejo**, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

—. (Org. de Zeca Ligiéro). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X Editora, 2013a.

—. “Ponto de Contato” revisados. In: DAWSEY, John C.; MÜLLER, Regina P; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org). **Antropologia e performance – ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013b, p. 37-65.

SENA, Lina. Entrevista I. [Nov. 2016]. Entrevistador: Autor. Natal, 2016. 1 arquivo .mp3 (60 min.)

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e O Repertório – Performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.