

MAN ZUÁ



DOSSIÊ DE TEATRO POTIGUAR: 10 ANOS DO ARKHÉTYPOS



MANZUA



Programa de pós-graduação em Artes
Cênicas - UFRN / DEART / CCHLA

revista de pesquisa em artes cênicas
[v.3 n.1] - 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO
GRANDE DO NORTE

DEPARTAMENTO DE ARTES/
CCHLA

© Dos autores e do Departamento de
Artes

DEART_CCHLA_UFRN 2020

<https://periodicos.ufrn.br/manzua>

Para contatos escreva para:
nairaciotti@gmail.com

[recurso eletrônico]: Revista de
Pós Graduação em Artes Cênicas
- Vol. 3, n. 1 (2020). Natal/RN

Modo de acesso: Internet.
ISSN 1982-9507 ISSN ELETRÔNICO
2238-204611.

Artes – Periódicos. I. Universidade
Federal do Rio Grande do Norte.
Departamento de Artes DEART.

Editores

Naira Ciotti - PPGArC/UFRN
Natã Ferreira - PPGArC/UFRN
Robson Carlos Haderchpek
PPGARC/UFRN
Conselho Editorial
Marcilio de Souza Vieira - PPGArC/
UFRN
Robson Carlos Haderchpek -
PPGArC/UFRN
Larissa Kelly Oliveira Marques -
PPGArC/UFRN
André Carrico - PPGArC/UFRN
Carmina Mendes André - IA/
UNESP
Marcos Bulhões Martins - ECA/USP
Artur Matuck - ECA/USP
Marcelo Denny - ECA/USP
Karina Quintanilha - PUC USP

Pareceristas

Marianna Francisca Martins Monteiro
- IA/UNESP
Alexandre Falcão de Araújo- UNIR
Cassia Maria Fernandes Monteiro-
EBA/UFRJ
Vicente Concilio- UDESC
Lidia Olinto do Valle Silva -Faculdade
de Artes Dulcina de Moraes, Brasília,

Revisão

Erhi Araujo

Imagem da capa: Cena do Vale do Amor do espetáculo *Revoada* do *Arkhétypos Grupo de Teatro*, apresentado dia 13 de setembro de 2015 na Pinacoteca Potiguar. Fotógrafo: Diego Marcel.

MAN ZUÁ

Programa de pós-graduação em Artes
Cênicas - UFRN / DEART / CCHLA

revista de pesquisa em artes cênicas
[v.3 n.1] - 2020

EDITORIAL

Naira Ciotti

Escrevi este editorial no dia dez de junho de dois mil e vinte, em minha casa, em Natal, durante o isolamento provocado pela pandemia. Tenho estado, como todos nós, ocupada participando de diversas videoconferências e, junto com os professores e discente do programa de pós-graduação em Artes Cênicas. Estamos em busca de ações conscientes para podermos retomar nossas atividades de ensino, agora de forma remota. Até que o perigo de contaminação no Brasil chegue a números menores e possamos pensar num período pós pandêmico. Desde que os carros deixaram de circular pelas ruas das cidades, chove muito. As chuvas são a fonte de água que vai produzir alimentos. E a natureza parece seguir seu curso tranquilamente sem a nossa participação, talvez, no futuro.

Neste editorial, que inaugura o segundo exemplar de uma sequência de dossiês. Neste dossiê, em partícula, tem como foco o teatro que se produz no Rio Grande do Norte, dentro da Universidade. Fizemos uma parceria convidando o professor Robson Haderchpek como editor desse volume. Ele produziu uma chamada para publicação deste dossiê na qual foram contemplados artistas e pesquisadores que fizeram parte de um evento acadêmico intitulado Encontro do Arkhétypos. Então o que nós vamos ler aqui é uma produção local de estudantes, mas também de professores e pesquisadores convidados a refletir sobre os dez anos de produção artística do Grupo Arkhétypos, que se dedicaram a compartilhar com os leitores da Revista Manzuá a poética do ritual no teatro. Além do ritual eles estão falando de experiências, espiritualidade e aspectos invisíveis do conhecimento que são tão importantes para quem faz teatro e também outras linguagens.

Por falar em variação de linguagens eu me remeto ao trabalho de Yves Klein, que parece ter produzido em mim, uma espécie de imagem geradora, uma matriz para esses tempos de isolamento e pandemia. Quando ele faz a performance “O salto no Vazio”, (intitulado Um homem no espaço, 1960) Se trata de uma montagem

MAN ZUÁ

Programa de pós-graduação em Artes
Cênicas - UFRN / DEART / CCHLA

revista de pesquisa em artes cênicas
[v.3 n.1] - 2020



Ritual da cessão da Zona de
Sensibilidade Pictórica Imaterial.
Yves Klein com Dino Buzzati.
Paris, 26 de janeiro de 1962.

fotográfica, que é a documentação de uma performance que ele realmente faz ao saltar no ar numa altura de dois metros e fotografado neste momento, num espaço aparentemente vazio. O corpo de Klein saltava no vazio, este é um corpo parecido com o corpo que nós temos que buscar para nos mantermos bem neste período de grandes inquietações políticas, econômicas, urbanas, mas, sobretudo, porque essa é uma experiência coletiva que nos apavora. A sensação de que nosso futuro não está garantido, como

pensávamos. Mas uma verdade é que tudo passa, até mesmo as coisas ruins.

Enquanto a gente vai saltando nesse vazio e esperando que esse salto dure bastante para que possamos continuar saltando e respirando para poder aguentar essa experiência de vacuidade, ficamos ali: Salto no Vazio. Outros trabalhos mais emblemáticos do que o salto é o que o artista joga folhas de ouro no rio Sena, purificando o ambiente, purificando a água acho que este é um caminho, transformar em nossas vidas que eu precisa ser transformado. Por isso estou feliz em estar em companhia destes jovens autores e deste colega como editor. Finalmente preciso dizer que se não fosse o trabalho de Agah Precária este periódico não poderia estar em pé, quero agradecer muito a esses artistas sofisticados e espero que vocês gostem do dossiê de teatro potiguar desse anos do grupo Arkhétypos.

MAN ZUÁ



SUMÁRIO

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | FOGO DE MONTURO: MEMÓRIA DA MONTAGEM DO GRUPO ARKHÉTYPOS E A ATUAL PRÉ-DITADURA NO BRASIL <i>Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra</i> 07 | MEMÓRIAS INCENDIADAS: TRAJETÓRIA DE UMA MULHER PRETA NO ESPETÁCULO FOGO DE MONTURO <i>Glênia Maria da Silva Freitas</i> 81 | 5 |
| 2 | O ESPETÁCULO “SANTA CRUZ DO NÃO SEI” E A ARTE DO ENCONTRO: CONTRIBUIÇÕES PARA A FORMAÇÃO DE UMA ATRIZ-DOCENTE-PESQUISADORA <i>Tatiane Cunha de Souza</i> 21 | SOMOS DA MESMA TRIBO, FILHAS DO MESMO SOL: O ESPETÁCULO EM TERRA SER <i>Nadja Rossana Lopes de Sousa, Mariclécia Araújo, Ana Clara Veras</i> 94 | 6 |
| 3 | RASTROS DE UM ENCENADOR EM MOVIMENTO NA MONTAGEM DE “ABOÍÁ” <i>Algoniz Alex Cordeiro Diniz</i> 43 | O TEATRO COMO REVOLUÇÃO ARTÍSTICA: O ARKHÉTYPOS E SUAS DESOBEDIÊNCIAS POÉTICAS <i>Ana Clara Veras Brito Almeida</i> 119 | 7 |
| 4 | A ANCESTRALIDADE DO CORPO: DIÁLOGO COM OS MESTRES <i>Sebastião de Sales Silva</i> 57 | BÁLSAMO: UMA TRAJETÓRIA (IN)DISCIPLINAR <i>Pamela Dutra</i> 130 | 8 |

MAN ZUA



SUMÁRIO

9

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

Daniela Beny Polito Moraes

152

O ÓCIO CRIATIVO E AS
EPISTEMOLOGIAS DO SUL:
DIÁLOGOS COM A PRÁTICA
LABORATORIAL DO GRUPO
ARKHÉTYPOS

Thazio Silva Bezerra de Menezes

214

12

10

DESLOCAMENTOS PARA
O SUL: A EXPERIÊNCIA DE
TRANSFORMAÇÃO DE SI
SUSCITADA PELO JOGO-RITUAL

Saulo Vinícius Almeida

171

JOGO RITUAL E ESCRITA
DRAMATÚRGICA: ENSINO,
HISTÓRIAS E MEMÓRIAS

Mariclécia Bezerra de Araújo

240

13

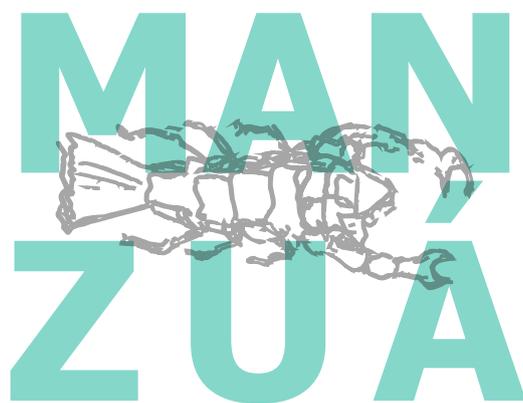
11

O CORPO SENSÍVEL, AS
AFECCÕES E AS QUESTÕES
DE GÊNERO NO ESPETÁCULO
“GOSTO DE FLOR”

Allan Phyllipe Gomes Cassemiro de
Araújo

191

MAN ZUÁ



1 FOGO DE MONTURO: MEMÓRIA DA MONTAGEM DO GRUPO ARKHÉTYPOS E A ATUAL PRÉ-DITADURA NO BRASIL

Luciana de Fátima R. P. de Lyra¹

RESUMO

Partindo da montagem do espetáculo *Fogo de Monturo*, com o Grupo de Teatro Arkhétypos (UFRN), entre os anos de 2014 e 2015, este artigo, grafado em primeira pessoa, busca cartografar uma linha memorial que traça referenciais de construção da dramaturgia, da música e dos elementos visuais deste trabalho, intentando apontar a sua encenação como plataforma prognóstica de um programa político pré-ditatorial instalado no Brasil em tempos de ação *bolsonarista* na presidência da república, entre os anos de 2019 e 2020.

PALAVRAS-CHAVE:

Fogo de Monturo; Grupo de Teatro Arkhétypos; Encenação teatral; Pré-ditadura no Brasil.

ABSTRACT

Starting from the montage of the spectacle *Fogo de Monturo*, with the *Arkhétypos Theater Group* (UFRN), between the years 2014 and 2015, this article, in first person, seeks to map a memorial line that traces references for the construction of dramaturgy, music and visual elements of this work, intending to point the staging as a prognostic platform for a predictorship political program installed in Brazil in times of *bolsonarista* action in the presidency of the republic, between the years 2019 and 2020.

KEYWORDS:

Fogo de Monturo; Arkhétypos Theater Group; Theatrical staging; Predictorship in Brazil.

Luciana Lyra é atriz, performer, encenadora, diretora, dramaturga e escritora. Docente efetiva do Depto. de Ensino da Arte e Cultura Popular e da Pós Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), é docente colaboradora e pós doutora em Artes Cênicas pelo PPGARC da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Também é docente colaboradora do PPGT da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Pós doutora em Antropologia, pela FFLCH/USP, doutora e mestre em Artes Cênicas pelo IA/UNICAMP, coordena o grupo de pesquisa MOTIM – Mito, Rito e Cartografias feministas nas artes e seu estúdio de investigação, UNALUNA – PESQUISA E CRIAÇÃO EM ARTE. Sites: www.unaluna.art.br e www.lucianalyra.com.br.

MAN ZUA



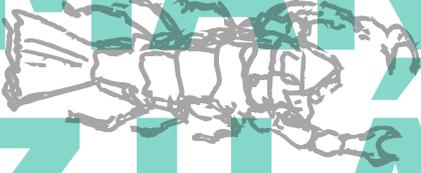
No período em que militares marcharam pelas ruas das principais cidades brasileiras, proclamando o golpe de estado, em 1964, foram recebidos de braços abertos pelas mulheres representantes da família e dos bons costumes da moral vigente. Se a presença da mulher foi decisiva na sedimentação do golpe militar nesta fase, ela não foi menor na luta contra a ditadura. Em oposição aos princípios firmados pela sociedade de seu tempo, elas abandonaram a vida burguesa para a qual foram criadas, deixaram as salas de aulas das universidades, pegaram em armas e foram para as ruas das grandes cidades ou para o meio das selvas lutando contra as armas da repressão. Eram as mulheres guerrilheiras. A maioria delas jovens de pouco mais de vinte anos, nascidas nos últimos anos da Segunda Guerra Mundial ou pouco tempo depois, filhas das ideologias da Guerra Fria.

Estas mulheres desabrocharam na década de sessenta, divididas entre a revolução sexual, a liberação feminina e os ideais de esquerdas. Combateram a repressão da sociedade de seu tempo e, fundamentalmente, contra a opressão de uma ditadura sanguinária. Valentes e destemidas, elas suscitaram as mais controversas opiniões, chegando a ser admiradas e respeitadas pelos seus algozes. Não foram poucas que sucumbiram às torturas ou tomaram executadas nas matas. Muitas advindas do movimento estudantil universitário, após a queda da UNE, avançaram na clandestinidade, nas guerrilhas urbanas e nas operações da lendária guerrilha do Araguaia.

Foram estas guerrilheiras metáforas para a criação de *Fogo de Monturo*², sob minhas dramaturgia e encenação, com o grupo de

02 - O texto Fogo de Monturo foi selecionado como finalista no Concurso de dramaturgia feminina 2015, no projeto LA SCRITTURA DELLA DIFFERENZA, organizado pela Compagnia Metec Alegre, com sede em Nápole, na Itália, e publicado, 2017, pela editora Giostri, de São Paulo.

MAN ZUA



teatro *Arkhétypos*, da UFRN³. Em *Fogo de Monturo* a guerrilheira se configurou como tema circunscrito nos laboratórios mitodológicos⁴ em salas de ensaio, a partir do *mito-guia*⁵: o elemento FOGO. Faz-se mister dizer que o processo de montagem do espetáculo deu-se a partir de janeiro de 2015, seguindo a jornada vivenciada em 2014, com o roteiro, a *protoperformance*⁶ e a criação dramaturgica.

Durante os meses de processo e montagem, as atrizes e os atores vivenciaram imagens e narrativas pessoais referentes às mulheres fortes de suas próprias famílias e

às guerrilheiras da cidade de Natal-RN, como também se conectaram com imagens de lutas, greves e protestos iniciados no ano de 2014, muitos deles lembrando inclusive dos 50 anos da ditadura militar de 1964. Essas investigações acabaram por produzir material para criação dramaturgica e cênica calcadas exatamente numa atuação onde as pulsões idiossincráticas coadunaram-se com as personagens fabulares, provocando uma atuação que intitulo de *f(r)iccional*⁷.

A saber, a estória de *Fogo de Monturo* descortina a jornada da heroína *Fátima*, uma jovem filha

03 - O processo de criação e montagem de *Fogo de Monturo*, foi base para o meu pós doutoramento em Artes da Cena, na UFRN, entre 2014 e 2015, junto ao *Arkhétypos*, grupo de extensão e pesquisa na área do teatro, ligado ao Departamento de Arte desta universidade, sob coordenação do Prof. Dr. Robson Haderchpek.

04 - Referente à Mitodologia em Arte, complexo de procedimentos de cunho ritualísticos e míticos para de criação cênica/performativa, por mim defendido na tese de doutoramento em artes da cena, na UNICAMP-SP, em 2011.

05 - Equivalente ao mito-diretor estudado no campo da Antropologia do Imaginário (DURAND, 1990), também compreendido por tema mítico central de um processo criativo.

06 - Refere-se a uma ideia de performance preliminar, que veio a ser adensada com a montagem do espetáculo posteriormente.

07 - O termo *f(r)icção* relaciona-se com ideia do entrelugar real/ficcional. Advindo do campo da antropologia (DAWSEY, 2005), o termo é por mim reinventado no contexto artístico.

MAN ZUA



de senhores de engenho, envolvida com o terreiro do *Maracatu Fogo Branco* de sua cidadezinha *Monturo*, pacato lugarejo de interior. Antes de ser coroada como rainha do brinquedo, recebe o chamado para cursar Direito na *Capital*, que ferve em pleno regime ditatorial. Apesar dos delicados apelos de *Estêvão*, seu amigo agricultor, e do amor por *Camilo*, o sonhador cineasta, Fátima aceita o desafio e migra.

Curiosamente, no ato de migração de Fátima, o fantasma de *Gaba Machado*, prostituta de Monturo de tempos do império, volta a assombrar moradores, incitando à revelação dos seus desejos ocultos. Há de se explicitar que Gaba desencarnou tostada por meio de choques aplicados pelo grande senhor das terras, Monsenhor de Monturo, porque *falava demais* sobre os desmandos do Senhor.

No ingresso na universidade, Fátima tem seu primeiro contato com a Professora, poeta subversiva ao regime, que utiliza de seus versos

para incitar a revolução entre os estudantes, suscitando desagrado por parte do Milico, capitão do exército da República, e de seu capacho, o Soldado Uchôa, figuras opressoras e representantes do poder instituído. Com a Professora, Fátima entra para a guerrilha. Enquanto isso, em Monturo, o fantasma de Gaba provoca transformações, em especial, na figura de Maria do Sufoco, moça reprimida e trancafiada pela sua mãe carrasca Sinhá Isaura. A Sinhá juntamente com sua amiga Clotilde, tia de Irene, melhor amiga de Fátima, são responsáveis por tecer comentários maldosos sobre todos de Monturo, passando em revista todos os acontecimentos da cidade, falando da migração da inquieta Fátima, das atividades de macumba no terreiro até da vocação de Sufoco ao casamento e aos filhos.

A temperatura começa a subir em Monturo, quando Sufoco escapa das garras de Isaura, ao saber que está grávida e quando Estêvão revela seus desejos homossexuais pelo companheiro Camilo, namorado da

MAN ZUA



protagonista. Sufoco e Estêvão por seus desmandos à ordem e bons costumes da vila de Monturo são segregados e pedem acolhida no terreiro de maracatu, guiado pela yalorixá Mãe Bininha, com auxílio de sua afilhada, Anã, menina com retardos e visões espirituais. Com a chegada dos *fardas* a Monturo, o estado de repressão aumenta. Há de se destacar que a fábula ainda conta com três coros: o coro de monturo, o coro de estudantes e o coro de mulheres, fazendo as vezes da opinião pública, do estado de coletividade destas personas.

Em *Fogo de Monturo*, as máscaras manifestaram-se enquanto ficção que se atrita às vidas pessoais das atrizes e dos atores do *Grupo de Teatro Arkhétypos*, na defesa de uma dramaturgia onde a criadora e o criador investigam a si mesmos e representa a vida oculta da consciência. Estamos assim próximos a um teatro, que ao ser experienciado nos traz a ideia de *rito de passagem* (GENNEP, 2006).

Importante lembrar, que ao passo que foi urdida a dramaturgia de *Fogo de Monturo*, também foi elaborada a proposição musical do espetáculo, partindo de duas diferentes perspectivas ligadas às atmosferas dos espaços ficcionais do texto. Ritmos relacionados às brincadeiras populares, transgressoras e tradicionais do Nordeste como: os maracatus de corte e rural, o frevo de bloco, o baião e os pontos de candomblé e umbanda, relacionavam-se à atmosfera de *Monturo*. Sons percursivos oferecerão a tônica das músicas do vilarejo, anunciando os movimentos da *Capital*, por meio das sonoridades de sopros, como o trompete e a corneta. Além dos sopros e marchas militares, a *Capital* desvela os sons de cordas dos violões retomando os festivais de música estudantil do período do regime ditatorial no Brasil.

A musicista Alessandra Leão, pernambucana, radicada em São Paulo, foi responsável por burilar as melodias criadas para as letras já

MAN ZUÁ

versadas na dramaturgia juntamente com o guitarrista paulistano Rafa Barreto. A cenografia por mim elaborada na interlocução com o Grupo Arkhétýpos, foi construída por uma rede de símbolos. Toda a fábula se desenvolve sobre um piso disposto em formato de cruz, forrado de notícias de jornal acerca da ditadura. Uma linha vermelha distribui-se em toda extensão desta cruz. Sobre o piso de jornais, espalha-se focos de fogo. É nesta disposição que os atores e atrizes desvelaram



Imagem 01: atriz-pesquisadora Alice Jácome em cena com a figura Anã, no espetáculo FOGO DE MONTURO. Foto de José Barbosa.

toda história, fazendo de cada ponto da encruzilhada, a atmosfera de cada espaço ficcional.

Em verdade, cenografia e iluminação coadunaram-se em *Fogo de Monturo*. Em cada ponto desta cruz dispõe-se um biombo transparente que se transforma em tela para projeções de sombras, evidenciando a presença do cinema da cidade. A luz mescla-se com as ações às sombras refletindo simbolicamente os espaços ficcionais, algumas personagens e conflitos existenciais da história. Na atuação, o olhar da atriz e do ator que controla a imagem projetada na tela, a sombra; e o movimento da silhueta nem sempre condiz com o movimento da sombra/imagem. Desta forma, esta atriz e este ator atuam 'fora' do personagem, selecionando ações e movimentos para as sombras que animará, como também atuará 'dentro' dele, na medida em que se mostra em silhueta tridimensional com o próprio corpo ou mesmo à luz. As fontes de iluminação utilizadas foram diversificadas entre velas,

MAN ZUÁ

lâmparas, lanternas, refletores, produzindo imagens, formas e texturas com transparência.

A indumentária seguiu uma paleta de cores que variam entre o

branco, o vermelho e o preto, que remetem aos três fluxos do corpo feminino: leite, sangue e cinzas. Estas cores distribuem-se como pele dos personagens, os quais ostentam em detalhes as texturas queimadas, camufladas da guerrilha. Pensado

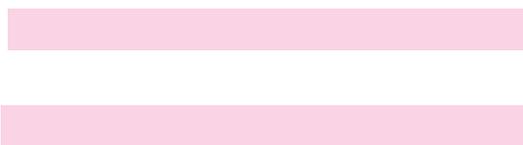


Imagem 02: atrizes-pesquisadoras Tatiane Tenório e Marília Negra Flor em cena, no espetáculo FOGO DE MONTURO. Foto Paulo Fuga.



Imagem 03: atrizes-pesquisadoras Leila Bezerra e Clareana Grabner em cena, no espetáculo FOGO DE MONTURO. Foto Paulo Fuga.

MAN ZUÁ



pela figurinista Paula Vanina⁸, o trabalho com os figurinos ressaltou a irreverência e a crueza dos tempos duros da ditadura.



Imagem 04: atores-pesquisadores do Grupo de Teatro Arkhétypos, no espetáculo FOGO DE MONTURO. Foto Paulo Fuga.

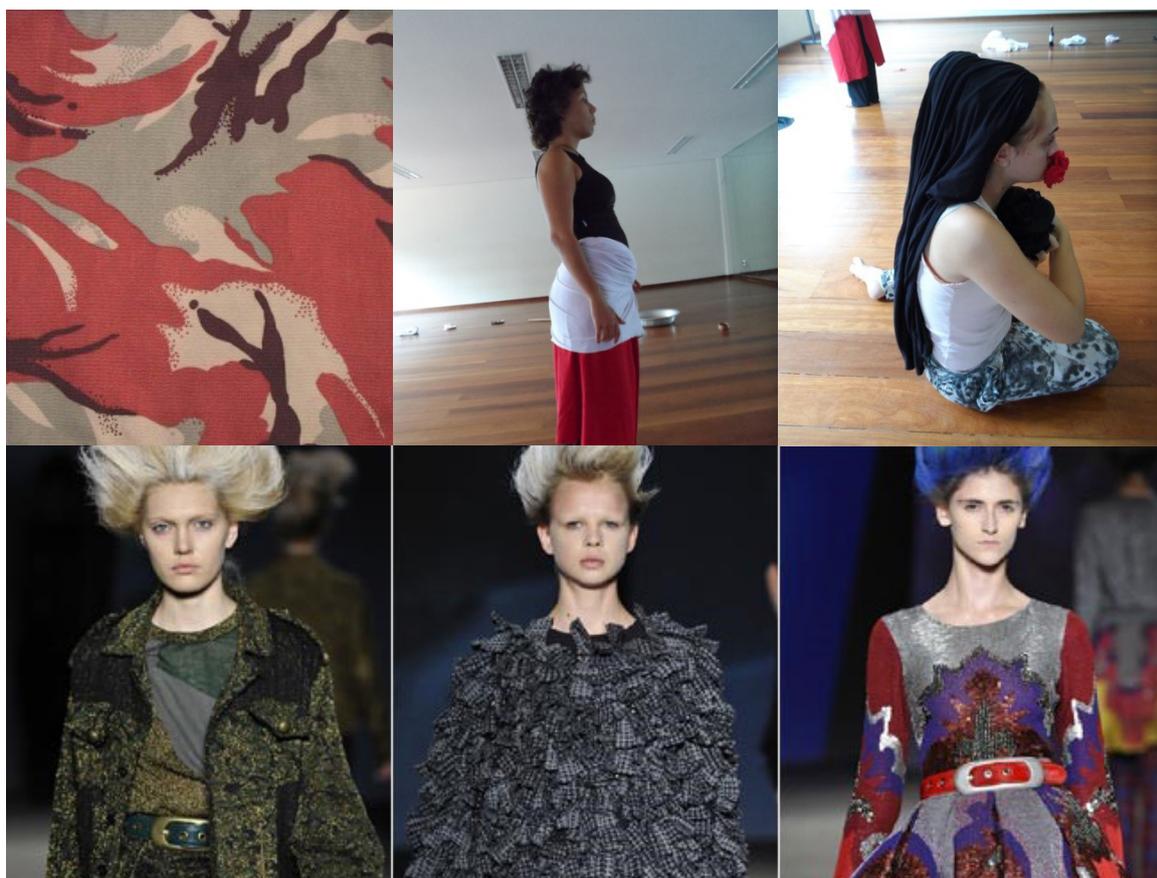
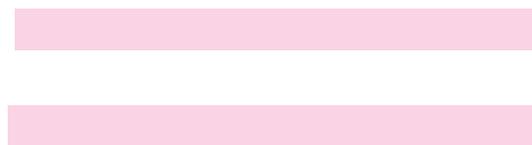
Seguem imagens-Base que instigaram na Construção de Espaço cenográfico- iluminação-indumentária:



Imagens 05 a 08: referências para criação de espaço cenográfico e iluminação de FOGO DE MONTURO. Imagens do arquivo da pesquisadora

08 - Artista plástica, designer, figurinista e videomaker paulista radicada em Natal.

MAN ZUÁ



Imagens 09 a 14: referências para criação de indumentária de FOGO DE MONTURO. Imagens do arquivo da pesquisadora

MAN ZUÁ

Imprescindível também foi o trabalho de direção atoral do Prof. Robson Haderchpek⁹ neste período de montagem. Depois de por mim desenhadas as ações, Robson passou a trabalhar nuances das personas levantadas pelas atrizes e pelos atores, num processo de lapidação dos arquétipos, que avançou até a sua primeira apresentação.

Em 12 de junho de 2015, *Fogo de Monturo* estreou no Teatro

Hermilo Borba Filho, em Recife-PE, durante o evento USINA TEATRAL – TEATRO E MITO: IMAGINÁRIO E A CENA CONTEMPORÂNEA, produzido pelo SESC-PE. O grupo Arkhétypos concluiu o evento, seguindo para mais duas apresentações no Barracão dos Clowns do Shakespeare, em Natal-RN, onde se fechou o ciclo de apresentações e a fase de experimentação prática do projeto de pesquisa.



Imagem 15: plateia ao final da estreia de FOGO DE MONTURO, em junho de 2015, no Teatro Hermilo Borba Filho, durante o evento USINA TEATRAL (SESC/SP). Foto José Barbosa.



Imagem 16: Luciana Lyra e Robson Haderchpek ao final da estreia de FOGO DE MONTURO, em junho de 2015, no Teatro Hermilo Borba Filho, durante o evento USINA TEATRAL (SESC/SP). Foto José Barbosa.

09 - Professor efetivo da área de Artes Cênicas da UFRN, diretor geral e coordenador do grupo de teatro Arkhétypos.

MAN ZUA



Rememorar o caminho da montagem de *Fogo de Monturo*, entre 2014 e 2015, faz-nos refletir acerca do calibre feminista da dramaturgia, da encenação e suas estratégias de musicalidade e visualidades profundamente ancoradas em narrativas idiossincráticas e, ao mesmo passo, articulando tempos sociais (1964/2014) de nossa *falocêntrica* história nacional. De alguma forma, encenar esta dramaturgia em 2015, transformou a cena, a meu ver, em arena de debates políticos, pressagiando sombrios momentos de nossa historiografia que hoje se configura em caminhos tortos de um renovado estado de pré-ditadura.

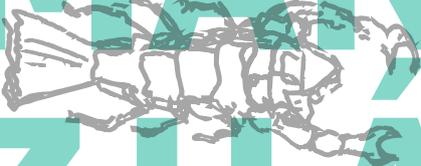
Construir a cena de *Fogo de Monturo* nos alerta que não é de hoje que os militares são uma força política no nosso país. Foram os militares que concretizaram a ideia da República, e, ao mesmo tempo, levantaram-se logo contra ela na *Revolta da Armada*. Na década de 1920 os tenentes também se engajaram em insurreições nos quartéis, com

dezenas de mortos e feridos, até o triunfo da revolução de 1930, na qual os militares e os tenentes foram a força primordial.

Em 1934, o Brasil ganhou uma nova Constituição, *rasgada* pelo Estado-Maior do Exército em 1937, e substituída por outra redigida sob o comando do general Góes Monteiro, o chefe do Exército, que copiou da Constituição imposta pelo ditador polaco Pilziusque. O Estado Novo foi até a destituição de Getúlio Vargas, em 1945, quando assume o eleito presidente Eurico Gaspar Dutra, ex-chefe do Exército, que faz um governo reacionário, religioso, pró-Estados Unidos, repressivo aos trabalhadores e à esquerda.

Com o retorno de Vargas, eleito em 1950, e do seu PTB, partes importantes do Exército e da Marinha e Aeronáutica, inconformados, iniciaram uma sequência de tentativas de golpes de Estado. Lembrar também que os militares também se organizaram, em 1955, para impedir a posse de

MAN ZUA



Juscelino Kubitschek, que enfrentou dois levantamentos militares. Depois da renúncia de Jânio, acabaram por constituir um golpe, que é paralisado pela resistência de Leonel Brizola e a divisão do Exército, como em 1955, quando o marechal Lot deu um contragolpe e assegurou a posse de JK.

Avançando no tempo, em 1964, como acenado no início deste texto, instalou-se um novo golpe militar, bem mais estruturado e perene, durando até 1985, com as eleições diretas. Como vemos, os militares sempre foram uma força política a serviço das elites conservadoras e pró-Estados Unidos. Em 1964, alinhamo-nos totalmente aos Estados Unidos, mandando até tropas para a invasão imperialista da República Dominicana para sufocar uma rebelião popular democrática, sempre apoiando as elites agrárias e de direita sob o manto da luta contra o comunismo.

A Constituição de 1988 poderia ter posto um fim nisso, mas

não o realizou, conciliou-se com as Forças Armadas e o primeiro resultado incisivo se dá em 2016, com a deposição de Dilma Rousseff, presidenta eleita democraticamente, a partir de um golpe de estado de requintes misóginos arquitetado para destituir do poder as forças de esquerda, o que vem a culminar, em 2019, com a eleição do presidente Jair Bolsonaro.

A conjuntura de gravidade no campo político e social assola o país no momento atual, e só se aprofunda na medida em que novos episódios vem morbidamente à tona, como é o caso do assassinato da vereadora Marielle Franco, militante dos direitos humanos e eleita pelo PSOL-RJ, execução ocorrida em 2018, com fortes suspeitas de envolvimento da família do presidente.

Agora não se trata tão somente do risco do autoritarismo, mas da face oculta de todas as ditaduras, a violência acobertada pelo Estado ou por ele agenciada. Passo a passo vamos compreendendo como nos

MAN ZUA



custará ter anistiado os dolos da ditadura. Os crimes que fabulei junto com o grupo Arkhétypos de teatro em *Fogo de Monturo*, entre 2014/2015, cinquenta anos após a última fase ditatorial que nos assolou, novamente voltam a assombrar a malha social.

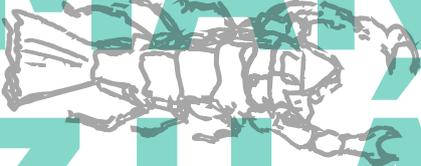
Desta maneira, entendo que nossa montagem de *Fogo de Monturo* cumpriu umas das funções mais importantes da arte que é nos alertar simbolicamente dos tempos escuros, para que esta reflexão possa nos transportar para significativas posições políticas no mundo que vivemos contemporaneamente. Que possamos ouvir o fantasma de Gaba Machado nos seus gritos e nas suas potentes transgressões e como Fátima, a protagonista da

fábula, em conjunto com o seu coro de estudantes, tenhamos a coragem de encarar o poder instituído e bradar para que a falsa segurança evocada pelos militares se dissipe definitivamente de nossos próximos horizontes:

CORO DE ESTUDANTES

Que falta nesta república?
Que mais por sua desonra?
Falta mais que lhe ponha?
O demo a viver se exponha
Por mais que a fama exalta
Na terra onde tudo falta
Verdade, honra e vergonha...
Verdade, honra e vergonha.
(LYRA, p.42, 2017)

MAN ZUA



REFERÊNCIAS

DAWSEY, John. **Victor Turner e a antropologia da experiência.** São Paulo. Cadernos de Campo, 13:163-176, 2005.

DURAND, Gilbert. **Mito, símbolo e mitodologia.** Lisboa, Editorial Presença, 1990.

LYRA, Luciana. **Dramaturgia Feminista: Fogo de Monturo & Quarança.** São Paulo, Giostri Editora, 2017.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Mitodologia em Arte no cultivo do trabalho do ator: uma experiência de f(r)icção.** 2015. Relatório (Pós doutorado em Artes Cênicas), DEARTE, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal-RN, 2015. (não publicado)

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem.** Petrópolis. Vozes, 2006.

MAN ZUA



2 O ESPETÁCULO “SANTA CRUZ DO NÃO SEI” E A ARTE DO ENCONTRO: CONTRIBUIÇÕES PARA A FORMAÇÃO DE UMA ATRIZ-DOCENTE-PESQUISADORA

Tatiane Cunha de Souza¹

RESUMO

Neste artigo aponto meu percurso de formação como atriz, professora e pesquisadora de Teatro, fortemente influenciado pelo Arkhétypos Grupo de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, do qual fui uma das fundadoras. Neste dossiê temático, em que comemoramos os dez anos de existência do grupo, discorro sobre o processo de criação do Arkhétypos, que coincide com o processo de montagem do primeiro espetáculo “Santa Cruz do Não Sei”, do qual participei como atriz-pesquisadora. Após analisar o referido processo de montagem aponto como as contribuições da *Arte do Encontro*, trabalhada no Grupo Arkhétypos, influenciaram a minha experiência docente.

Palavras-chave: Arkhétypos Grupo de Teatro, Arte do Encontro, Processo de Criação, Ensino de Teatro.

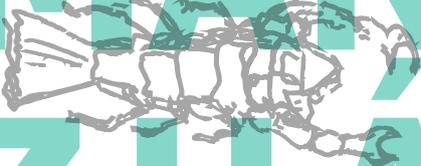
ABSTRACT

In this article I point out my training path as an actress, teacher and theater researcher, strongly influenced by the Arkhétypos Theater Group at the Federal University of Rio Grande do Norte, of which I was one of the founders. In this thematic dossier, in which we celebrate the group's ten years of existence, I discuss the process of creating Arkhétypos, which coincides with the process of assembling the first show “Santa Cruz do Não Sei”, in which I participated as an actress-researcher. After analyzing the aforementioned assembly process, I point out how the contributions of Art of Encounter, worked in the Arkhétypos Group, influenced my teaching experience.

Keywords: Arkhétypos Theater Group, Art of Encounter, Creation Process, Theater Teaching.

1- Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Escola Estadual Lauro de Castro
– Natal/RN

MAN ZUA



O Arkhétipos Grupo de Teatro – Grupo de Pesquisa e Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, nasceu em 2010, tendo como participantes iniciais alunos de Artes Cênicas, Artes Visuais, Pedagogia e Teatro. A coordenação do grupo ficou sob a responsabilidade do professor Robson Haderchpek e a proposta inicial consistia em investigar o elemento da natureza “água” a partir da pesquisa “Histórias de Pescador” e o universo simbólico que permeia esse campo. Tal pesquisa teve como fonte de estudo as histórias, os casos e os testemunhos colhidos em comunidades do litoral do Rio Grande do Norte, com o intuito de potencializar a construção de um espetáculo teatral desenvolvido pelo grupo.

Eu, graduanda do curso de Licenciatura em Teatro, integrante do Arkhétipos, natalense e de família de pescadoras e pescadores, comecei a investigar o lugar da minha origem e da minha morada, minhas raízes, e, conseqüentemente,

minhas histórias e as dos moradores da cidade foram ouvidas. O mais estimulante para mim, foi a construção de um objeto artístico por meio do qual falamos do nosso mar, da nossa imensidão, das nossas ondas violentas, dos nossos naufrágios e das nossas tempestades.

A partir da parceria firmada com o Projeto de Extensão “Encantos da Vila”, coordenado pela Profa. Teodora de Araújo Alves, tendo o Centro Comunitário da Vila de Ponta Negra como espaço de diálogo e trocas artístico-culturais, nos aproximamos dos moradores da Vila. Esse contato inicial com a Vila de Ponta Negra, por meio da pesquisa “Histórias de Pescador”, serviu para estreitar as relações entre pesquisador e comunidade. Ouvimos surpreendentes histórias de amor e de dor, casos extraordinários, mitos e narrativas de descontentamentos gerados por disputas territoriais entre os pescadores/coletores de frutos das matas nativas, as Forças Militares e o avanço imobiliário que engole, aos poucos, a Vila de Ponta Negra,

MAN ZUA



as manifestações culturais e a sua identidade.

A proposta inicial era construir um espetáculo unindo os atores da universidade, integrantes do Arkhétypos Grupo de Teatro, sob a coordenação do Prof. Robson Haderchpek, e os moradores da Vila de Ponta Negra. Todavia, com o passar dos nossos encontros, percebemos que os moradores já desenvolviam diversas ações e a troca com a comunidade passou a ser realizada a partir da nossa presença nos encontros semanais, eventos, festas, ações na comunidade etc. Foi então que, em diálogo com os moradores presentes em uma reunião do Conselho Comunitário, decidimos que na função de atores estariam os integrantes do grupo. No entanto, as histórias e a realidade daquele lugar ficaram latentes em nossos corpos, fomos banhados de uma Vila cheia de riquezas naturais, de uma gente simples e sonhadora, de um povo batalhador; um povo que tira do mar o seu sustento; um povo que luta para sobreviver e existir, resistindo à urbanização da

cidade de Natal.

Dessa forma, o Arkhétypos Grupo de Teatro teve como base para o processo de criação do primeiro espetáculo, o elemento da natureza “água”, a pesquisa de campo “Histórias de Pescador” e os laboratórios de criação, “[...] numa poética corporal, desenvolvida a partir de um treinamento psicofísico que tem como base os elementos pré-expressivos” (HADERCHPEK, 2015, p. 11-12).

Como primeiro momento para o laboratório de criação, era realizado um aquecimento coletivo. Os exercícios partiam do treinamento psicofísico: “A finalidade do treinamento é tanto a preparação física do ator quanto seu crescimento pessoal acima e além do nível profissional” (BARBA; SARAVASE, 1995, p. 250). Atualmente, as palavras treinamento e pré-expressivo vem sendo rediscutidas e analisadas por Robson Haderchpek dentro do Grupo.

Com os aquecimentos

MAN ZUA



coletivos tivemos a oportunidade de conhecer o nosso corpo e as nossas capacidades criativas; distante de um treinamento militarizado, o qual impõe regras, formas e modelos a serem seguidos. Esse treinamento visava potencializar o nosso corpo, numa busca pela pedagogia do corpo, um corpo vivo em cena. Como explica Eugenio Barba (1995), diretor de teatro italiano, fundador e criador do Odin Teatret, é um *corpo dilatado, incandescente*. Esse corpo, pronto para explorar o máximo da sua capacidade criativa, foi alcançado a partir de um nível básico, o nível pré-expressivo. Sobre esse nível, destaco a seguinte definição:

O nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador; é o nível pré-expressivo e é o campo de estudo da antropologia teatral. Este substrato pré-expressivo está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade pelo espectador.

Entretanto, mantendo este nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, *como se*, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não seu significado (BARBA; SARAVASE, 1995, p. 188, grifo do autor).

O pré-expressivo não valoriza as finalidades, as emoções, a identificação ou não identificação dos atores com determinado personagem, a expressão do ator deriva do uso da sua presença física. “É o fazer, e o como é feito, que determina o que um ator expressa” (BARBA; SARAVASE, 1995, p. 187).

Como parte do treinamento, o silêncio era uma regra importante, podíamos conversar sobre os diversos assuntos, até o início do aquecimento coletivo. Iniciado o aquecimento, o diálogo se extinguia, isso para manter o fio que ligava o nosso trabalho. O fio “é como uma linha imaginária vertical que o vai conduzindo a uma construção dessa relação extracotidiana de energia e

MAN ZUÁ

organicidade com o espaço e com sua pessoa, de uma maneira cada vez mais profunda” (FERRACINI, 2001, p. 135).

Assim, o treinamento realizado partia do estado limite de exaustão física, em que éramos capazes de construir uma energia extracotidiana, livre das amarras e dos códigos sociais; configurando-se como íntimo, pessoal e restrito ao grupo de atores que estavam imersos no processo criativo do primeiro espetáculo do Arkhétipos. De tal modo, Ferracini complementa:

A única regra primordial: nunca parar. Pode-se, e deve-se, sempre, variar a intensidade, o ritmo, os níveis, a fluidez, a força muscular, enfim, toda a dinâmica das ações, mas nunca parar. Parando, quebra-se o “fio” condutor e desperdiça-se toda a energia trabalhada até aquele momento (2001, p. 139).

É importante evidenciar que, nesse tipo de treinamento coletivo, era de extrema importância a comunicação, a troca de energias

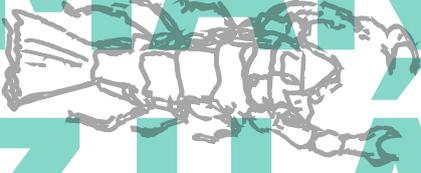
entre os atores-pesquisadores, como uma forma de alimentarmos uns aos outros. Durante o exercício, extrapolávamos nossos limites físicos e, juntos, buscávamos ir além, “[...] dentro da energia e organicidade individual e também daquela construída pelo grupo” (FERRACINI, 2001, p. 139). A Imagem a seguir ilustra um dos treinamentos do Arkhétipos Grupo de Teatro:



Treinamento Coletivo realizado no DEART/UFRN, 2011. Fonte: Acervo pessoal.

Dessa maneira, nós, as atrizes e atores-pesquisadores do Arkhétipos Grupo de Teatro, ao experimentarmos o nível

MAN ZUA



pré-expressivo, trabalhávamos com o *bios cênico*, o corpo vivo cenicamente: “Um corpo-em-vida é mais que um corpo que vive. Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador” (BARBA; SARAVASE, 1995, p. 54). Sobre o termo corpo-vida, pode-se constatar a seguir:

Como se pode compreender, o corpo-vida é um ato de comunhão em que toda a nossa natureza se desperta. O teatro é um lugar em que o ato e os testemunhos dados pelo ser humano serão concretos e corpóreos. É um lugar de encontro, de ser desarmado, de não ter medo um do outro. Segundo Grotowski, é necessário dar-se conta de que nosso corpo é nossa vida e nele estão inscritas todas as experiências: na pele e embaixo dela, desde a infância até a idade madura e, ainda, talvez desde antes da infância e desde o nascimento de uma geração. O corpo em vida é algo palpável. É o retorno ao corpo-vida e exige desarmamento, desnudamento, sinceridade (MONSALÚ *apud* BRONDANI, 2015, p. 41).

A qualidade desse treinamento

que propõe o desnudamento do ator dependia do ambiente de trabalho, da intensidade das situações, dos relacionamentos entre os componentes do grupo. Assim, instaurávamos um ambiente íntimo, coletivo, de confiança e de companheirismo. Sobre o desnudamento do ator:

O teatro torna-se um lugar de provocação. Essa provocação se reflete na respiração, no corpo, nos impulsos interiores do organismo humano. É um desafio ao tabu, uma transgressão que causa choque, arranca a máscara social e permite que ator se ofereça desnudado a algo que é impossível definir, mas que contém Eros. O ator renasce, não apenas como ator, mas como ser social cheio de questionamentos, incertezas e coloca em xeque o que tem de melhor e de pior no ato da criação artística (MONSALÚ *apud* BRONDANI, 2015, p. 37-38).

O desnudamento do ator é possível a partir da organicidade que nasce do corpo, na experiência de estar com o outro, possibilitando

MAN ZUA



a percepção do individual presente no coletivo, através do treinamento. O ator revela-se diante dos outros, seus impulsos genuínos e o que tem de mais íntimo, eliminando a resistência entre erros e acertos, regras e pudores, entregando-se por completo ao laboratório de criação: “É um processo de autopenetração, de excesso, no qual o ator afeta ao mesmo tempo em que é afetado. Sem essa via de mão dupla não é possível chegar à criação profunda” (MONSALÚ *apud* BRONDANI, 2015, p. 37).

Compreendi, assim, que a autopenetração do ator permite o estado de transe, “à passagem entre dois estados de consciência diferentes. O transe pode estar ligado a atividades físicas, bem como mentais” (CAMPO *apud* BRONDANI, 2015, p. 60); um estado alterado de consciência, identificado por mim, como uma transformação de comportamentos, percepções e sensibilidades do ser; desde que o ator se entregue totalmente, sinta-se livre e sem resistência, para o processo de

criação. Nesse processo, o corpo inteiro encontra-se conectado com a ação, em uma completa doação de si para a criação artística. Assim, o ator é capaz de redimensionar sua ação de repetição, como memória criadora, que gera dispositivos necessários para pluralizar os estados de presença física.

Ressalto que alcançar o transe não se configura como uma tarefa simples. Para alcançar esse estado alterado de consciência, é preciso haver a disponibilidade do ator. Porém, o transe de que falo difere do transe do ritual religioso, em que muitas vezes a pessoa perde a consciência dos seus impulsos e ações. O transe aqui defendido é a capacidade de inteira conexão do ator consigo mesmo, com a ação teatral e com o público.

O transe foi um caminho para o autoconhecimento dos atores-pesquisadores envolvidos no processo criativo do espetáculo que estávamos construindo. Dessa forma, mesmo que o ator atinja o nível elevado do transe, definido

MAN ZUA



como possessão, “o reino no qual se pode encontrar a semente pura da criatividade” (CAMPO *apud* BRONDANI, 2015, p. 92), acredito que esse seja orientado por uma ordem de controle da consciência. O ator, ainda que possuo, realiza suas ações em um nível mínimo de consciência e de controle, distanciando-se das consequências ocasionadas por um transe e/ou possessão não orientados para a criatividade, longe do êxtase e da alucinação. Acrescento, assim, a reflexão de Grotowski:

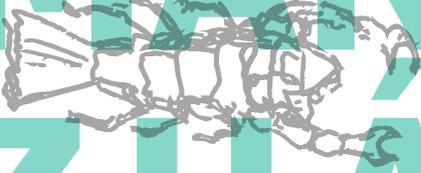
Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades. Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo – tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou de autossatisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo. Esta é uma técnica de “transe” e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto,

explodindo numa espécie de “transiluminação” (1992, p. 14).

Desse modo, o treinamento psicofísico defendido por Robson Haderchpek, o qual tem como base o nível pré-expressivo do ator, é parte integrante dos laboratórios de criação do Arkhétypos Grupo de Teatro. Construimos nossas poéticas cênico-corporais por meio de um aquecimento intenso, o qual possibilitou uma exaustão psicofísica. Atingimos estados alterados de consciência que nos permitiram criar a partir de nossas experiências coletivas e individuais. Portanto, esse tipo de treinamento configura-se como uma técnica de preparação do ator; contudo, não se apresenta apartado da criação. Trabalhávamos o nível pré-expressivo, mas ele já carregava em si a célula da expressão.

Por isso, o treinamento executado pelo ator não deve tornar-se visível no momento da ação cênica. Caso isso aconteça, o ator denuncia-se refém da técnica desenvolvida. É preciso, então,

MAN ZUA



procurar a liberdade proporcionada pelo jogo em cena. “É fato que um treinamento não possui sentido algum se seus exercícios não forem superados e se junto com eles não se realizar a única coisa essencial: a ação criativa e o ato humano em que o ator vá além dele” (MONSALÚ *apud* BRONDANI, 2015, p. 40).

Considero válido o treinamento que propõe um conhecimento e uma consciência corporal, transformando-se em um treinamento diário e contínuo, realizado pelo ator no seu processo de crescimento e de investigação pessoal e artística. Esse treinamento transcende a relação mestre-discípulo, a partir de um crescimento processual e individual, dependendo do esforço, do empenho e das experiências de cada ator.

Durante os laboratórios de criação, a partir do trabalho com os elementos pré-expressivos, me despi das energias cotidianas, para a construção de uma energia extracotidiana, *dilatando* o corpo.

Para Eugênio Barba (1995), cumprindo um ato de sacrifício, de renúncia e de humildade, potencializando o corpo para a criação; e para Grotowski (1992), realizando uma total doação de si mesmo, em uma espécie de transiluminação, encontrando-me.

A essência do teatro defendida por Grotowski (1992) é o “encontro”. Um encontro entre seres humanos, que se revelam na criação artística, descobrindo-se. Para esse autor, o teatro é um encontro de humanidades. Nesse sentido, cabe destacar a reflexão de Mariz: “[o teatro é] o encontro de humanidades; a presença física de atores e espectadores. Pois o teatro, como assinala Grotowski, é o que ‘nasce diante dos outros’” (2008, p. 3).

Assim, o teatro não é, e não será, uma experiência individual; será sempre uma arte da experiência coletiva por excelência, que se concretiza nas relações entre pessoas, ações e comportamentos. Segundo Grotowski:

MAN ZUA



A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido [...]. Vou mais longe: o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas (1992, p. 48-50).

Robson Haderchpek (2015), refletindo sobre essa ideia de Grotowski (1992), propõe o teatro como a *Arte do Encontro*, a arte do entrelaçamento de vidas e de liberdade, em atrito com o eu, eus e alteridades. “Trabalhamos sim numa perspectiva de encontros de humanidades, mas trabalhamos também a partir de encontros de almas, de animalidades, de arquétipos” (HADERCHPEK, 2015, p. 7).

A partir da minha entrega ao

processo criativo, em laboratórios, realizando o processo de autopenetração, desnudei-me e encontrei-me com meus anseios, medos, alegrias, imaginações, sonhos, fantasias, realidades etc. Acontecendo assim, o *primeiro encontro*:

Dentro da prática sistematizada pelo Grupo Arkhétypos, o *primeiro encontro* que acontece é o encontro do ator consigo mesmo, com o seu universo interior, com a sua história e com os aspectos arquetípicos que serão acionados dentro do respectivo processo. Esta etapa é minuciosa e requer muito carinho e cuidado, pois às vezes o ator trabalha com memórias ancestrais muito antigas, às vezes aciona questões que permeiam sua história de vida naquele momento, e às vezes vai buscar conexões no imaginário coletivo, trazendo para si aspectos do outro, do encontro com o outro (HADERCHPEK, 2015, p. 9, grifo do autor).

Nesse encontro, minhas águas internas transformaram-se em um grande mar, agitado, com ondas

MAN ZUA



enormes, como os “swell”, que acontecem no litoral brasileiro. Estava mergulhada naquele mar de possibilidades criativas, em um estado de “jogo ritual”, pois “o ritual da religião é uma espécie de magia, o ‘ritual’ do teatro, uma espécie de jogo” (GROTOWSKI, 2007, p. 43). Encontrei-me com os arquétipos presentes em meu imaginário, com minhas histórias e experiências de vida. Nesse estado de jogo, acontecia o encontro comigo mesma.

Durante o processo criativo, surgiram figuras arquetípicas, no “estado de jogo”, um jogo ritualístico, em que eu criava a partir das minhas histórias e da relação com os outros atores. Esse é o *segundo encontro* apontado por Haderchpek (2015), o encontro com o outro, entre os atores que estão inseridos no processo de criação; caracterizado como a segunda etapa do processo, a qual acontece após o primeiro encontro ou concomitante a ele. Sobre o *segundo encontro* o professor esclarece:

Chegamos então na segunda fase dos encontros, o encontro com o outro, com o parceiro de cena, com o companheiro de jornada. Na verdade, é um pouco difícil separar estes dois momentos – o encontro consigo mesmo e o encontro com o outro – pois, às vezes eles estão interligados, tem gente que só consegue encontrar a sua história na relação com o outro, e tem gente que primeiro tem que encontrar a história dentro de si para depois se abrir para o outro, tudo depende do ator, das particularidades de cada pessoa que está se colocando no laboratório (HADERCHPEK, 2015, p. 12).

No encontro comigo mesma, isolo-me em busca do autoconhecimento; em um novo estado corporal. Em alguns momentos, protejo meu espaço; caçando, pescando e sobrevivendo com uma lança de madeira. Meu pai havia ganhado essa lança de um amigo pescador. Segundo ele, a ponta da lança era feita do corpo de um peixe. Mais adiante, descubro que a lança era apenas de madeira; entretanto, servia para a pesca

MAN ZUA



artesanal. Considerei o fato como mais uma história de pescador. Com o desenrolar dos laboratórios, encontro-me com os outros atores e descubro-me conhecedora de toda a Vila, uma senhora pescadora e apaixonada pelo “seu peixe”, seu marido-pescador.

Naquele momento, estava investigando-me, a partir das improvisações e das relações que surgiam com os atores em laboratório. Descobríamos figuras arquetípicas, e em mim surgiu o arquétipo da *velha*, que mais adiante recebeu o nome de *Ariam Adnav Cunha de Souza Tenório*; uma brincadeira que fiz com o nome da minha avó paterna, já que a minha figura se inspirava em suas características, histórias e energias. *Ariam Adnav* sabe das histórias que os outros personagens nunca ouviram falar. É ela quem, ao final do espetáculo, revela o segredo da Vila:

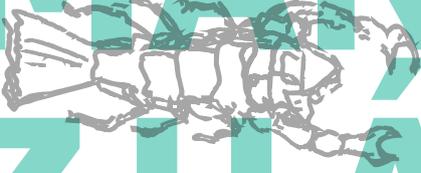
Não há muito, algo estranho aconteceu. Uns dizem que alguns moradores da Vila de “Santa Cruz do Não Sei” enlouqueceram,

outros acreditam que o fato de aquelas pessoas estarem vivas é um milagre. Mas, a maioria finge que nunca ouviu falar da noite em que a lua engravidou o mar e o mar pariu a Vila (Trecho da dramaturgia “Santa Cruz do Não Sei”, obra não publicada).

A estreia do espetáculo ocorreu após um ano e meio de investigação (em junho de 2011). Após bebermos em várias fontes de pesquisa, víamos nascer, tornarem-se concretas enquanto ação cênica, as histórias que eram minhas, nossas e daqueles que faziam e fariam parte do jogo vivo estabelecido em cena. Esse fato é evidenciado na declaração do Mestre Pedro Correia, dos Congos de Calçola da Vila de Ponta Negra, descrita por Haderchpek:

Um dos Mestres da Vila, Seu Pedro Correia, foi assistir à apresentação do espetáculo “Santa Cruz do Não Sei” realizada no Conselho Comunitário, e assim que esta terminou, ele veio nos falar sobre a “onda gigante que invadiu a vila”. Para ele a

MAN ZUA



história da onda que contamos no espetáculo remetia à onda da expropriação imobiliária, à onda que vem passando por cima de todos e levando consigo os “saberes” daquela comunidade (2012, p. 6).

Assim, o público foi convidado a compor a obra em um processo constante de troca de informações e de construção de novos conhecimentos. Os participantes vivenciaram uma relação de comunhão, sendo esta ressignificada e compreendida através do imaginário do espectador. Nascia o *terceiro encontro*, o encontro com o espectador, “[...] com aquele que não participou dos laboratórios, mas que pode e deve se colocar ativo dentro do processo, re-significando o olhar dos atores e alimentando as cenas a cada dia” (HADERCHPEK, 2015, p. 13).

Esse “grande encontro”, o encontro com os visitantes e/ou moradores da Vila (os espectadores), só foi possível porque não representamos, e sim, desnudamo-nos, estávamos

entregues. Olhávamos o outro com o corpo inteiro, encontrávamo-nos em uma Vila repleta de mistérios e magias. Seres humanos totais, que se aproximavam uns dos outros. Atravessávamos, então, o verdadeiro encontro:

Voltando à fase do *terceiro encontro*, podemos dizer que este é mágico no sentido do pensamento de Artaud, ele transcende a esfera do racional, pois adveio do inconsciente tornado consciente e se propaga até o universo pessoal de cada espectador. Neste momento acontece o “grande encontro”, acontece a “magia” e se revela o teatro. E esses encontros são muito reveladores, são muito propulsores e são eles que fomentam a vida da cena, que renovam a energia dos atores e que permitem um momento de comunhão no sentido primeiro da palavra, em seu sentido ritual (HADERCHPEK, 2015, p. 14, grifo do autor).

O espetáculo carrega o princípio de coautoria, na relação simbólica construída entre atores e

MAN ZUA



espectadores: o “grande encontro”, realizado em um ato coletivo, a comunhão ritualística ocasionada pelo jogo entre os sujeitos; construindo-se uma identidade coletiva a partir das reflexões dialógicas entre os indivíduos e a sociedade. Dessa forma, a peça “Santa Cruz do Não Sei” apresenta uma visão de teatro que ultrapassa seu caráter de espetáculo artístico, pois “[...] reforça sua vocação de ritual coletivo, sagrado e laico ao mesmo tempo” (BARBA, 2006, p. 103).

Portanto, um teatro assim pensado não é tanto “espetáculo”, isso é, algo que se olha, mas é mais algo de que se participa. É uma espécie de rito ou de cerimonial. É como se o ator fosse o representante da comunidade dos espectadores, aquele que a provoca e a convida a participar do rito teatral comum (GROTOWSKI; POLASTRELLI; FLASZEN, 2007, p. 61).

No espetáculo “Santa Cruz do Não Sei”, acontece a comunhão entre ator e espectador: “Quase como

nos ritos mágicos, reconhecidos como as pré-fontes arcaicas do teatro...” (GROTOWSKI; POLASTRELLI; FLASZEN, 2007, p. 61). O espetáculo carrega uma coerência em seu *bios cênico*, pois ele é resultado da criação de uma dramaturgia autoral e de personagens construídos a partir de práticas laboratoriais. Para isso, rompemos com a estrutura do palco italiano, com a quarta parede e alocamos os espectadores ao lado dos atores.

O rito permite recuperar a ideia da ação teatral como um “acontecimento” que envolve e inclui artistas e público, instaurando uma nova realidade, que deve desestabilizar os padrões de percepção e as representações já cristalizados. [...] O teatro ritual se opõe ao teatro como espetáculo, rompendo a “distância” que institui o espectador [...] (QUILICI, 2004, p. 45-46).

A fim de valorizar essa relação, os atores permanecem dispostos na cena junto aos espectadores, em

MAN ZUÁ

roda, todos no mesmo ambiente, sem hierarquia. Nesse sentido, espectadores e atores assumem a função de público e personagem. Na imagem a seguir, podemos observar essa relação entre o ator-espectador no espetáculo “Santa Cruz do Não Sei”.



Espectáculo “Santa Cruz do Não Sei”, 2012. Fonte: 1º Festival Internacional de Teatro Estudantil – Porto Alegre/RS.

Com isso, ao tratar do universal, reconectamos os seres humanos com seu íntimo e suas experiências, através do “jogo ritual” construído pelos participantes da ação teatral. Sobre o espetáculo

apresentado em 16 de dezembro de 2016, o professor e integrante do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (RN), Diogo Spinelli, em sua crítica “Tudo começa na água [ou ensaio sobre o tempo]”, faz os seguintes apontamentos:

O que há de mais ritual em *Santa Cruz do Não Sei* é justamente o rito antigo de se contar e ouvir histórias. E foi nesse rito que na apresentação que pude presenciar, as figuras em cena me contaram não só histórias de como o mar pariu a vila de *Santa Cruz do Não Sei*, mas também de como o teatro é sobre o tempo, e de como aqueles atores, há cinco anos atrás, ajudaram a parir o Arkhétypos Grupo de Teatro (Disponível em: <<http://www.farofacritica.com.br/criticas/leiamais/18> - >. Acesso em: 25 de abril de 2020).

São vinte horas e alguns minutos do dia 16 de dezembro de 2016, estou no Barracão dos Clowns para compartilharmos o espetáculo “Santa Cruz do Não Sei”:

MAN ZUA



Ao iniciar o conto da velha “Ariam Adnav”, caminho lentamente no círculo de pessoas que ali estão para comungar as histórias da pequena vila de pescadores “Santa Cruz do Não Sei”. Caminhar a passos curtos e lentos adquire, para mim, dimensões gigantescas, pois caminho com as minhas ancestrais; junto comigo, caminham muitas. Está comigo não apenas minha avó paterna, mas, também, minha mãe, avó materna, bisavós, tataravós e tantas outras mulheres que não conheci, mas de algum modo contribuíram para que eu chegasse até aqui, vivendo plenamente aqueles instantes que podem durar uma eternidade.

Ao olhar para as pessoas que estão conosco e que irão comungar das histórias, os espectadores, estes se tornam, também, responsáveis por essa força que carrego e construo para narrar o conto da velha “Ariam”; afeto-me. Tenho a sensação de estar flutuando, ao mesmo tempo em que sinto meu peso no chão que piso e o peso das histórias e experiências; que tenho a tarefa de compartilhar com esses olhos que se atiram a mim. Estou atenta e consciente, na vila de pescadores, em um

espaço-tempo outro, dilatado; a plateia em suspensão, busco o equilíbrio em um caminhar pesado e lento, sou atravessada por diversas sensações. (Relato pessoal da atriz-pesquisadora, 16 de dez, 2016).

A partir desse relato, considero-me em estado de transe, pois segundo Grotowski:

Temos de recorrer a uma linguagem metafórica para dizer que o fator decisivo neste processo é a humildade, uma predisposição espiritual: não para *fazer* algo, mas para impedir-se de fazer algo, se não o excesso se torna uma imprudência, em vez de um sacrifício. Isto significa que o ator deve representar num estado de transe. O transe, como eu entendo, é a possibilidade de concentrar-se numa forma teatral particular, e pode ser obtido com um mínimo de boa vontade (1992, p. 32, grifo do autor).

Tomando como base essa reflexão de Grotowski (1992), posso afirmar que esse encontro íntimo foi resultado das memórias afetivas ativadas ao interpretar

MAN ZUÁ

Ariam Adnav e da contínua experimentação presente em cena. Os afetos são acontecimentos vitais que gerenciam nossa capacidade de agir e de existir, é estar conectado no estado presente e captar atravessamentos que nos perpassam, embora nem todos sejam perceptivos. Independentemente da trajetória temporal e histórica do espetáculo, ele sempre acontecerá no tempo presente. Ser *Ariam Adnav* e Tatiane ao mesmo tempo, estará longe de configurar-se como uma atividade mecânica, sendo esse um evento em construção constante. Apresento a imagem de *Ariam Adnav*:



Ariam Adnav do espetáculo “Santa Cruz do Não Sei”, 2011. Fonte: Fotografia de Marcella Rosseline.

Ao longo desses anos, minha percepção dessa personagem ampliou-se. Hoje, creio que carrego comigo os ensinamentos traduzidos por *Ariam Adnav* desde a sua gênese até a sua presentificação no espetáculo; mas também a ensino com um corpo diferente daquele que teve suas primeiras inspirações.

Construo caminhos outros para esse diálogo, tornando-me mais atenta, paciente e ouvinte. Assim, a construção de cada ação dessa personagem transformou-se a partir de minha percepção; embora a maioria das ações físicas se mantenham, nos ligamos por um fio afetivo singular.

Por fim, esse trabalho realizado com o Arkhétypos Grupo de Teatro, no qual desenvolvi a função de atriz-pesquisadora, realizando também uma Iniciação Científica em torno do Teatro-Ritual, influenciou minhas escolhas enquanto Professora de Teatro no Programa *Mais Cultura Nas Escolas*, da Escola Municipal de 1º Grau Edinor Avelino, na cidade

MAN ZUA



de Macau/RN. A partir de todo estudo prático e teórico realizado no Grupo Arkhétupos, construo caminhos artístico-pedagógicos que partem da investigação do ser, do autoconhecimento.

No ano de 2014, encontro-me em uma vila de pescadores e salineiros, a deusa dos Navegantes: Macau. Neste mesmo ano, sou aprovada no processo de seleção do Mestrado em Artes Cênicas da UFRN. Na cidade do interior do Rio Grande do Norte, estão os *alunos-atuantes* do Grupo Maré de Artes, meu *locus* e fonte de pesquisa, e assim construímos as *Experiências Cênico-Rituais*.

Lancei-me ao mar, encontrei Macau, encontrei os *alunos-atuantes*, encontrei histórias, encontrei vidas: inspirei-me nas ideias propositivas da *Arte do Encontro* investigadas por Haderchpek (2015), propus exercícios e jogos durante as oficinas de teatro com os *alunos-atuantes* do Grupo Maré de Artes; pressupondo o percurso dos *três encontros*.

Os primeiros exercícios pautaram-se no conhecimento de si, embasados na definição do *primeiro encontro*, configurando-se como o encontro do *aluno-atuante* com ele mesmo; momento de descobertas íntimas e investigações artísticas corporais. Destaco que o autoconhecimento aqui apresentado é decorrente do processo, da busca por um conectar-se consigo mesmo, para então surgirem as experiências artísticas em laboratório. A finalidade desse trabalho foi o Ensino de Teatro e a construção de um trabalho artístico coletivo, o que proporcionou aos *alunos-atuantes*, o autoconhecimento e o conhecimento da linguagem teatral.

Esse treinamento foi realizado também por uma busca do *bios cênico*, um corpo vivo cenicamente, a partir da exaustão, a qual possibilita o desnudamento de si, onde o atuante encontrou-se em uma espontaneidade íntima; em uma expressividade ocasionada pela investigação de si e de limites corporais extremados. Assim, os

MAN ZUA



atuantes imersos em treinamento, realizaram ações extracotidianas e de maneira consciente, conhecendo-se (história, imaginação e arquétipos) em criação cênica.

O *segundo encontro* foi o período em que as investigações artístico-corporais aconteceram em coletivo, permitindo o reconhecimento do grupo, compondo o entendimento de unidade. O terceiro e *grande encontro*, “o encontro das humanidades”, se traduziu nas *Experiências Cênico-Rituais* do Grupo Maré de Artes, as quais foram realizadas em espaços públicos; configurando-se como um ato coletivo entre os *alunos-atuantes* e comunidade. Uma ação ritualística que surge a partir do jogo entre os participantes das experiências construídas; em que não há uma representação cênica, e sim, um desnudamento, um olhar o outro com o corpo inteiro.

Além disso, para a construção das experiências, tomei como base os seguintes princípios ritualísticos desenvolvidos no processo de

criação do espetáculo “Santa Cruz do Não Sei”: as histórias da comunidade, que incidem sobre o inconsciente coletivo; a configuração espacial da roda, onde se propõe o diálogo direto entre os participantes da ação cênica; a não linearidade nas ações ou histórias que construímos coletivamente; e a presença de figuras arquetípicas, estimulando a criação imagética das histórias, por cada participante.

Construímos, assim, as *Experiências Cênico-Rituais*. O termo que construí tem por base a definição de experiência do pedagogo Larrosa Bondía: “[...] o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (2002, p. 21). O termo cênico refere-se à construção da cena, à ação teatral. O ritual, por sua vez, é compreendido como um ato coletivo em que todos os envolvidos são partícipes da ação de um espaço/tempo alterado a partir da construção e/ou recriação de mitos e de símbolos extracotidianos

Acredito que esse trabalho contribuiu para os *alunos-atuantes*,

MAN ZUÁ

tanto para o desenvolvimento das habilidades específicas em teatro – permitindo que eles experimentassem as diversas possibilidades de expressão que essa arte propõe – como também para a formação de cidadãos reflexivos. Mesmo que o aluno não pratique profissionalmente o teatro, ele será capaz de criar e recriar a sua própria vida, enquanto cidadão, enxergando horizontes e construindo o seu próprio futuro: “O teatro, assim, se revela como um terreno fértil para o estabelecimento de um processo prático de aprendizagem e discernimento de si, do outro e dos porquês que determinam as circunstâncias de vida” (TELLES, 2009, p. 121).

O trabalho desenvolvido com o *Grupo Maré de Artes* relaciona-se com o modelo mítico, em que “[...] o público é participante, oficiante, e não meramente espectador” (COHEN, 2013, p. 128). Nesse sentido, os participantes vivenciam o real e o ficcional ao mesmo tempo. E assim, as *Experiências Cênico-Rituais* podem ser compreendidas

como *performance* e como *happening*, pois “o limite entre o ficcional e o real é muito tênue e nesse sentido a convenção que sustenta a representação é constantemente rompida” (COHEN, 2013, p. 133). Sobre as *Experiências Cênico-Rituais*, apresento a seguinte imagem:



Relação entre os participantes com o Grupo Maré de Artes no II Circuito de Teatro Escolar, 2015. Fonte: Fotografia de Nazareno Félix.

Assim, as *Experiências Cênico-Rituais* realizadas com os *alunos-atuantes* e comunidades se aproximam também do que Brook (1970) chamou de Teatro Sagrado, “[...] no qual o centro

MAN ZUÁ



em chamadas fala através das formas que lhe são mais próximas. [...] um teatro no qual a peça, o próprio acontecimento, está no lugar do texto” (BROOK, 1970, p. 47); assim como, do Teatro Rústico, pois “[...] é muito mais próximo ao povo [...] distinguido pela ausência daquilo que chamamos de estilo” (BROOK, 1970, p. 67). As experiências que construímos têm ressonâncias do Teatro Sagrado, por sua intenção sagrada e por ter lugar na comunidade, propondo um ritual, íntimo e coletivo; do mesmo modo que apresentam características do Teatro Rústico, o teatro popular, festivo, que acontece em espaços públicos, aberto e profano.

Portanto, a minha participação enquanto atriz-pesquisadora do Arkhétypos Grupo de Teatro, que durou cinco anos, me possibilitou um entendimento com relação à preparação do ator e me fez compreender a minha função enquanto artista e integrante de uma comunidade. Tal fato interferiu diretamente na minha prática artístico-pedagógica me

fazendo levar os princípios da *Arte do Encontro*, idealizada e defendida por Robson Haderchpek, para a minha sala de aula.

REFERÊNCIAS

BARBA, E.; SARAVASE, N. *A arte secreta do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

_____. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 6 cartas de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr., 2002.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

MAN ZUA



BRONDANI, Joice Aglae (Org.). *Grotowski: estados alterados de consciência: teatro, máscara, ritual*. São Paulo: Giotri, 2015.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy; POLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Perspectiva, 2007.

HADERCHPEK, Robson Carlos. *Santa Cruz do Não Sei: o simbólico, o ritual e a cena*. CONGRESSO DA ABRACE, 7., 2012, Porto

Alegre. GT Processos de Criação e Expressão Cênica. *Anais...* Porto Alegre, 2012.

_____. Teatro, comunidade e universo simbólico: o encontro das águas. *Revista ILINX: Revista Lume*. Campinas: UNICAMP, 2012.

_____. *A Arte do Encontro: a Conferência dos Pássaros em Viena*. Relatório de Pós-doutorado – Áustria: Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena, 2015.

MARIZ, Adriana Dantas de. *A ostra e a pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

TELLES, Narciso (Org.). *Teatro e dança como experiência comunitária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

MAN ZUA



3 RASTROS DE UM ENCENADOR EM MOVIMENTO NA MONTAGEM DE “ABOIÁ”

Algoniz Alex Cordeiro Diniz

RESUMO

O presente artigo trata da poética da travessia (DINIZ, 2015) como procedimento pedagógico na formação de novos encenadores, para tanto dialoga teoricamente com a “poética do aprender” (COUTINHO, 2018) e a “Pedagogia de Si” (COUTINHO e HADERCHPEK, 2019). Além disso, tendo o Grupo de Teatro Arkhétypos da UFRN como locus e a experiência como encenador na montagem do espetáculo “Aboiá” o autor reflete sobre sua atuação percebendo aproximações e distâncias entre o encenar e o ensinar.

Palavras-chaves: Pedagogia Teatral, Grupo de Teatro Arkhétypos, Caderno de Encenação, Encenar

ABSTRACT

This article deals with the poetics of crossing (DINIZ, 2015) as a pedagogical procedure in the formation of new stage directors, for this reason, it dialogues theoretically with the “poetics of learning” (COUTINHO, 2018) and the “Pedagogy of the Self” (COUTINHO and HADERCHPEK, 2019). Also, having the Arkhétypos Theater Group at UFRN as the locus and the experience as a director in the setting up of the play “Aboiá,” the author reflects on his performance, perceiving approaches, and distances between acting and teaching.

Keywords: Theater Pedagogy, Arkhétypos Theater Group, Performing Arts Event

MAN ZUÁ



Rastrear um mapa como quem adentra um território poético. Todo processo criativo em potencial apresenta um universo a ser grafado, rabiscado e sentido. Processos criativos constroem territórios simbólicos, cujos habitantes ou transeuntes, rasgam protocolos de sociabilidade e troca afetiva. O teatro como linguagem sacode a subjetividade. Um olhar inquieto é capaz de identificar as contradições e encontros resultantes de horas de trabalho sensível no espaço ilimitado da linguagem teatral contemporânea. Neste espectro destaca-se o trabalho de pesquisadores no campo expandido das performances culturais e do teatro ritual.

O que escrevo são elementos de uma cartografia que nega a clássica visão do mapa como ferramenta orientadora de percurso. Não há aqui pontos cardeais para encontrar o caminho que levará a uma resposta. Há rastros. Para tanto não serei um historiador que fuja arquivos em estantes e outras gavetas. O arquivo presente sou

eu, assumindo a precariedade que a limitação orgânica do lembrar, do retornar no tempo me possibilita. Oferto apenas as marcas poéticas que me restaram. Falo da rotina de trabalho do Grupo de Teatro Arkhétypos na montagem do espetáculo “Aboiá” entre o ano de dois mil e doze e dois mil e treze.

Portanto são palavras arriscadas, grafadas numa folha digital que branca não é capaz de dar conta das múltiplas cores e cheiros e tatos que 14 pessoas com trajetórias de vidas antagônicas experimentaram em meses de laboratórios criativos na sala 21 do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Sei da responsabilidade em ressuscitar memórias de um processo, por isso assumo que estamos diante de um território movediço. Falar de Aboiá é permitir-se ser invadido por vozes que me transformaram no sujeito que sou: coletivo, político e destinado a mediar aprendizados como

MAN ZUA



encenador ou como professor. Sou corpo que vivenciou a ebulição sensitiva, explosões subjetivas e políticas que estão instauradas no processo criativo. Digo, todo exercício de dar significado estético numa sala de ensaio deixa marcas. Um grupo de jovens, com distintas visões de mundo, instaurados em uma universidade federal tem suas vidas e corpos modificados após um ano de pesquisa pautado por práticas laboratoriais inspiradas no método de criação denominado jogo ritual (HADERCHPEK, 2018).

Aqui adentrará no território do eu artista que visita um caderno de encenação caótico aberto em março de dois mil e doze e que reverbera assombros em abril de dois mil e vinte.

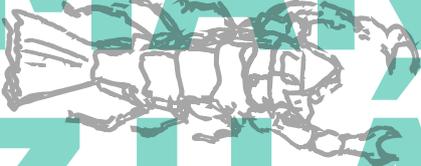
Para que saibamos eu e você o território ao qual estamos prestes a adentrar, peço que tenhas apuro sensível na leitura. Estas palavras são arriscadas por tentarem reviver o calor de horas de trabalho em sala de ensaio. Por isso te convido a dar passos na memória de um processo

de montagem que teve o universo de vaqueiros que habitam a região Seridó do sertão potiguar como disparador de vontades criativas.

Encenar em movimento é dialogar com os rastros deixados tanto pelo exercício de alteridade existente entre entes de um mesmo núcleo criativo em laboratórios e ensaios de cenas, como com o fantasma, ou seja, o espectro invisível que o espectador no ato de apreciar, não é capaz de acessar. Esse fantasma é o rastro que uma vez surgido em território pueril como no laboratório criativo, some no tempo. Esse escrito tenta o reacender desse rastro.

Teatro é um fio condutor de sensibilidades capaz de subverter ordens instauradas e fissurar o mais duro dos sistemas. Um processo de teatro potente mobiliza além de elementos de linguagem um tipo de instinto político nos sujeitos que pelo teatro são atravessados. A travessia poética do encenador é um ato de despertar desse sujeito que dialoga não só com os vetores

MAN ZUA



comunicativos de uma cena (luz, som, textualidades...) mas também com as relações afetivas construídas durante o processo criativo e principalmente com o seu próprio despertar.

O “despertar de si” (COUTINHO E HADERCHPEK, 2019) na “poética da travessia” (DINIZ, 2015) requer um jogo de escuta ampliada dos saberes acumulados pelo sujeito, ou seja, o arcabouço cultural grafado na própria pele, associado aos novos saberes que um novo território de criação oferta.

Rastro 1 – O nascer do encenador.

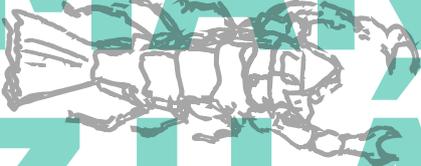
Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.
(Guimarães Rosa)

Aboia mergulhou no universo arquetípico do sertanejo seridoense potiguar mitificando as narrativas suggestionadas entre

o boi e o vaqueiro. Temas como morte e ressurreição cristã, dominação patriarcal e estigmas da seca compuseram a caótica roda do espetáculo. No processo criativo as energias corporais foram despertadas visceralmente. Nesse diálogo “mitoguiado” (FABRINI, 2012) além do nascer de personagens, brotou também em mim a linha invisível do encenar. Entrei no processo sem uma função definitiva e foi no passo, no trânsito processual que me tornei assistente de diretor. Desse assistir nasceu o encenador.

Encenar é construir sentidos comunicativos do teatro, articular vetores poéticos do construto cênico e potencializar leitura sensorial nos sujeitos da partilha. Enceno na urgência do sentir e, portanto, não hesito em lançar-me no jogo, para no instante do devir, deixar-me poluir pelas sensações corpóreas que o estado de presença suscita e pelo entusiasmo criador que dele posso extrair. O encenador em movimento age como a agulha de acupuntura poética, provocando

MAN ZUA



transformações sensíveis no corpo dos atores e atrizes, mediando, com seus procedimentos cênicos, o caminhar dos criadores que partilham da travessia.

A epigrafe norteia meu olhar de nascimento. “Travessia” é processo. Metáfora de que o “real” pode ser concebido como uma poética cênica sublime, ou seja, um modo particular de articular os conhecimentos prévios que o encenador carrega (sua bagagem cultural). Na travessia poética o encenador organiza um encenar próprio.

A metáfora de Guimarães Rosa me ensina que a travessia é preciosa, como artista, devo valorizá-la. Ilustra ainda a força motriz do encenador que desperta o olhar poético ao passo que se expande no território criativo. Um procedimento chave para a criação de Aboiá foi um levantamento iconográfico com fotos de vaqueiros, que alimentaram o imaginário poético de toda a equipe. O encenador é um ente facilitador

de leituras imagéticas, tanto para os atores, quanto para os espectadores. Encenar em movimento é alimentar poeticamente a consciência, a fim de alcançar universos profundos, e fertilizar o território criativo.

Estar em travessia poética supõe um compartilhar de intimidades. O encenador rasga para o mundo aquilo que o perturba e essa perturbação transmuta-se em algo que o persegue. Caçar. O encenador tem de usar das artimanhas de um caçador: espreita, feroz, aguçamento do olhar. É esse olhar aguçado que o faz perceber um tema, uma imagem que se traduz como metáfora cênica. Vejamos um trecho de meu diário de encenação: “a atmosfera construída na sala tem um quê de profana. O endiabrado põe as mulheres para correr. Uma fuga circular se estabelece e não se sabe quem foge de quem” (grifos próprios). Encenar se dá numa arteficialidade do sensível.

O trecho destacado do diário surgiu na ebulição de um laboratório conduzido por

MAN ZUA



Robson, que se tornaria a cena de abertura do espetáculo. O teatro ritual não opera sobre a ótica da tradição anglo-saxã que tem a palavra como elemento norteador da dramaturgia. A textualidade surge da corporificação dos arquétipos que ganham significado na performatividade adotada pela presença cênica expandida dos atores. O encenador costura sensivelmente os significados, instaurando conflitos e conduzindo o espectador a múltiplas leituras. Teatro é um campo aberto do sentir.

A travessia é uma ação que exige disposição ao arrebatamento, ao desvio, pois é da lente desviada do encenador sobre a geografia formal que é a cena, que saltam as tramas imagéticas da encenação. Travessia é sinônimo de deslocamento pelo processo criativo. Pousa na travessia do encenador o modo de criar, e é isso que está em questão: como o encenador articula sua bagagem cultural em prol de uma poética cênica particular?

O encenador percebe seu

potencial a cada passo dado no território da criação. A travessia deixa rastros visíveis que compõem uma gama de procedimentos a serem compartilhados. Um elemento chave desse conjunto de procedimentos é o caderno de encenação, já que este guarda segredos, e entre rabiscos e palavras e traços e desenhos, revela o inconsciente imaginativo do encenador, o que podemos chamar de “devaneio poético” (BACHELARD, 2009) do encenador.

O saber do encenador, ou “poética do aprender” (COUTINHO, 2018), é cultivado no ambiente artístico que ele está inserido, fertilizado no diálogo entre seres diferentes, provocando sensações que migram entre o prazer e desprazer, entre o gozar e não gozar, entre o reproduzir uma prática e o não reproduzir: “A direção é uma prática particular porque só se defini em relação a um determinado ambiente teatral” (BARBA, 2010, p. 22).

O teatro tem essa pulsão

MAN ZUÁ



ao coletivo, é no encontro entre seres com subjetividades dispares que se cria um ambiente em ebulição constante, e desse calor se lapidam idiosincrasias artísticas. A supracitada poética da travessia, inspira-se teoricamente na noção de mitodologia em Arte (LYRA, 2014), por se tratar de uma seara de práticas particulares, apta a fazer brotar modos poéticos do fazer. Vejamos:

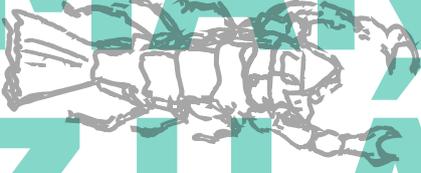
A Mitodologia em Arte, lida com forças pessoais que movem o atuante na relação consigo mesmo e com o campo, num processo contínuo de retroalimentação (...) Há assim uma necessidade vital da imagem e da experiência, uma herança de mitologias, que se põe à prova pelo rito. Desse ponto de vista, o símbolo permite estabelecer o acordo entre o eu e o mundo. (LYRA, 2014, p. 177)

O saber sobre encenação que em mim habita vem dessa tradição em estar posto a dialogar com o grupo de atores e atrizes. As cenas só tomam sentido no corpo de quem se dispõe à exposição.

De nada adiantaria compor um espetáculo sem a pulsão, sem a retroalimentação dos entes que compõe o processo. As figuras arquetípicas que despontaram no círculo simbólico de Aboiá estavam povoadas pelo imaginário do elenco, como registrado no diário de encenação: “Thainá, com o olhar entreaberto, abre os braços que como asas a põe em voo. Ela encara o endiabrado. Diante de mim surge um pássaro da morte ou um galo de briga” (grifos próprios), na trama performativa do espetáculo, a atriz em questão era a carpideira, que presencia a morte, a tragédia e na iminência do embate com o endiabrado, vive em seu próprio choro.

A encenação é um percurso aberto composto por muitas curvas, surpresas e incertezas. Estar em travessia poética supõe um compartilhar de intimidades. Ao criar o encenador rasga para o mundo aquilo que o perturba e essa perturbação transmuta-se em algo que o persegue. Perseguir no sentido de busca. Às vezes o encenador

MAN ZUÁ



tem de usar das artimanhas de um caçador: espreita, fardo, aguçamento do olhar. É esse olhar aguçado que o faz perceber um tema, uma “imagem central” que se traduz como metáfora no espetáculo. A imagem símbolo que constitui-se como a metáfora central, “Muito perto da noção de uma concepção do diretor está a ideia de uma imagem central ou metafórica para a produção teatral (...) Quando tal imagem é escolhida, deve ser prolongada durante toda a peça.” (WILSON, 1981, p. 04).

Retomo a dimensão do encenador como um construtor de símbolos cênicos, um arquiteto de pontes que permitem ao espectador alcançar um ambiente de fricção na cena - já que a interlocução na arte nem sempre pressupõe contemplação, em muitos casos, ela, a cena, impulsiona o sujeito ao contato sensorial. Tal retomada visa clarificar a dimensão de “imagem metafórica”, vejamos Durand, (1988, p. 15),

Não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem

simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. O símbolo é, portanto, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, ele é a epifania de um mistério.

Ao lidar com o simbolismo das imagens de Aboiá, eu e Robson como encenadores, conduzimos nossas inquietações poéticas por linhas invisíveis, linhas estas transfiguradas no trânsito de corpos. Esse trajeto partilhado configurou-se numa arquitetura sensível que permitiu a nossa passagem, como uma vereda, cujo destino é a cena contemporânea, cujo elementos significantes estão abertos e resultaram da subjetividade, do devaneio poético do encenador. A cena é o espaço da transcendência e o mistério reside na leitura do espectador, que recebe a imagem e a lê.

A imagem metafórica da encenação é fruto dessa alquimia misteriosa, desse ímpeto do encenador por ocupar espaços vazios, e transformá-los em

MAN ZUA



ambientes aptos ao encontro com o espectador, para juntos vivenciarem a cena cósmica, transcendental, essa que se debruça sob a alcova das estrelas, a “imagem metafórica central” como símbolo da encenação, há de se estruturar nas premissas apontadas por Durand (1988, p. 17), afinal,

o símbolo é ao mesmo tempo cósmico (ou seja, retira toda sua figuração do mundo visível que nos rodeia), onírico (enraíza-se nas lembranças, nos gestos que emergem em nossos sonhos e constituem a massa concreta de nossa biografia mais íntima) e finalmente, poético, pois apela para a linguagem.

Sou um encenador que escreve munido de experiências no teatro de grupo há mais de quinze anos. Revelo no ato de escrever um sujeito que se constituiu em ambientes coletivos. Escrevo com a consciência de que as palavras são rastros, sobras de processos artísticos vividos no território da experiência teatral e que por isso são contaminados de discursos

distintos construídos no calor das salas de ensaio, das mesas de estudos, ateliês coletivos. Porém, por mais coletiva que seja a arte teatral, descrever um processo criativo é tarefa solitária. Escrever sobre uma travessia poética é não negar a existência de outras vozes soando no pensamento. O teatro carrega em si a qualidade transitória do devir. E a escrita do processo é uma tentativa de permanência e construção de memória, logo, a palavra concretiza a memória e constitui-se como uma poética do aprender.

O encenador em movimento faz ferver no caldeirão da diversidade artística os dogmas da cena casta. Como encenador em movimento, em travessia, almejo a metáfora como constructo semeador de encenação. Toda metáfora é uma tentativa de ampliação dos significados dados às coisas do mundo. Encenar é deformar as coisas do mundo, ampliá-las e dar a elas a condição de poesia. Encenar é um ato poético, pois amplia a dimensão imagética da presença

MAN ZUA



partilhada de humanidades, numa relação entre corpo, espaço e tempo.

Encenar é grafar no vazio, aqui a grafia proferida deixa rastros da poética da travessia de Aboiá. Encenar é agir metaforicamente e dessa ação resulta a experiência. A imagem de um diabo enfrentado a morte me foi um fertilizante poético. Dela retirei material suficiente para junto ao corpo de criadores, estruturar o primeiro movimento do espetáculo. Encenar em movimento é visitar a experiência... “O que nos acontece. O que nos transforma. O que nos interpela. Somos esse território de passagem, essa zona de confluência onde distintas forças se interpelam, somos o espaço onde as coisas acontecem, o lugar da experiência. (COLLA, 2013, p. 41)

Toda travessia poética deixa marcas. Alguma reverberação íntima é potencializada, seja esta dolorosa ou não. A de dois arquétipos digladiando num curral de bois é tomada de intimidade.

E ao experimentá-la como tema inspirador, aspectos da “carne viva, aos ventos do mundo” (GALEANO, 2011, p. 45) são ofertados e remexidos. Entre encenar e viver há uma linha tênue.

Ao encenar trago à tona fatos e ficções, dores e felicidades da vida. Não é possível desassociar a experiência de quem a vive. A experiência é singular “não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna” (LAROSSA, 2002, p. 20), ideia que se aproxima da poética da travessia. O encenador ao atravessar a criação encontra os mecanismos possíveis para desenhar a cena. Reconhece como se dá o seu fazer.

Fazer significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Ser a “experiência de si” quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e nos submetendo a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o

MAN ZUA



outro ou no transcurso do tempo.
(HEIDEGGER *apud* COLLA,
2002, p. 41).

Fazer e experimentar são palavras que se familiarizam na mão do artista. Tornam-se irmãs. Ao guiar um processo, me lanço por completo na preparação dos atores. Acabo por assumir uma atitude provocativa, tanto na oferta de “metáforas”, como na condução de um jogo. Minha energia é voltada ao fluxo. Não hesito em sentir no corpo a força de uma improvisação em grupo, suando, errando junto. Digo que trago muito do guerreiro, aquele que não teme a luta. A cena não é combativa, sei, mas coragem para estar nela é preciso. E é exatamente essa condição de viver o jogo migrando entre o “conduzir como um olhar externo” (estimulando vocalmente, envolto na atmosfera) e o “conduzir encarnado”, (mergulhado no jogo por inteiro, estimulando sem palavra) que dou vida ao a experiência de si em travessia poética.

Há um mito latino-americano de tradição uruguaia. Eis, *segundo dizem algumas antigas tradições, a árvore da vida cresce pelo avesso. O tronco e os galhos para baixo, as raízes para cima. A copa afunda na terra, as raízes olham o céu. Não oferece os seus frutos, mas a sua origem. Não esconde o mais entranhável, o mais vulnerável, debaixo da terra, mas o mostra à intempérie: entrega suas raízes, em carne viva, aos ventos do mundo. — São coisas da vida, diz a árvore da vida.*

Na sabedoria latino-americana não são folhas dançando ao vento que percebemos na copa, mas raízes, almas no ar. Acredito na força mística da árvore. Ao ler o que escrevo, resquícios de mim te tocam. Resquícios de um encenador que descobre a singularidade da experiência de encenar ao debruçar o corpo num passado vivido a quase dez anos. Quando digo resquícios é na tentativa de ilustrar o que de mais importante sucedeu na montagem do espetáculo “Aboiá”, porém, mais do que descrever minuciosamente passo a passo os procedimentos utilizados na

MAN ZUÁ



travessia, afim de transformá-los em fórmulas repetíveis, métodos, ofertei ancorado numa linguagem lírica, a experiência da montagem.

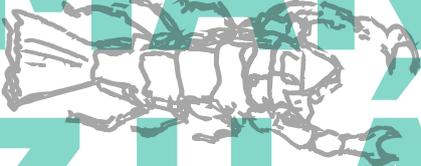
Encenar é mediar devaneios e buscar diálogos com o entorno de modo que não sucumba perante as armadilhas da domesticação “O teatro, domesticado pela academia depois de haver sido fagocitado por ela, não estará perdendo sua dimensão verdadeiramente artística, poética e transformadora, a dimensão polivalente e irradiadora das imagens, das metáforas?” (FABRINI, 2013, p. 14).

Fabrini convoca-nos a ajustar a bússola do conhecimento, como num gesto entrópico, que vise perceber as potências nossas sem deixar de lado o exercício autocrítico. Em dois mil e treze, vivemos a experiência de cruzar o oceano e apresentar o espetáculo na Universitat für Musik und Darstellende Kunst Wien (Viena/Áustria). Em território austríaco eu observava o meu núcleo de convivência, minha comunidade

temporária e hoje percebo como nós fomos um ato vivo de desobediência e negamos a domesticação estética. Atitude que foi possível graças à alteridade inconsciente que nos tomava.

O Aboiá impactou os vienenses. Uma experiência coletiva, horizontal e circular. O processo coletivo é circular. Um ciclo caótico de descoberta que revela a intensidade da entrega do artista. Aquele que pulsa com furor, espanto e curiosidade, causará no parceiro de estrada que o acompanha uma admiração e respeito constante. Isso não significa cópia de comportamento, como gostar da mesma música. Basta pulsarem juntos. O Aboiá é uma experiência de contaminação coletiva. Anárquico como Thainá; Rigoroso como Robson; Intenso fisicamente como Lulu; afetivo como Paulinha... É o pedaço de cada indivíduo. Talvez o Arkhétypos seja o lugar da subversão das funções, mesmo sabendo que existe a figura de Robson, o líder, o rio que deságua e toca o lago

MAN ZUA



chamado Arkhétypos. Talvez caiba ao lago invadir o rio para auxiliá-lo no ato de fluir (...) As palavras têm dom de devaneio. O artista é um condutor de devaneios, metáforas que provocam beleza e crítica. O encenador escreve no mundo com as suas metáforas cênicas.

Encenar é mapear as vontades escondidas, como um arqueólogo de si. Reacendo a pergunta de Fabrini “não estará o teatro perdendo sua dimensão verdadeiramente artística, poética e transformadora, a dimensão polivalente e irradiadora das imagens, das metáforas?”, e a respondo... Pelo rubro sangue latino-americano, brasileiro, nordestino e periférico que corre em minhas veias, herdado do corpo do meu pai, Manoel, homem de 78 anos, trabalhador rural analfabeto, que como muitos foi obrigado a migrar para a capital e ver seu ímpeto por terra ser calado pelo apito de uma fábrica de tecidos, e de minha mãe, Luzia, mulher de 74 anos, costureira que me inspira o gosto pelo sensível e a resistência que afirmo: não! Que o teatro

não torne-se uma ferramenta para domesticar a índole de quem o faz. Antes disso, que o teatro seja uma ponte para o pensamento emancipado. Que deflagre a todos que nele tocam, uma revolução do imaginário.

Que o teatro seja um passo para a metáfora!

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. Perspectiva. São Paulo, 2010.

COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há caminho. Só rastros*. São Paulo, Perspectiva, 2013.

COUTINHO, Karyne Dias. *Por uma didática da improvisação*. Em *Aberto*, Brasília. V. 31, n. 101, p. 121-132, jan./abr., 2018.

MAN ZUA



COUTINHO, K. D.; HADERCHPEK, R. Pedagogia de si: poética do aprender no teatro ritual. *ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, v. 6, n. 1, 12 dez. 2019.

DINIZ, Algoniz Alex Cordeiro. *Poética da travessia: a topografia do encenador das águas refletida no processo “Memórias de quintal”*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.

FABRINI, Verônica. *Sul da cena, Sul do saber*. In: *Revista Moringa*. João Pessoa, V 4, N. 1, p. 11-25, jan./jun., 2013.

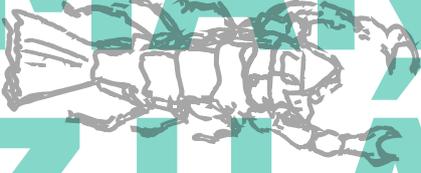
Fabrini, V. (2012). Macbeth - Sob a luz desse estranho sol. Shakespeare e Artaud, entre a teatralidade e performatividade. *Sala Preta*, 12(2), 27-44. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p27-44>

GALEANO, Eduardo H. *Bocas do tempo*. Porto Alegre, L&PM POCKET, 2011.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre experiência e o saber de experiência*. In: *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr., 2002.

LYRA, Luciana de Fatima Rocha Pereira de. *Artenografia e metodologia em arte: práticas de fomento ao Ator de f(r)icção*. In, 167 *Urdimento*, n. 22, v. 1, p. 167-180, julho 2014.

MAN ZUÁ



4 A ANCESTRALIDADE DO CORPO: DIÁLOGO COM OS MESTRES

Sebastião de Sales Silva¹

RESUMO

O presente artigo busca analisar minha trajetória acadêmica no Curso de Licenciatura em Teatro da UFRN tomando como referência o diálogo com a mestra Lara Machado e o mestre Robson Haderchpek. Partindo da prática artístico-pedagógica desenvolvida em sala de aula Lara Machado me ensina a *quebrar os joelhos*, tornando meu corpo consciente e pulsante. Robson Haderchpek me ajuda a *abrir as gaiolas do meu corpo* para viver o *voo da liberdade* no espetáculo *Revoada* do Grupo Arkhétypos de Teatro. Ambos partem de uma metodologia empírica e, por meio de metáforas me permitem descobrir o mestre que habita em mim.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino-Aprendizagem. Teatro. Grupo Arkhétypos. Espetáculo *Revoada*.

ABSTRACT

This article seeks to analyze my academic trajectory in the UFRN Theater Degree Course taking as a reference the dialogue with the master Lara Machado and the master Robson Haderchpek. Starting from the artistic-pedagogical practice developed in the classroom, Lara Machado teaches me to *break my knees*, making my body conscious and pulsating. Robson Haderchpek helps me to *open the cages of my body* to live *the flight of freedom* in the play *Revoada* of Arkhétypos Theater Group. Both start from an empirical methodology and, through metaphors, allow me to discover the master who lives in me.

KEYWORDS: Teaching-Learning. Theater. Arkhétypos Group. Play *Revoada*.

1 - Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7250080468263829>

MAN ZUA



Conversando com a mestra Lara

Um diálogo investigativo sobre o avesso do avesso do meu corpo. E é nessa perspectiva que lanço os olhares sobre este encontro, que nasce de uma aprendizagem significativa, que acontecia não apenas dentro de quatro paredes (de uma sala de aula comum no departamento de Artes da UFRN), e sim em laboratórios de criação em espaços diversos – em que investigávamos sobre como o nosso corpo era potente, com uma organicidade e um tamanho que não imaginávamos – *tenho um corpo que é maior do que os outros veem!*

Para iniciar, enfatizo que acredito nessa relação mestre-aprendiz e acredito no pensamento de Paulo Freire (2011, p. 25) quando diz que “quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado”.

A minha primeira formação acadêmica foi no curso de Licenciatura em Pedagogia pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA), quando adentro e resolvo fazer o Curso de Teatro, caminho fortemente na relação

de que o sujeito é formado pelo ambiente que o cerca, mas também, ao mesmo tempo em que ele é formado, ele forma o outro. É uma relação dialética, em que “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 2011, p. 25).

Na busca pelos conhecimentos sistematizados no que concerne às práticas teatrais vou criando a minha colcha de retalhos e percebo na figura do professor-mestre um sujeito com linha e tecido, que faz o seu fiar e que durante um bom tempo costura até “finalizar” a obra, e, talvez ao final desta, perceba que, o que ele fez foi uma obra inacabada.

Nesse sentido, somos sujeitos inacabados, pois, com o passar dos dias, o costureiro percebe que aquele corte não ficou bom ou que simplesmente um retalho precisa ser ajustado ou que faltou um botão ou que as cores não o agradam mais. Nisso, esse professor-costureiro remodela, refaz um novo corte e com este uma nova obra, um novo sujeito em (for) mação.

Nesse sentido, tive como

MAN ZUA



costureira do meu corpo a professora-mestra Lara Rodrigues Machado, no componente curricular *Conscientização Corporal I*. Ela teceu sobre o meu corpo, recortou, jogou fora, alinhavou, deixou disforme, mudou a postura, a minha forma de ver o Mundo, ela rodopiou sobre o meu corpo, demarcando territórios desconhecidos, atravessando pontos do mapa do meu corpo, levando-me a habitar um lugar que era meu e que eu via como estrangeiro.

Minha professora-mestra rodou a gira do meu corpo a partir da frase: “Quebra o joelho! Não

p e n s a
Faz!

O curso começa na conhecida sala 18 do Departamento de Artes e, na primeira semana, conheço então a professora Lara Rodrigues.

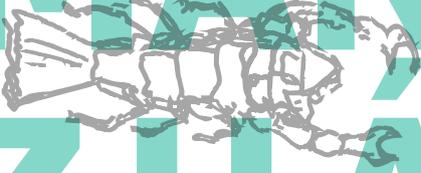
Cheguei e ao abrir a porta, encontrei uma sala com o um piso preto, o chão áspero, uma parede de janelas brancas entreabertas, uma porta ao fundo, alguns colegas de turma encostados na parede do lado (à minha direita), coloquei a minha bolsa no canto da sala e caminhei...

Pés, pernas, quadris, costas, braços e cabeças sobre o chão. Ao abrir a sala do nosso corpo – o nosso plexo, somos recebidos pelos raios do sol – e penso, existe um mundo dentro de outro, o meu olhar é aguçado, é lançado, no qual me pego pensando demais, e existe uma briga interna entre as arquiteturas do corpo meu corpo e do espaço que ele ocupa.

Então, sentamos em roda e a professora-mestra nos questiona, nos provoca perguntando quem é você? O que estamos fazendo ali, de onde cada um vem... Nos deixa pensando e diz que não quer uma resposta imediata. Logo ela parte para a apresentação do componente curricular *Conscientização Corporal I*. A minha turma era formada em sua grande maioria por pessoas muito jovens, que estavam conhecendo esse mundo acadêmico, universitário e teatral pela primeira vez.

Então, começaram as aulas propriamente ditas e éramos levados por um forte batuque de tambores, de gritos, de rumores de gerações e memórias passadas. A professora

MAN ZUA



utilizava músicas africanas nos momentos de alongamento/ aquecimento da turma e toda aquela musicalidade ia me fazendo dançar, não era um simples alongamento de pernas, braços, cabeça e pés.

No entanto, quando trabalhávamos em grupo, éramos implicados em buscar a dança do nosso corpo e como este se relacionava com outro, uma troca eminentemente forte, que por sua excelência trazia memórias ancestrais e deflagrava um corpo codificado por este mundo tecnológico. O meu corpo estava naquele momento pensando em todo movimento que iria e até que poderia fazer: eu tinha medo de dançar tudo o que estava sentido.

Foi a partir deste corpo emoldurado que a professora, rodopiando com a sua saia, passava por entre os seus alunos e dizia: - “quebra o joelho, vai” e tudo aquilo eu não entendia, não sabia o porquê de ela estar pedindo aquilo. Tudo se deflagrava quando escrevia meu diário de bordo, tinha realmente medos de deixar registradas as

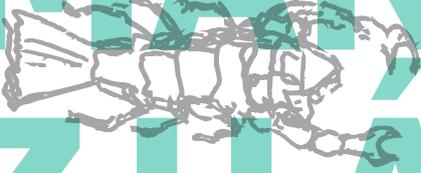
descobertas que tinham despertado – era um corpo habitado em mim e que eu mesmo não tinha conhecimento.

Naquele momento, não era para saber mesmo, era pra viver, sentir e perceber este corpo e aquele *corpus* – entendo como *corpus* a entrega total, o estar inteiramente no trabalho que está sendo realizado. Podermos entender este como aquele que ao mesmo tempo em que sacia a fome, é também o alimento, é a entrega (a comunhão) – em sala, em processo. Nisso, ela passou mais uma vez, só que desta vez com o olhar miúdo e me disse: - “não pensa, faz!”. Foi então que entendi que não importava o como fazer, ela pedia apenas para viver aquele momento de criação.

Foi a partir daí que tivemos alguns impasses em sala de aula, estávamos chegando à universidade e já tínhamos “doutores” na área, já tínhamos “mestres” em dizer o que a professora poderia ou não fazer!

A maneira, a metodologia como a professora conduzia os seus processos em sala de aula deixou mais da metade da turma intrigada,

MAN ZUA



os meus colegas não queriam fazer a aula, achavam estranho e diziam que aquilo não era aula, podia ser tudo, menos aula – o “engraçado” é que estranhamos o corpo que habitamos, e é de fato estranho querer continuar a seguir as práticas teatrais normativas ditas como padrões – existe mesmo de fato um tipo, uma forma de se fazer? A resposta acredito que seja direta, não, não existe!

Durante alguns encontros, ela foi percebendo o desinteresse da turma e decidiu abrir para uma roda de conversas. Os alunos diziam que se incomodavam com as músicas de origem africanas, as batucadas, acreditavam que a aula não podia seguir nesse ritmo, dessa forma. Fui contrário junto com alguns colegas, pois era o nosso primeiro semestre e já tinham opiniões tão “formadas”, fechadas, de como poderia ou não ser uma aula. A professora decidiu então fazer com quem queria e, durante a aula, ela passaria para os outros alunos trabalhos de cunho teórico, dentre estes, textos, livros e vídeos sobre os estudos do corpo.

Continuamos os laboratórios de criação e a cada dia fui percebendo que o meu corpo não era mais o mesmo, que o *quebrar o joelho* junto com o *não pensa, faz* estavam funcionando e me proporcionavam ter uma conscientização corporal.

O tempo foi se passando e o nosso autoconhecimento foi se dando, a professora conversou com a turma e explicou como se daria a 2ª e 3ª unidades já que a 1ª teria se voltado para o descobrimento desta consciência corporal. Ela pediu para que cada um fizesse uma pesquisa iconográfica; pois durante as unidades seria realizado um trabalho a partir de imagens. Essa escolha deveria ter como ponto de partida uma aproximação ou um estranhamento, a imagem deveria lhe proporcionar sensações ou inquietações: por que está e não aquela? O que me fez escolher essa imagem? O que ela me conta? O que ela representa?

A partir da escolha, iríamos para os laboratórios com o propósito de preparar esse corpo que até então estava com fios orgânicos,

MAN ZUÁ

mas que precisava se tornar vivo cenicamente. Nós caminhávamos no sentido da construção de um corpo orgânico e já na segunda unidade, o meu corpo respondia de forma mais rápida, não estava mais pensando mecanicamente.

O trabalho tinha como objetivo nos levar ao autoconhecimento e descobrir o *guerreiro* (proposta de trabalho e pesquisa corporal que a professora usa em suas aulas laboratórios) que existe em cada um, tendo como referência inicial a imagem escolhida.

Fiz-me perguntas, realizei a pesquisa e decidi trabalhar com a imagem da águia, ponto inicial da minha jornada. Aquele bicho me impressionava pela sua capacidade de renovação, de flagelação. A águia sabe que é necessário subir ao mais alto da montanha para retirada das penas velhas, para quebrar o seu bico e para viver cerca de 70 anos. Ela é o herói que sabe o seu destino, não tem como fugir dele, mas se prepara para vivê-lo. O seu olhar me chama atenção, ele atravessa e rasga o céu em voo rasante, a sua imagem me

ensina que precisamos ter base para aprender a voar.

Esse foi o meu primeiro contato com as sensações desse animal, e trazer para dentro dos laboratórios experimentais a sua força, o seu olhar, a sua determinação foi um momento de descobertas.

O trabalho realizado pela professora Lara Rodrigues na 1ª unidade focou no “conhecer o corpo parte a parte”, ela trabalhou com a turma o enraizar e desenraizar dos pés, fazendo com que fôssemos buscando outras formas de conhecer



Fig. 1 - Disponível em: <<http://www.fundosanimais.com/imagens-wallpapers-aguias-jpg/>>. Acesso em: 17 abr. 2020. (Imagem original colorida)

MAN ZUÁ



o corpo, descobrindo as diversas formas de caminhar, quais sejam: andar na ponta dos pés (metatarsos), com os calcanhares, com as bordas internas e externas dos pés. Foi um trabalho de preparação para o que teríamos na segunda e terceira unidade.

Na busca pelo guerreiro, a professora pediu que trouxéssemos uma imagem; e a primeira ação que realizávamos era de apreciação da imagem (que cor ela tem? Como são as formas? O que caracteriza essa imagem?). Logo, estávamos com os corpos deitados no chão e íamos despertando o corpo tendo como estímulo as músicas de origem africanas e adentrávamos em um universo imaginário, no qual as relações, o jogo de um com outro, surgiam a partir do imaginário consciente de cada ator.

Para Huizinga (2007, p. 7) *apud* Machado (2008 p, 48) o jogo se dá:

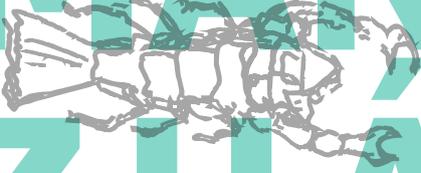
(...) na manipulação de certas imagens, numa certa “imaginação” da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens), nossa preocupação

será, então, captar o valor e o significado dessas imagens e dessa “imaginação”. Observamos a ação destas no próprio jogo, procurando assim compreendê-lo como fator cultural da vida.

A construção do guerreiro dentro do processo criativo buscava enfatizar as memórias do sujeito em formação e este recebia estímulos tanto internos quanto externos. O estímulo interno se dava através do seu pulsar/respirar, já o externo, através da sonoridade proporcionada por ritmos e sensações diferentes o que acionava o lado sensitivo. Ou seja, os alunos descobriam no seu corpo as potencialidades para conectar energias por vezes desconhecidas e/ou adormecidas.

A partir dos estímulos, fui construindo células de movimentos e a professora nos pedia para procurar na turma pessoas com uma mesma estatura, para trabalhar tanto os exercícios de alongamento como para a parceria do processo criativo. Dos colegas da turma encontrei na pessoa de Frank um tamanho corporal e uma força cênica parecida

MAN ZUA



com a minha.

A partir daí, éramos um só, fazíamos o alongamento/aquecimento juntos e, quando adentrávamos no campo da criação, procurávamos estabelecer a relação entre nossas imagens. Frank não trabalhava com uma imagem específica, mas ele tinha uma força, um olhar, um corpo que trazia uma sensação dúbia, em um momento queria me proteger e no outro me matar. Ele era um pajé, um guerreiro das matas, enraizado no chão, eu era uma águia guerreira, que fazia voos rasantes e que descia à procura de ninhos feitos nas árvores. Uma relação, uma briga por território, uma luta de poderes: terra e céu.

Em nossos laboratórios a nossa mestra Lara Rodrigues Machado (2008) nos ensinou que:

Nesse momento o intérprete atua com o objetivo de entrar em contato com seu próprio corpo e percebê-lo diante da proposta de trabalho artístico, por meio dos estímulos escolhidos pelo grupo, a fim de proporcionar um cenário ou ambiente propício ao

encontro desse intérprete com todo o universo envolvido. É necessário que o corpo de cada intérprete seja em primeiro lugar reconhecido pelo próprio dono, como se fosse necessário um momento de silêncio interior para poder sentir o que não está aparente e, dessa forma, perceber o corpo na proposta de trabalho. (MACHADO, 2008 p. 50).

Nessa perspectiva, o trabalho realizado dentro do componente curricular *Conscientização Corporal I* proporcionou a cada participante “entender que temos um corpo e não uma máquina”, e, assim, compreendemos que somos corpos que se comunicam que dizem muito além de uma couraça estética.

Quando trabalhamos dentro de um laboratório de criação, temos como objeto de pesquisa o nosso próprio corpo, um corpo que passa dos limites da vida cotidiana e que ainda transcende se tornando expressivo. Partimos do limiar de um corpo como fronteira, como investigação e descoberta de si.

Em nossas conversas, Lara me dizia que o corpo é um instrumento,

MAN ZUÁ

que assim como o berimbau, precisa ser sempre tocado e cuidado para fazer a roda de capoeira ou qualquer outra girar.

Nesse mapeamento de um corpo que se percebia como estrangeiro, Lara me ajudou a costurar os pontos que entrecruzavam os cardeais do meu ser. Ao final do semestre, eu rodopiava, gritava, rasgava o meu

corpo e não tinha mais os medos iniciais, outras questões foram surgindo e elas foram me dando pulsões, novos para seguir costurando a minha própria história.

Conversando com as minhas memórias

A minha formação acadêmica se costurou pelo princípio do mestre-

aprendiz, na qual, o ensinamento é a via que ancorou todo o caminho, ele é base que regulou e que fez a roda girar, que proporcionou a troca de papéis, o mestre se faz aprendiz, enquanto o aprendiz se faz mestre. Na íntegra, a professora-mestra, me ensinou que posso ser mestre do meu próprio fazer.



Fig. 2 - Arquivo Pessoal. UFSB, 2019

MAN ZUÁ

Esses corpos vêm se encontrando em cenas distintas, trocando experiências e traçando diálogos, seja por meio dos jogos das relações criados entre as personagens em contextos diversos, seja em trabalhos por vezes ainda desconhecidos. Cada intérprete que se disponibiliza a novas investigações caminha pelos rastros de um trabalho artístico do qual ele não conhece e passa a conhecer no encontro daquela vivência. Entra na cena do outro. Cena que passa a ser sua também. Dessa forma descobre-se junto, abre-se caminho, instiga-se ao desconhecido e provoca em si o desejo pela continuidade do processo de pesquisa artística (MACHADO, 2017 p. 173).

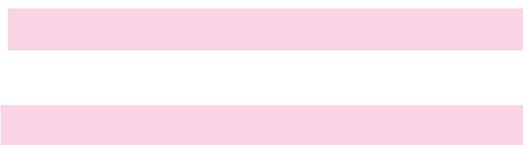
Nessa aprendizagem, os processos de criação se encaminham pelo viés do que o professor Paulo Freire chamou de *Pedagogia da autonomia*, o ato de ensinar se dá no caminho do ato de aprender, uma troca mútua que se faz no desvelar dos corpos que se colocam em estado de criação, uma dança que se redesenha a partir de células fluídas, que atravessa o corpo do outro com o olhar, com o todo – um

entrando na cena/corpo do outro e se fazendo um, é como a costureira que fia o tecido com agulha e linhas, que remeda, que faz e refaz de um tecido que estava ali esquecido um novo figurino.



Fig. 3 - Arquivo Pessoal. UFSB, 2019

MAN ZUÁ



Hoje me sinto tecendo frases para a minha dança com fluidez. Nas inúmeras tentativas de registros dessas danças durante anos de processos e vivências pelas universidades, recebi sugestões vindas de professores que me levaram a caminhos quase opostos. (MACHADO, 2017 p. 173).

Com a mestra Lara, aprendi que é preciso “*quebrar os joelhos, não pensar e fazer*” era o direcionamento naquele momento, apenas se deixar levar, fazer aquilo o que o corpo pedia. Dessa maneira, me via dentro dos laboratórios de criação com um corpo maior dos que os outros me veem; parece que este corpo de 1,94m ganhava outras dimensões.

O desejo, o pedido que este corpo tinha se tornava cada vez mais orgânico. Sentia o corpo respirando, transpirando, vivo e se percebia metaforicamente um homem-pássaro que volta e meia ativo em outros trabalhos artísticos (vejo-

me fazendo células, matrizes daquela velha águia do início do curso).

Tudo isso se explica pela magia do se fazer presente; de se fazer íntegro, por inteiro, sem pedaços no estado de jogo que é uma dança sem rigidez, é permite-se ser conduzido pelo outro, mas é também se lançar no mergulho do avesso do avesso de suas emoções, ir no mais profundo



Fig. 4 - Arquivo Pessoal. UFSB, 2019

MAN ZUA



do velho barco/corpo naufragado e perceber que existem muitas penas que precisam ser arrancadas para dar espaço para outras nascerem; é o momento de lançar-se no horizonte para mais um voo, mesmo que este seja para se recolher ou até mesmo para rasgar o céu com um corpo que se reconstrói quando encontra outros em sua construção poética.

Com o tempo entendia dentro de mim como professores de conceitos ou professores de gente. Raramente, encontrava aqueles que nos educavam e ao mesmo tempo se faziam capazes de conceituar suas práticas de forma coerente sem nos repelir dessa relação de mão dupla, entre relação de professor e aluno. (MACHADO, 2017 p. 173).

As imagens em forma de texto, nos revelam esse ensinamento e essa troca de papéis, quem ensina a quem? O que é mesmo esse processo de ensinar e aprender? Na arte do encontro, chegaremos a esse processo de acabamento? A resposta é simples, não!

Nunca estaremos ou seremos o

100% acabado, estaremos sempre no processo de transformação – todas as vezes que converso com as minhas memórias, penso, repenso e me coloco sobre investigação de quem eu sou, como estou e quais os pontos actanciais que me fazem perceber tais diferenças, estas me lançam a ver o mundo com os olhos de menino-águia e perceber, não tem como sermos os mesmos, vivemos em formações, transformações, experiências que se dão diariamente no encontro com o outro.

A meu ver, essa formação se torna transdisciplinar, na qual, não é só um grupo de componentes curriculares que se encaixam, mas é o curso como um todo que forma esse sujeito em construção.

Atravessei a ponte, passei pelos desafios que ela me proporcionou e ao mergulhar na busca e nas descobertas desse corpo que não estava apenas pensando e sim fazendo, pude compreender que o trabalho de preparação corporal do ator é algo essencial na nossa rotina, que é um labor diário, que metaforicamente o ator pode ser

MAN ZUA



visto como um garimpeiro que busca a pedra mais preciosa, que trabalha dia e noite para lapidar o seu tesouro, o avesso do avesso que é o corpo.

Ancorei os pensamentos e transcendi, entendendo que esse sujeito-aprendiz pode ser visto também como um quadro que precisa do pintor para ganhar forma, cores, traços, desenhos se delineando enquanto objeto de comunicação. Ao mesmo tempo esse corpo é produto e produtor, ele realiza um estudo sobre si, é uma descoberta de suas potencialidades e dentro desse contexto, cada professor, cada mestre teve uma enorme contribuição na minha formação e na minha pesquisa em busca de um corpo que se prepara para ir pra cena, para ir pra vida.

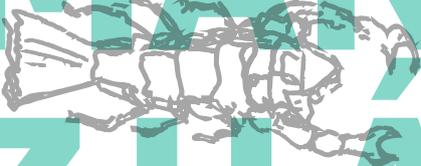
Aprendi que é preciso se desafiar, que é preciso ir para a sala-laboratório e desnudar-se no sentido de entregar-se ao que está sendo proposto, seja a descoberta de uma conscientização corporal, seja a busca pela formação a partir dos elementos das práticas culturais, seja

na construção de uma voz que vibra o corpo, pois esta faz parte dele – é extensão do mesmo, seja para viver memórias antigas, de antepassados, ou de outros que tínhamos medo de desnudar.

Este é o mergulho: uma busca por um corpo orgânico, que quebre com a mecanicidade imposta pela sociedade. Um mergulho que não me vejo apenas no reflexo na água, mas que me implico como parte do movimento de fazer a água emergir de dentro para fora, rasgando o meu espaço/corpo, realizando uma construção, uma (re) construção desse sujeito que está sempre em processo de transformação, de autodescobertas, de/em trânsito, de joelhos quebrados em atravessamentos.

Este mergulho foi apenas o primeiro voo para encontrar outro grande mestre que me ensinou que para voar é preciso ter base – o Mestre foi e é o grande responsável pelo meu *voo da liberdade*; depois que subir a montanha do Grupo Arkhétypos de Teatro, não sou mais o mesmo! E entendi que seria

MAN ZUA



preciso quebrar outras partes do corpo além dos meus joelhos; tive que me quebrar todo – de dentro para fora, tive que me lançar no mundo e recontar a minha história de vida, sigamos, se preparem, vos convido ao *voo da liberdade*.

Conversando com o mestre **Robson**

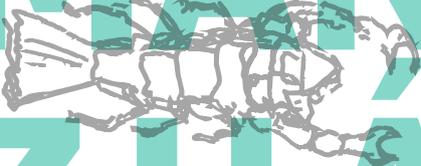
Tudo começou no dia 28 de fevereiro de 2011, mais uma turma da Licenciatura em Teatro da UFRN. O professor entra na sala 01 para ministrar a aula *ART 0200 Jogo e Cena I*, como todo início de ano, uma nova turma, 40 calouros em plena segunda-feira pela manhã, ansiosos para se conhecerem e conhecer o professor.

Robson entra na sala, dá bom dia e pede para formamos uma roda, enfatiza, “*é roda, se organizem!*”, a partir dali, paro e penso: “esse não é de brincadeira, vou ficar bem quietinho”, como de costume aquela velha apresentação com nome, de onde você veio e o porquê que você escolheu o curso de teatro.

A roda começou a girar e a cada apresentação, o meu coração ficava mais acelerado, mas não tinha para onde correr, não tinha como desistir, chegou a minha vez, para você que está me lendo e não me conheceu, eu era um menino bem *f r a n z i n o*, magro demais e um corpo retilíneo... olhei para o professor e vi que todos estavam me olhando, respirei fundo e disse: bom dia, meu nome é Sebastião e venho do interior do Rio Grande do Norte, da cidade de Vera Cruz, moro na comunidade do Sítio de Santa Cruz, na zona rural, conheci o Teatro a partir de um Programa da UFRN chamado *Trilhas Potiguares*, através da oficina Hilca Honorato e decidi que queria fazer do teatro a arte da minha vida.

Depois da apresentação, seguimos com a aula, lembro que sai todo dolorido e a turma saiu reclamando, o professor pegou “pesado” nos exercícios de aquecimento, tudo era muito novo; mas sabia que iria me dar bem com o professor, segui e fui aprovado no componente curricular, a partir daí

MAN ZUA



decidi que faria todas as disciplinas com ele, hoje em dia digo que fiz uma formação na Escola Haderchpek.

Continuei com a minha jornada dentro do curso. Tinha como orientador acadêmico o professor Makarios Maia² e ele me orientou a me inscrever no componente *ART0222 Elementos de Treinamento Pré-Expressivo*, pois vislumbrou a minha necessidade de fazer parte de um grupo de teatro – conversamos e ele achava que deveria ser o Arkhétypos, mas não poderia ser uma decisão dele, era apenas uma orientação.

Comecei a cursar a disciplina e percebi que tinha me encontrado dentro do curso, parece que estava faltando algo, sabia que as minhas terças e quintas-feiras às sete horas da manhã seriam dentro de uma sala de aula, mas que este seria apenas um espaço físico que serviria de trampolim, de mergulho para o avesso do meu corpo, a busca pelo autoconhecimento que me transformou e que foi a ponte de acesso para o Grupo Arkhétypos de Teatro e junto a ele, o abrir das

gaiolas do meu corpo.

O voo da liberdade

Recebi o convite do professor Robson para entrar no Grupo Arkhétypos ao término da disciplina *ART0222 Elementos de Treinamento Pré-Expressivo*, parecia não acreditar em tudo aquilo, um sonho sendo realizado, disse sim com um abraço e abracei o meu companheiro de cena, o amigo e ator Adriel Bezerra – na disciplina éramos dois pássaros guerreiros, um branco e o outro preto; aprendi muito com Adriel, um ser humano que não mede esforços quando é convidado a ajudar a alguém, pois bem, entramos juntos e tivemos o prazer de compor a família do Grupo Arkhétypos de Teatro.

Então, adentramos à sala-laboratório...

Tudo começa na conhecida sala 18 do Departamento de Artes, a sala é a mesma de quando conheci a mestra Lara. Podem mudar o formato, a cor, o número da porta,

2 - Professor do Departamento de Artes na área de *ART 0206 Dramaturgia* e *ART 0216 Estudos Culturais do Teatro* e coordenador do GPT – Grupo Popular de Teatro.

MAN ZUA



mas ela sempre será a sala 18, a sala dos laboratórios de criação. O ano é outro, mas a história parece se repetir, uma volta ao tempo, um carinho pela sala que despertou tantas histórias, que rememorei e recriei o tempo vivido.

Cheguei e ao abrir a porta, encontrei uma sala com o um piso preto, o chão áspero, uma parede de janelas brancas entreabertas, uma porta ao fundo, alguns colegas de turma encostados na parede do lado (a minha direita), coloquei a minha bolsa no canto da sala e caminhei...

A sala estava cheia, eram mais componentes em busca de seus voos, sorriamos na tentativa de encontrar um espaço para viver tudo aquilo. Robson, nosso mestre-guia nos levava ao silêncio, pedia que cada um procurasse seu espaço naquele ninho gigantesco, eu já estava ali, concentrado, de olhos fechados e compenetrado, tentando perceber a integridade do meu corpo.

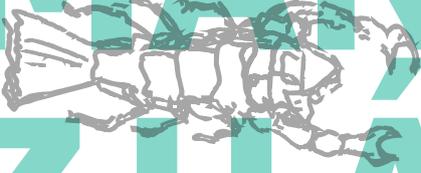
Os processos laboratoriais do Grupo Arkhétypos nos permitem viajar por tantos lugares, realizamos imersões por vários espaços – o

primeiro espaço que habitamos é o nosso próprio corpo que muitas vezes esquecemos ou quando ainda sentimos este deixamos que ele seja moldado pelo sistema frenético, louco e globalizado; esquecemos do sopro principal para viver; corremos tanto, a vida adulta nos pede tantas coisas, que desaprendemos como respirar.

São muitos os aprendizados que se dão nessa relação mestre-aprendiz; se com a mestra Lara eu aprendi a “*quebrar o joelho, a não pensar...fazer*”; com o mestre Robson aprendi a mergulhar para o lado mais obscuro da minha vida; tive que respirar profundamente e ver coisas que não queria, talvez por medo ou por não sentir-me capaz de entendê-las, compreendê-las em suas dimensões.

Depois da nossa primeira tentativa de voo, o mestre pediu que fizéssemos uma roda, ele fez pequenos apontamentos sobre o laboratório, pediu que falássemos alguma coisa caso nos sentíssemos à vontade, lembro que fiquei calado, em silêncio, pois tinham muitas

MAN ZUA



questões gritando dentro do meu corpo e não conhecia e nem sabia o porquê de muitas delas.

O mestre anunciou que os laboratórios seriam regidos pelo elemento AR, esse seria o terceiro processo de criação do Arkhétypos; o primeiro foi o “Santa Cruz do não sei” regido pelo elemento água, o segundo foi o “Aboiá” guiado pelo elemento terra e a nós, homens-pássaros caberia apenas uma orientação: deixem-se ser levados pelo vento e ele revelará quem fica ou quem sai; é um processo e nem todos chegarão no final assim como no conto-guia “A conferência dos pássaros” do autor persa Farid Ud-Din Attar.

Precisávamos viver o momento dos estágios de criação, sem muita pressa, sem muitas e nenhuma certeza, apenas estar abertos para as revelações do vento, que ao mesmo tempo, pode ser leve como uma pena ou forte como um furação, tudo depende do tempo, da intensidade, das nebulosidades e de outros fatores que te circundam ou que estão escondidos dentro de

você. A partir do primeiro encontro eu já sabia que muitas coisas seriam reveladas.

O mestre pediu que escrevêssemos o que cada um buscava nesse processo que foi chamado no início de “processo AR” e que depois virou um bonito e revelador portal chamado *Revoada*. Gostaria de compartilhar o que eu buscava naquele momento, acredito ser importante transcrever parte do que escrevi ao mestre naquele ano de 2013. Assim dizia um menino-pássaro ainda dentro do ovo:

Durante o curso, vivenciei momentos e estou vivenciando momentos fantásticos, conheci pessoas (hu)manas, que fizeram parte do meu processo de formação. Processo é o momento em que vivemos algo e que nem sempre se quer um “resultado”, algo pronto, acabado.

Aprendi nas aulas de Conscientização Corporal que não podemos pensar, temos que fazer, que é preciso deixar o corpo ser levado por ele mesmo nas ondas (...). O pássaro ao nascer conhece o mundo externo, o brilho do sol faz parte de sua condução do Tempo, como é difícil sair da barriga

MAN ZUÁ



da mãe (um lugar quentinho e que protege).

Nesse cenário, nesse processo, quero contar a história de um guerreiro pássaro que alça voos pelo mais alto da montanha, que busca viver o seu tempo (...). Determinante alça o voo pelo mais alto da montanha e passa por um processo de transformação, uma renovação carregada de sofrimento, de dor e ressurreição.

Aprendi que tudo isso faz parte de um ciclo, que a roda da vida gira constantemente e que é preciso traçar novos objetivos e a partir deles, alçar um voo mais bonito, o da transformação de si. Sou um homem, um pássaro inacabado.

Ao reler o que escrevi me transporto para a sala 18 e lembro de todos os vales, todos os portais que passamos até chegar à construção do espetáculo *Revoada*. Quando faço o exercício de ler em voz alta, não consigo caro leitor, pois a minha voz está embargada, vem uma vontade de chorar. Olho pro lado e vejo os meus vizinhos, eles me olham, mas da *minha janela, tenho um céu de horizontes, tenho um corpo que é maior do que eles veem* e da sala de onde escrevo

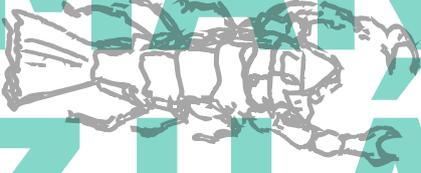
no canto direito próximo a janela se forma uma poça que escorre do meu corpo, choro ao recriar esse tempo de criação.

Aprendi com o mestre Robson que não devemos temer as nossas feridas e muito menos as nossas sombras, precisamos viver o luto de cada fase, de cada etapa ou como gosto de dizer, de cada atravessamentos que a vida nos proporciona, pois bem, resolvo tonar público aos leitores deste artigo algumas valas que se formaram em meu corpo nesse processo de transformação de um menino-ovo para um homem-pássaro, ou de um sujeito que ainda está descobrindo o que é ser Artista de uma arte que fala tanto de mim mesmo e de outros em mim; falo uma obra de arte inacabada, sem fim, mas com rastros, sombras e revelações de ser/estar brincante, de um teatro ritual que me atravessa e me desvela no sopro do tempo.

Primeiro portal: o vale da busca

Meu corpo estava feito uma cocha, bem fechadinho, guardado

MAN ZUA

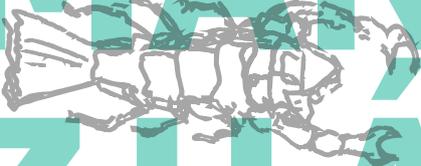


com medo de nascer, o mestre nos perguntava “o que vocês buscam? Se perguntem”! O processo era de autoconhecimento, e eu estava trancado, sem querer sair, com medo do mundo ver como eu sou e me julgar – as penas nasciam e como doía sentir tudo aquilo nascer dentro de mim. Estava buscando conhecer a mim mesmo, a velha e antiga pergunta do “quem é você” martelava o meu corpo, decidi desenrolar o corpo e com esse movimento as asas quebraram o ovo e nasceu um pássaro preto, seria um canção? Um urubu? Não, era uma águia que estava adormecida dentro de mim, um bicho do grito estridente, de um bater de asas fortes e que estava com fome, então resolvi sair para a caça e me tornei caça(dor) de mim, um giro sobre mim mesmo – o primeiro movimento humano – girar-se sobre e si e não conseguir se ver diante de tantas indagações. Mas, como toda boa águia resolvi planar, esperar e escutar o canto do pássaro-guia, para onde será que estávamos indo? Abri as asas e deixei o vento soprar...

Segundo portal: o vale do amor

O vento soprou, soprou e parei em cima de uma pedra plana, de lá vi uma passarinha toda assanhada, me apaixonei – você já viveu uma paixão? Se sim, sabes que ela tem fases? No meu caso, talvez eu estivesse na pior delas, a que só uma parte se apaixona, pois bem... a passarinha beija-flor me ignorava por causa de outro e isso me fazia doer e querer matar o pássaro que encantava a minha bela menina. Eu a perdi, mas deixei o outro pássaro marcado como um inimigo, a paixão tem disso: nos cega e eu já estava em estado de cegueira completa. Usei da minha paixão não correspondida para ferir outras mulheres-pássaros; a segunda um caso rápido, um acasalamento, uma transa que fez gerar um filho, mas que eu não vi e nem sabia se era meu (essa ferida já está curada, mas como toda ferida, deixou uma cicatriz). Mas, eu ainda tinha forças para voar, um pássaro-velho de guerra não desisti. Continuei minha busca e desta vez acabei por machucar outra passarinha – que foi pega de forma indefesa e

MAN ZUA



violenta. Não podemos chamar isso de paixão, muito menos de amor, é a transformação de tudo isso em ódio, um ódio por ter sido desprezado. Feri a terceira apenas por orgulho de ser o pássaro-alfa, o maior de todos, a águia superior – depois de três decepções não amorosas, pensei em me despenar por inteiro, dói pensar e escrever tudo isso, mas é preciso, é uma libertação! Quando pensei em acabar com tudo, descobrir que tinha um irmão olhando por mim, era um urubu, carniceiro, sim... foi ele que me estendeu as asas e me ajudou a voar...

Terceiro portal: o vale desaparego

Todo guerreiro quando volta de uma guerra precisa um colo, e lá estava a mulher-pássaro-divindade para nos ajudar nessa transição de portais, me perguntava: do que eu preciso desaparegar? É uma pergunta que se renova sempre, mas naquele momento estava ajudando os outros com suas dores; encontrei um não-pássaro, um homem-morcego que gritava, eram tantas dores e que o meu corpo não suportava carregá-

lo sozinho, precisei feri-lo (e me perguntei, porquê continuo ferindo as pessoas que se aproximam de mim?); a resposta foi imediata, livre-se desta prisão, permita que o outro conheça você, não tenha medo e foi o homem-morcego que me ajudou nesse processo de transformação. Ao mesmo tempo em que ele gritava suas dores, ele revelava as minhas, estávamos ali frente a frente sem pudor nenhum, os demais pássaros assistiam àquele acasalamento de amor, de dor, de prazeres, de autoconhecimento. Por fim, eu lancei o morcego para a ave mãe e ela o lavou como uma mãe que lambe a sua cria quando nasce. Ali nasciam na verdade dois novos seres – ele o ser da transmutação e eu, o pássaro do coração – que ao renascer, se rasgou, se refez e ecoou o grito da liberdade. Uma luz brilhava lá fora e as peles dos tambores cantavam a dança do renascimento.

Quarto portal: o vale do conhecimento.

Éramos conduzindo pelos tambores, estávamos no círculo

MAN ZUÁ

do fogo. Quem passasse pelo fogo deveria fazer-lhe uma pergunta e o meu pássaro do coração se mantinha forte ajudando os demais pássaros, sua ação era manter o ritmo e a frequência de todas aquelas perguntas jogadas ao fogo. O fogo girava e queimava tudo, sem pena e piedade... o fogo é o conhecimento e conhecer perigoso! Eu olhava para o conhecimento e ele se transformava em vários bichos: serpente, dragão, pássaro; medo e coragem estavam ali em cada asa pronta para ser queimada. Perguntei o que mais temia, perguntei o que é a vida, o fogo foi rápido e me lançou para o vale que iria me transformar mais uma vez, voei e cai no meio de uma senhora tempestade chamada morte.

Quinto portal: o vale da morte

Lembram daquele ódio guardado no vale do amor, do amor não correspondido? Ele reapareceu na morte, e tudo começou com o desejo

de vingança, de matar aquele que roubara a minha passarinha beijafior. Me vesti do sentimento do ódio e cantei naquele terreiro esbravejando a minha corou que não estava na cabeça, mas no peito – um filtro dos sonhos revestido de sentimentos diversos, e o que estava falando mais naquele momento era o desejo de matar; sangrei o pássaro, um dos meus irmãos, e essa ação



Fig. 5 - Espetáculo *Revoada – Vale da Morte*. Grupo Arkhétipos. Foto: Diego Marcel, 2015.

MAN ZUA



fez com que todos os outros me olhassem estranho – o vale chorava a morte daquele pássaro! E mais uma vez fui atravessado pelos meus companheiros – o primeiro foi o guerreiro branco que entrou comigo no processo ar, o segundo foi o meu gemini que estendeu a asa no vale do amor – eles me destronaram, arrancaram o meu coração e fui morto na frente de todos que voavam conosco. Vivi o mito encarnado do próprio Cristo, que foi pregado pelos seus e ressuscitou depois de três dias – aqueles que me mataram foram os mesmos que bateram as minhas asas e mais vez uma renasci. Olhei para todos os pássaro, chorei a morte do meu irmão, pedi desculpas e o carreguei em uma macha fúnebre. O vento mais uma vez soprou, soprou e a passarada gritava e festejava a outra ressurreição – é o ciclo da vida e morte, morte e vida, voamos, dessa vez, todos juntos, sem deixar nenhum pássaro pelo espaço-tempo, saímos da morte e ressurgimos!

Sexto portal: o vale da unidade

Cansados de todo o acontecido, resolvemos baixar as asas, dançamos a unidade de uma revoada e bailamos a célula da vida. Imaginem um grupo de *ballet*, pois bem, fomos guiados neste vale por um passarinho dramático, arteiro e bailarino, eu sempre desconfiei que ele era um pelicano, mas na verdade até hoje me pergunto: que pássaro é esse? Ahh, é o pássaro que dança para transformar as suas dores, que canta para dizer que está feliz, que se esconde atrás de asas que não pertencem a ele... mas, ele era capaz de fazer um grupo de 18 pássaros dançar e alçar o último voo – o *voo da liberdade*. Para isso deveríamos acreditar no outro sem fazer julgamentos... não faz mal compartilhar uma busca, um amor, um desapego, um conhecimento, uma morte, o importante era que nos uníssemos para cair sem medo no estado de deslumbramento – que é quando somos condutores e conduzidos ao mesmo tempo, é o ensino e a aprendizagem que se dão simultaneamente... é quando o

MAN ZUÁ

público voa literalmente conosco, e descobrimos que para voar, precisamos ter base e coragem para deixar o vento soprar.

Sétimo portal: o vale do deslumbramento.

É isso, participei do Grupo Arkhétypos de Teatro no espetáculo

“Revoada” e sempre converso com os integrantes, com os meus familiares, com os meus amigos e principalmente com o mestre Robson lembrando o quanto me transformei no decorrer do processo AR – não tem como ser mais o mesmo!

Ficamos em laboratório de criação mais ou menos um ano e aprendi com o mestre e com os colegas de profissão que ser ator é



viver o desprendimento de tudo aquilo que a sociedade vai nos impondo, ser ator e ator de um grupo de extensão da Universidade é uma constituição de uma segunda família ou para muitos a primeira, onde aos poucos um vai criando o outro e cuidando de um ninho que é coletivo... os aprendizes se tornam mestres e o mestre se torna aprendiz, possibilitando os voos necessários.

Fig. 6 - Espetáculo *Revoada* – Vale do Deslumbramento. Foto: Diego Marcel, 2016.

MAN ZUÁ



Fig. 7 - Espetáculo *Revoada*. Grupo Arkhétypos de Teatro. Foto: Borges Potyguar, 2019.

REFERÊNCIAS

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HADERCHPEK, Robson. **Arkhétypos Grupo de Teatro: encontros e atravessamentos**. Natal: Fortunella, 2017.

MACHADO, Lara Rodrigues. **O jogo da construção poética: processo criativo em dança**. Campinas, São Paulo, 2008.

MACHADO, Lara Rodrigues. **Danças no jogo da construção poética**. Natal: Jovens escribas, 2017.

MAN ZUA



5 MEMÓRIAS INCENDIADAS: TRAJETÓRIA DE UMA MULHER PRETA NO ESPETÁCULO FOGO DE MONTURO

Glênia Maria da Silva Freitas (Maria Flor)

RESUMO

Neste artigo, proponho uma reflexão acerca de minha presença enquanto artista no espetáculo *Fogo de Monturo*, produzido pelo Arkhétypos Grupo de Teatro com direção e dramaturgia de Luciana Lyra. Lanço mão de minha trajetória na construção da poética cênica, onde dei corpo a personagens como Clotilde e Irene, que por sua vez (re) nascem em um corpo de uma mulher preta (CARNEIRO, 2003). Acampo nos solos de minhas memórias, sobretudo da infância, com minhas antepassadas a fim de que elas sejam vistas como o Fogo que me guia.

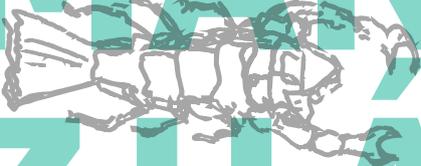
Palavras-chaves: *Fogo de Monturo*, Ancestralidade, Memória, Mulher Preta

ABSTRACT

In this article, I propose a reflection about my presence as an artist in the theater play *Fogo de Monturo*, produced by Arkhétypos Theater Group with direction and dramaturgy by Luciana Lyra. I use my path in the construction of the scenic poetic, where I embodied characters like Clotilde and Irene, which in turn are (re)born in a black woman's body (CARNEIRO, 2003). I camp in the soils of my memories, especially from childhood, and connect with my ancestors so that they are seen as the Fire that guides me.

Keywords: *Fogo de Monturo*, Ancestrality, Memory, Black Woman.

MAN ZUA



O mundo não está vivo, numa chama? A chama não tem uma vida? Não é ela o símbolo visível do interior de um ser, o símbolo de um poder secreto? Esta chama não tem todas as contradições internas que dão dinamismo a uma metafísica elementar? Por que procurar dialéticas de ideias quando se tem, no coração de um fenômeno simples, dialéticas de fatos, dialéticas de seres? A chama é um ser sem massa e, no entanto é um ser forte (BACHELARD, 1989, p.26)

Quando criança, eu adorava riscar o fósforo na caixa e vê-lo queimar por inteiro. Mamãe e vovó falavam que quem brincava com fogo, se queimava ou faz xixi na cama. Admirava-me como algo que parecia tão frágil ao soprar do vento, poderia ser tão voraz a ponto de destruir tantas coisas. Lembro-me das vezes em que não tínhamos luz, e que mamãe e vovó espalhavam velas por toda a casa para que pudéssemos nos ver e fazer as atividades do lar. Eu amava aqueles momentos, mesmo sem entender muito bem a preocupação dos adultos. Nos tempos de dificuldades financeiras,

minha avó Djanira fazia uma enorme fogueira no quintal para poder cozinhar. Uma imagem muito ancestral daquela mulher preta de cócoras abanando e alimentando o fogo, para que a labareda durasse o tempo necessário para a feitura do alimento. Meus olhos de criança brilhavam conforme a chama, e até o presente momento brilham diante do retrato emoldurado em minha memória daquela que com sua sabedoria sabia entender tão bem a poética do Fogo. Recordo-me também que minha avó era a melhor pessoa em construir as fogueiras durante o São João. Essa é a memória mais forte e simbólica que tenho com o elemento fogo.

Vovó costumava armar a fogueira cedo, e eu a ajudava a carregar as madeiras para a rua. Todos os anos, antes da época junina, minha avó separava as melhores madeiras para que a fogueira durasse todo o festejo. Aquele era um ato ritualístico e anual que acontecia em meu seio familiar, e nos unia muito mais do que os festejos de fim de ano. Quando o sol se escondia no horizonte, minha avó

MAN ZUA

começava a acender a fogueira. Ela ficava em vigília a noite toda, até que a fogueira se apagasse por inteiro. Ao redor da chama comíamos, celebrávamos e até surgiam os momentos de “apadrinhamentos” de fogueira. Segundo Gaston Bachelard,

Diante de uma chama nos comunicamos moralmente com o mundo. Em uma simples vigília, a chama da vela é, desde então um modelo de vida tranquila e delicada. Sem dúvida, o menor sopro a atrapalha, assim como um pensamento estranho na meditação de um filósofo. (BACHELARD, 1989, p.27)

Quem dera hoje fosse assim! Sinto falta do fogo queimando rua acima rua abaixo. Não sei bem, mas me recordo que vovó tinha uma certa simpatia por Xangô, divindade da religião de matriz Africana. Refletindo sobre minha avó e a relação que ela tinha com o fogo, teço comparativos com o conto de Vasalisa, quando a menina é intimada por sua madrasta a ir até Baba Yaga para pedir fogo, para então ser usado no ato de cozinhar e de iluminar a casa. Yaga, após muitas tarefas, libera



Imagem 1 – Fogueira de São Paulo. Acervo pessoal da pesquisadora

a menina e lhe entrega o fogo e, chegando a sua casa, aquela chama toma conta da madrasta e suas filhas. Minha avó era como a centelha. O fogo de sua existência foi apagado e aceso em outro plano, e com ela se foi o ritual. Meu pai tenta levar a tradição de acender fogueiras junina, mas não é como sua mãe, minha avó. Parecia que o fogo que nos aquecia, habitava em suas entranhas d’alma.

Ainda imersa na memória incendiada, lembro-me das muitas vezes que fui aos velórios e enterros

MAN ZUA



com minha mãe e seu grupo de amigos. Eles tinham como atividade favorita ir a esse tipo de rito. Lembro que uma das vezes, ela me levou a um velório, quando eu tinha mais ou menos 5 anos de idade, e eu a questioneei onde estava o bolo, já que tinham tantas velas acesas. O fogo é tão latente em meu seio familiar que minha mãe até hoje tem o hábito de acender vela para tudo, principalmente para seus entes queridos que já desencarnaram.

Quando criança, todo dia de finados ela pedia para que eu acendesse vela em memória de meus avós, tios, sobrinhos. Eu gostava de ficar ali, observando o queimar da vela e as muitas imagens que ela tomava. Tornava-se figura distorcida, e minha mãe dizia que se a vela “chorasse” muito ou queimasse rápido era porque os desencarnados estavam chorando de tristeza por conta da saudade ou de alegria pela lembrança da vela acesa em sua memória. Na minha mente infantil, o queimar da vela era para além dessa metáfora. Nas muitas imagens incompreendidas, era uma espécie

de aviso, feito um *código morse* do além.

Passava o resto da tarde ali, entre flores, lamentos, lágrimas e reencontros familiares, observando cuidadosamente para que a vela não apagasse e assim continuasse tentando entender o que os espíritos desencarnados queriam dizer. Hoje não cultivo mais esse ritual e, tudo que ela mais pede é que eu nunca esqueça de acender uma vela para ela quando ela não mais aqui existir. Seria então o fogo a faísca da lembrança? O que acontece quando a lembrança apaga é que se morre um pouco sem a luz da centelha do fogo, que faz alumiar o mais profundo que há na memória.

Mas o cubículo de um sonhador, os objetos familiares tornam-se mitos do universo. A vela que se apaga é um sol que morre. A vela que morre mesmo mais suavemente que o astro celeste. O pavio se curva e escurece. A chama tomou, na escuridão que a encerra, seu ópio. E a chama morre bem: ela morre adormecendo. (BACHELARD, 1989, p. 31)

MAN ZUA



À vista disso, o fogo sempre esteve aqui comigo, acendendo minhas memórias e abrindo caminhos entre vida e morte, nos muitos *ritos de passagem* por mim experienciado. Ele encontra-se aceso em minhas entranhas, do aprontar do feijão da infância, das vezes que havia pouca luz para iluminar minha casa ao momento em que fui batizada na igreja, bem como quando crismei.

Através das Artes da Cena, enquanto artista e pesquisadora no Grupo de Pesquisa e Extensão Arkhétypos Grupo de Teatro¹, coordenado por Robson Carlos Haderchpek² (UFRN), me tornei fogo. Tive meu corpo, inúmeras vezes, aceso por memórias da infância, e elas me guiaram até o presente momento. O etnólogo

Arnold van Gennep em seu livro, *Ritos de Passagem* (2011) nos fala que são as etapas de vida que nos modificam gradativamente. Vejamos esses rituais de vida como processos cíclicos, que se renovam e nos transformam a cada situação vivida. Neste estudo, além de apresentar minhas memórias da infância que se encontram em chamas, relato para as leitoras meus passos no espetáculo *Fogo de Monturo*, com direção e dramaturgia de Luciana Lyra, sendo este o resultado final de sua pesquisa de Pós-doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

1 - O grupo atua nas áreas de extensão e pesquisa, desenvolvendo processos criativos e produzindo espetáculos teatrais que almejam estabelecer relação entre a sociedade e o meio acadêmico. O Grupo é coordenado por um docente do Curso de Teatro da UFRN e atua com colaboradores de áreas afins. As atividades desenvolvidas no projeto são norteadas por uma metodologia de caráter empírico buscando valorizar ações de diálogo entre as produções acadêmicas e a sociedade local. O projeto, de natureza interdisciplinar, busca também criar um espaço de troca e de reflexão a partir do diálogo entre o teatro, a dança a música e as artes visuais.

2 - Ator, diretor, professor e pesquisador formado e pós-graduado pela Universidade Estadual de Campinas. É professor associado do Curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e desenvolve Projetos de Extensão e Pesquisa na UFRN.

MAN ZUÁ



Imagem 2 – Artistas-pesquisadoras Maria Flor e Leila Bezerra³ em Irene e Fátima no espetáculo *Fogo de Monturo*. Arquivo pessoal da artista-pesquisadora.

Fogo de Monturo

Em 2016, a convite do coordenador do Arkhétypos Grupo de Teatro, Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek e da dramaturga e diretora Luciana Lyra, substitui

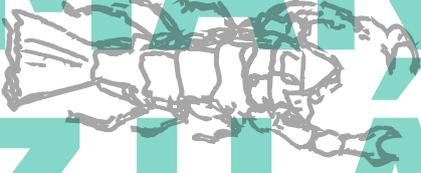
a artista-pesquisadora, Tatiane Tenório⁴, no espetáculo *Fogo de Monturo*⁵. Tatiane vivenciou com o grupo de atores escalados para o espetáculo, os procedimentos míticos e ritualísticos da Mitodologia em Arte, bem como realizou sua pesquisa *Artetnográfica*, sendo ambos os conceitos cunhados por Lyra, diretora e dramaturga do espetáculo. Segundo Lyra, “A *Artetnografia* é pressuposto fundamental à Mitodologia e se desvela justamente no trânsito entre *eu* e a *alteridade*” (LYRA, 2013,p.28-29). Trata-se da jornada artetnográfica da realização de uma pesquisa de campo, a fim de levantar materiais para a criação de um processo cênico. Após a união destes materiais, os artistas que se atentaram pesquisar, vivenciam os procedimentos da mitodologia, os quais fazem germinar um espetáculo cênico. Segundo Lyra, o processo mitodológico acontece por meio de

3 - Leila Bezerra, atriz- pesquisadora do espetáculo *Fogo de Monturo*

4 - Tatiane Tenório, atriz-pesquisadora do espetáculo *Fogo de Monturo*

5 - Segundo a diretora/dramaturga Luciana Lyra do espetáculo, *Fogo de Monturo* conta a jornada de Fátima, filha de engenho na vila de Monturo. Prestes a ser coroada como a rainha do Maracatu, Fátima resolve partir para a capital e estudar Direito. Com a migração, Monturo sofre com a assombração da puta Gaba Machado. Na Capital, Fátima envolve-se com o movimento estudantil e com a professora de Direito contra a ditadura militar.

MAN ZUA



cenais autorais em torno do mitoguia, que neste caso, foi o elemento Fogo.

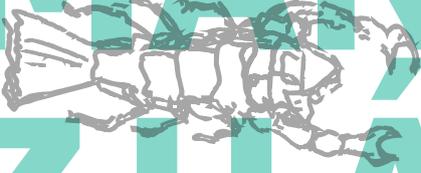
Quando fui convidada, o espetáculo já havia estreado e feito algumas temporadas pela cidade. As personagens Clotilde e Irene chegaram para mim prontas, construídas cenicamente, porém, foi necessário que eu as buscasse dentro das leituras do texto, procurando em que partes do meu corpo elas habitavam. Foi, então, que me guiei para as memórias da infância e rememorei onde mais potente havia fogo em mim. Percebi, desta forma, que elas ocupavam um espaço de resistência, assim como Djanira em seu meio social. Nesta busca *autoetnográfica*, fui consumida pela angústia por não conseguir acessar as energias de Clotilde e Irene de forma imediata. Essa angústia só crescia pelo fato da apresentação se aproximar. Para mim, não bastava decorar o texto. O que eu gostaria era de sentir que energia eram aquelas.

Em *Fogo de Monturo* às máscaras manifestam-se, transportando-se enquanto ficção que se atrita às vidas pessoais dos atores, na defesa de uma dramaturgia onde o criador investiga a si mesmo e representa a vida oculta da consciência. (LYRA, 2017, p. 120)

No espetáculo, Irene é uma costureira. Moça que saiu da pequena vila de Monturo para estudar moda, e costurar para as mulheres da mais alta classe belos vestidos de noiva; esse era o sonho de Irene. Clotilde, sua tia, mulher da igreja, religiosa e rigorosa, vivia pela vila com sua amiga Sinhá Isaura, observando a vida alheia. Isso eu já havia entendido. Contudo, o que eu ainda não havia avistado no horizonte, era meu encontro com essas mulheres na vida cotidiana. Dormi e, quando acordei, bingo! Clotilde e Irene já estavam na minha vida mesmo antes de eu nascer. Então ali, no meu corpo memória, elas começaram a ocupar um lugar e se fazer presentes.

Joseph Campbell afirma que

MAN ZUA



“quando a história está em sua mente, você percebe sua relevância para com aquilo que esteja acontecendo na sua vida” (CAMPBELL, 1990, p.04). Foi desta forma que parei de buscar Irene e Clotilde em meu exterior, e passei a buscá-las em meu universo interior. Me questionei quais mulheres de minha vida eram similares a Irene e Clotilde, de *Fogo de Monturo*.

O processo criativo de *Fogo de Monturo* suscitou personagens que, de alguma forma, estavam costuradas na memória de cada integrante do grupo. No meu caso, entrei para substituir a atriz que fazia as personagens Clotilde e Irene. A própria figura cotidiana da mulher que senta na calçada e que se sente no direito de julgar a vida alheia.

Irene é sobrinha de Clotilde. Saiu de Monturo para estudar na capital. Moça doce e muito submissa aos ensinamentos de sua tia, se mantém dentro de um pensamento amedrontado de que ser mulher é silenciar. Não posso falar qual a memória que a atriz Tatiane Tenório acessou para que essa persona

viesses à tona, mas como adentrei no espetáculo com tudo estruturado, precisava imediatamente acessar esse lugar no corpo-memória que sou onde estavam essas mulheres.

Li e reli o texto como quem bebe água em meio à sede. Encontrei Clotilde e são duas: Minha mãe, dona Lourdes, e minha avó paterna, dona Djanira, ou apenas Jandira, como era mais conhecida. Vovó mesmo não sendo essa mulher religiosa, da igreja, ela era umbandista, tinha sempre a necessidade de julgar a vida das mulheres de nossa vizinhança e família. Nunca nenhuma mulher era boa o suficiente para ela, não eram mulheres “direitas”. Para dona Lourdes, minha mãe, funciona da mesma forma.

Depois de muitos ensaios tive muita dificuldade em encontrar Irene até que ela apareceu. Estava ali tão perto e tão distante. A Irene da minha vida era a minha irmã mais velha: Dinha. Quando eu tinha por volta dos 5 anos, Dinha conseguiu se inscrever em um curso de corte e costura no bairro onde morávamos. Lembro-me que as primeiras

MAN ZUÁ

costuras foram para mim, sua irmã mais nova. Uma cobaia. Tenho a vaga lembrança de quando ia com



Imagem 3 – Eu, pequena, minha irmã Dinha e Maria José. Arquivo pessoal da artista-pesquisadora.

ela para o curso. Na investigação da criança que fui, buscando a memória muitas vezes esquecida, revirei o baú de fotografias e encontrei uma do tempo em que minha irmã fazia o curso de corte e costura.

Na fotografia, minha irmã parece não muito feliz. Essa foto foi tirada no seu último dia de curso, onde cada aprendiz de costureira iria expor seus trabalhos. Hoje tento sentir o que ela talvez tenha sentido naquela ocasião. Dinha começou a dançar aos 13 anos de idade em um grupo de dança popular que existia no bairro. O grupo percorria os bairros da capital Natal com apresentações, até que um dia foram convidados para apresentar em uma casa de shows chamada Zás-Trás, que ficava na rua Apodi, no bairro de Petrópolis. O grupo caiu nas graças do gerente da casa de shows e foi convidado para apresentar uma temporada inteira. Poucas são as fotos que vejo minha irmã sorrir, mas uma em que ela está ensaiando ela está sorrindo de forma diferente, radiante, como quem está plenamente feliz. Talvez a sensação de não alegria de minha irmã em

MAN ZUA



exercer a costura seja a infelicidade de não poder mais ser artista. Assim como Irene, Dinha tinha sonhos. Mas seus sonhos caminhavam na liberdade de fazer arte. Sonho esse que foi tolhido pelas Clotildes, Lourdes e Jandira.

Ela me disse que gosta de costura, que foi um sonho realizado apesar das inúmeras dores que o ato de costurar lhe trouxe com o tempo. Dinha diz que para ela, o ato de costurar é o mesmo que criar. Percebo nessa fala que, como ela não pôde seguir o sonho de ser artista, migrou esse sonho para o ato da costura. Ela se sente feliz, mas que se hoje pudesse escolher o que ser na vida, seria atriz de teatro e bailarina. Eu também costurei. Meu primeiro emprego, aos 17 anos de idade, foi na mesma fábrica em que minha irmã Dinha trabalha até hoje. Lá eu aprendi a costurar, calcular, atender telefone, servir café, pegar no pesado e trabalhar em grandes máquinas de estamparia. Diferente de minha irmã, eu tive a sorte e o desejo gritante de ousar, remar contra a corrente do sistema

que coloca o pobre na margem da sociedade. Partindo da perspectiva da pesquisadora Grada Kilomba, afirmo que “A margem e o centro de que estou falando aqui referem-se aos termos *margem e centro* como usados por bell hooks. Estar na margem, ela argumenta, é ser parte do todo, mas fora do corpo principal”. (KILOMBA, 2019, p.67).

Kilomba fala sobre ser margem e centro, e como mulheres e homens pretos desenvolvem uma forma particular de enxergar a realidade. Para minha irmã, não foi diferente. Quando se é mulher, preta e pobre, parece que o único caminho que nos resta é o silenciamento dos dias, e o trabalho braçal da mão de obra barata, onde exerce atividade até os dias de hoje. Ela sente dores no corpo, desenvolveu vários problemas de saúde por conta da costura. Mas para ela foi o que lhe restou.

Sabemos que a mulher preta está fora do padrão social. São sempre as babás, as pobres, as domésticas, as putas. Sueli Carneiro afirma que “as mulheres negras fazem parte de um

MAN ZUA



contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca” (CARNEIRO, 2003, p.2). Dinha era intitulada com todos esses adjetivos e outros mais. Por ter a pele mais retinta, ela começou seu processo de embranquecimento pouco depois que começou a costurar. Abandonou o cabelo crespo curto, o estilo que mulheres pretas usavam naquela época. Ela abriu mão de dançar a arte para viver até os dias atuais em um ambiente fabril. Nunca mais dançou. Nunca mais sorriu como na fotografia do ensaio.

Quanto a minha irmã Dinha, sabemos que ela manteve uma chama acesa dentro de si de querer ser artista, mas em meio a esse estudo, tenho me questionado se Irene também não sonhava em ser outra coisa, além de modista? Será que dentro de si, aquela personagem que fiava e fazia histórias, não queria ser outra coisa?

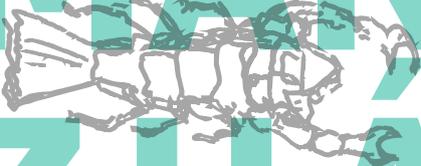
Foi o desejo de mergulhar na vida íntima das mulheres que habitam em

mim, que me fez escrever um projeto de mestrado. Além delas arderem dentro de mim, fiam comigo uma colcha de memória e me guia nessa e em outras empreitadas teórico-prática. É como um conjunto de memórias, com histórias e ardência, e que busca resistindo em meio social, com o desejo de ser uma pequena chama que ilumina o passo de outras mulheres como nós, pretas.

A Irene que em minhas entranhas habita é preta, mais retinta, tem cabelos crespos. Com uma voz rouca, fala alto e é brava. Uma mulher desbocada, porém uma mulher que resiste, mesmo com um semblante de quem está sempre irritada.

As minhas duas Clotildes são: Dona Lourdes, minha mãe: Mulher preta de tom menos escuro. Tem um lenço na cabeça de cor azul. Largou o lenço que tanto amava para mostrar no cume de sua cabeça, o tempo que escorreu em fios brancos. É uma boa sagitariana, faz amizade com todo mundo, mas hoje já não fala mais com todos. Cresci ouvindo as histórias pela sua versão, e na maioria

MAN ZUA



das vezes alterada. Hoje ela reclama mais da vida do que outra coisa, mas continua ditando a vida alheia. Ela dá conta de tudo. Dona Djanira ou Jandira, minha avó: uma preta muito preta, miúda, magra. Cachimbo na boca, lenço branco na cabeça. Braços fortes de carregar sacola de feira, de subir e descer ladeiras sabendo da vida de todos os feirantes. Mulher brava e minha melhor amiga. Dona de toda a saudade que habita em mim.

Busquei aproximar as mulheres de minha vida, às mulheres de *Fogo de Monturo*. Dei corpo a elas e juntas erguemos bandeiras da resistência, tendo essas bandeiras a cor preta. Somos um conjunto de gritos que vem das entranhas d'alma e que atravessa o tempo, ocupando lugares de resistência. Somos fogo que faz-se presente na vida e na memória das pessoas. Irene, Djanira, Lourdes, Dinha e Clotilde, um conjunto de mulheres pretas que resiste tanto nas margens como nos centros, e somos sim, rainhas de nossas vidas e das vidas umas das outras, furando, dessa maneira, o sistema racial que

busca nos invisibilizar. E se hoje eu tivesse a oportunidade de reescrever uma nova Irene e Clotilde, com certeza elas seriam da cor da força que existe em mim: a cor preta.

Bença, vovó?

Bença, mãe?

Bença, Dinha?

Até o próximo incêndio.

MAN ZUA



REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro. Editora Bertrand, 1989.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo, Palas Athena, 1990.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. In: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Org.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. p. 49-58.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de

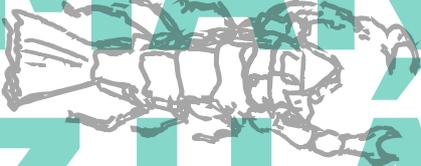
Janeiro: Cobogó. 2019.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Fogo de Monturo: uma experiência com o Grupo Arkhétypos de Teatro pelo caminho da mitologia em Arte**. In: Robson Haderchpek (Org.) **Arkhétypos Grupo de Teatro: encontro e atravessamentos**. Natal: Fortunella, 2017. p. 107-125.

___. **Da artetnografia: máscara manguê em duas experiências performáticas**. Relatório científico final Pós doutorado FAPESP. 2013.

___. **Mitodologia em Arte no cultivo do trabalho do ator: Uma experiência de f(r)icção**. Relatório Científico final de Pós doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). 2015.

MAN ZUA



6 SOMOS DA MESMA TRIBO, FILHAS DO MESMO SOL: O ESPETÁCULO *EM TERRA SER*

Ana Clara Veras¹

Mariclécia Bezerra de Araújo²

Nadja Rossana Lopes de Sousa³

01 - Ana Clara Veras é atriz e pesquisadora do Grupo Arkhétypos de Teatro, colaboradora do grupo de extensão da UFRN intitulado “Voz Feminina”, coordenado pela Ms. Mayra Montenegro. Participou do Tercer Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza (2018) com o trabalho “As danças populares brasileiras como treinamento físico do ator”. Ministrou oficinas pelo o interior do RN, em Fortaleza e no México, com temáticas do Teatro do Oprimido, danças populares brasileiras e práticas sobre o exercício da escuta do ator.

02 - Mariclécia Bezerra de Araújo é Atriz Grupo Arkhétypos e Professora Efetiva de Teatro do Estado do Rio Grande do Norte. Possui graduação em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2016), graduação em Letras pelas Faculdades Integradas de Patos (2008) e mestrado em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (2012). É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina/SC (UDESC).

03 - Nadja Rossana Lopes de Sousa é Atriz do Grupo Arkhétypos; Pesquisadora de Teatro, Produtora Cultural e de Marketing. Possui graduação em Teatro (2017) e Mestrado das Artes Cênicas (2019) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Graduada também em Administração com Habilitação em Marketing (2008) na UNI-RN. Possui Diplomado em Educação em Valores Humanos (2017) pelo Instituto Sathya Sai- Bolívia.

MAN ZUA



RESUMO

Abordaremos neste artigo um processo de criação vivenciado por três atrizes do Arkhétypos Grupo de Teatro (2010, UFRN), sendo possível a criação de um espetáculo intitulado *Em Terra Ser*. No decorrer do processo, trabalhamos com a metodologia dos *encontros*, inspiradas pelas figuras arquetípicas da (velha Anciã e da jovem Guerreira). Aqui, falaremos sobre as faces/fases de um feminino sagrado e protagonista. Nisto, Clarissa Estés (2014) e Jung (2000) nortearão nossas proposições neste trabalho.

Palavras-chave: arquétipos do feminino, processo criativo, sagrado feminino.

ABSTRACT

In this article we shall approach a creation process experienced by three actresses from Arkhetypos Theater Group (2010, UFRN), making it possible to create a show called *Em Terra Ser*. During the process, we have worked with the methodology of the meetings, inspired by the archetypal figures of the (old Elder and the young Warrior). Here, we discuss the faces/phases of sacred feminine and protagonist. Thus, Clarissa Estés (2014) and Jung (2000) shall guide our propositions in this work.

Keywords: archetypes of the feminine, creative process, the sacred feminine.

MAN ZUA



INTRODUÇÃO

Contamos história através do teatro. No Grupo Arkhétipos⁴, buscamos uma imagem onírica que se constrói no momento presente do jogo, que se manifesta mediante nossa relação, sozinha, ou, com a outra. Mas tudo que nos acontece em cena ou na vida real tem uma equivalência de forças que aparecem durante a construção de experiência de cada ser humano. De acordo com Jung (2000) temos uma carga genética, uma “herança de registros” acoplados em nosso espírito, capaz de guardar informações por tempos afins. Acreditamos que elas surgem por meio da nossa ancestralidade, da nossa carga genética que registra tudo, surgindo a partir de uma conexão umas com as outras.

Compreendemos que o conteúdo do “inconsciente

coletivo” é constituído essencialmente de arquétipos. Neste sentido, são pertinentes as considerações de Jung, segundo as quais;

O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta (JUNG, 2000, p. 17).

No teatro que acreditamos, acessamos algumas figuras sentidas mediante um trabalho com a proposta metodológica do Arkhétipos Grupo de Teatro, aprendendo desde cedo a conversar conosco mesmas, a praticar nossa imaginação materializante através do jogo e a descobrir figuras misteriosas que moram dentro de nossa raiz imaginante. Este

4 - O Grupo Arkhétipos foi formado em 2010 na Universidade Federal do Rio Grande do Norte pelo Prof. Dr. Robson Haderchpek e por um grupo de alunos que decidiram se dedicar à pesquisa artística dentro da Universidade. O Grupo trabalha numa perspectiva laboratorial e desenvolve seus espetáculos a partir de um mergulho no universo simbólico de cada ator, sempre associando a prática artística com a busca pelo autoconhecimento.

MAN ZUA



aprendizado requer uma busca da essência da vida e da própria arte em que acreditamos, pois somos matéria, somos parte de uma coisa só que se constrói na luta diária que enfrentamos.

O processo sobre o qual discorremos fez parte de uma dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), intitulado “A.M.E. - Arte, Método e Espiritualidade: Processos de criação cênica inspirados pela educação em valores humanos” de Nadja Rossana Lopes de Sousa, atriz e pesquisadora do Grupo Arkhétypos de Teatro - orientada

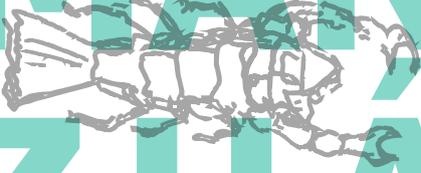
pelo Prof. Dr. Robson Haderchpek.

Ao relatar nossa vivência neste processo, comungamos juntas de uma sintonia instaurada em nossos *corpus*⁵, por meio do acesso às duas figuras arquetípicas (velha Anciã e jovem Guerreira), durante os laboratórios. Nossa relação surgiu em cena, nos fazendo propor ações em jogo, que partiram da *poética dos elementos*⁶, ou seja, do trabalho com a terra, o fogo, a água e o ar, isso nos levou a determinar os elementos fundamentais do processo, e a descobrir que imagens surgiram em nossos devaneios. Este é um dos princípios do trabalho do Arkhétypos, mergulhar em busca dessas imagens e trazê-las em forma

5 - Corpus em latim – termo sugerido na dissertação de Nadja Sousa: “O Corpus é formado de muitas dimensões energéticas e matérias densas e sutis que integram o mesmo sistema, conectado, interligado, não sendo possível a dissociação delas em nossa condição humana. Dimensões integradas: O Corpus.” – PPGArC 2019.

6 - Segundo Haderchpek: “Desde a sua criação em 2010 o Grupo Arkhétypos vem trabalhando numa perspectiva laboratorial e tem construído seus espetáculos a partir de um mergulho no universo simbólico de cada ator, sempre associando a prática artística com a busca pelo autoconhecimento. É comum em seus processos de criação que o Grupo escolha um elemento da natureza como mote criativo: terra, água, fogo e ar. Chamamos este trabalho de poética dos elementos, inspirados por Gaston Bachelard (2013) que escreve sobre a imaginação da matéria, passando pela tetralogia dos elementos”. (2018, p.58)

MAN ZUÁ



de matéria.

Ao rever as leituras de Clarissa Estés (2014) e Jung (2000), sobre inconsciente coletivo, foi possível revisitar uma mitologia conectada à terra, à vida dentro da natureza, escondida por meio de um cântico que nos alimentava. Este cântico ancestral, reverberado em cena, será relatado mais adiante neste artigo.

A CRIAÇÃO CÊNICA: A POÉTICA DA TERRA

A criação do espetáculo *Em Terra Ser* nos despertou um interesse muito profundo durante os ensaios, porque a princípio, a caixa cênica bastava-nos enquanto lugar propício à ação dramática, mas, depois, começamos a sentir que precisávamos estar em contato direto com a natureza.

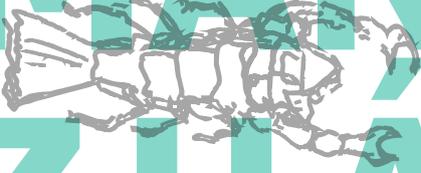
Foi ao firmar os pés no chão, durante um ensaio no museu Câmara Cascudo⁷, que compreendemos o que desejavamos. Foi neste lugar, voltado exclusivamente para um ar puro, com terra, árvores e pássaros, que começamos um ritual sagrado, uma dança, sobretudo, fomentada pela filosofia do sagrado feminino⁸, a fim de encontrarmos, por meio de um acesso à nossa ancestralidade, figuras arquetípicas.

Ao darmos conta dessas imagens, poetizávamos o espaço com um ritual de preparação para a chegada delas. Uma era a velha *Anciã* e, a outra, uma jovem *Guerreira*. Essas duas energias nos fizeram perceber que éramos mulheres chegando à uma terra mágica, fértil, alimentada pela nutrição dos corações fortes, cheios de emoção, resistentes e transformadores de si e de seu universo.

7 - Solicitamos lugar para ensaiar no Museu Câmara Cascudo, assim como, para a estreia do espetáculo que aconteceu oficialmente em fevereiro de 2019. Ensaíamos cerca de um ano neste local.

8 - O Sagrado Feminino é uma filosofia que leva a mulher a si reconectar com ela mesma, por meio de uma harmonização com a natureza. Ver: (<http://www.teiadethea.org/>).

MAN ZUA



Em um laboratório de criação, quando essas energias se ligaram aos corpos em uma atmosfera que se abre à imaginação, o tempo instaurado foi se delimitando e fazendo com que cada mulher criasse uma *mitologia pessoal*⁶ que se revela em camadas mágicas e muitas vezes, tão secretas que, levamos meses para decifrar tanta poeticidade cênica.

Nos laboratórios de criação tivemos em nossa imaginação, por excelência, um elemento da natureza (terra, fogo, água e ar). Em nossos encontros cada participante buscou acionar a sua energia específica, instigada por meio de canções e por meio de um contato direto com os elementos. Nestes encontros, reconhecemos que nosso *corpus* é parte estruturante do processo vivenciado, nos fazendo descobrir individualmente, nossa terra, nosso fogo, nosso ar e nossa água.

Sobre isto, o diretor do grupo Arkhétypos em suas pesquisas, e em suas práticas durante os laboratórios afirma:

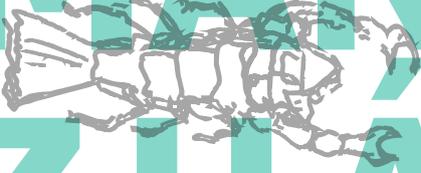
O nosso processo é desencadeado por um dispositivo inconsciente, e cada qual dentro do processo também irá descobrir a sua terra, o seu fogo, a sua água e o seu ar. Entendemos que cada pessoa traz uma qualidade de água, de fogo, de terra e de ar, e que cada um destes elementos apresenta nuances que variam de acordo com as experiências individuais de cada indivíduo. (HADERCHPEK, 2017, p.2669).

Chamamos este procedimento de *poética dos elementos*, pautando-nos na imaginação material proposta por Gaston Bachelard:

Com efeito, acreditamos possível estabelecer, no reino da imaginação, uma *lei dos quatro elementos*, que classifica as diversas imaginações materiais

9 - Segundo Feinstein & Krippner (1992): “Os mitos, no sentido que damos ao termo, não são lendas ou falsidades, mas modelos através dos quais os seres humanos organizam e codificam suas percepções, sentimentos, pensamentos e atitudes. Sua mitologia pessoal origina-se dos fundamentos do seu ser, sendo também o reflexo da mitologia produzida pela cultura na qual você vive”. (p.16).

MAN ZUA



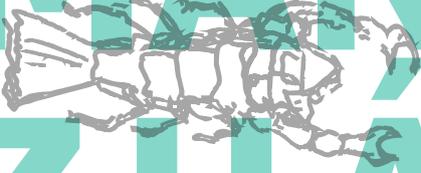
conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra. E, se é verdade, como acreditamos, que toda matéria deve receber componentes – por fracos que sejam – de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas. Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. (BACHELARD, 2013, p. 34)

A descoberta da nossa terra se deu de grão em grão, assim como o revelar da nossa canção, que trouxe à tona a força das figuras da velha *Anciã* e da jovem *Guerreira* que encontramos nos laboratórios. Em nossos mergulhos profundos em nós mesmas, nos foram reveladas determinadas imagens, em formatos e ornamentos; cheias de emoções, simbolizando a estrutura real delas:

Ainda estamos longe de compreender o inconsciente ou os arquétipos - os núcleos dinâmicos da psique – em todas as suas implicações. Tudo que podemos constatar até agora é o enorme impacto que os arquétipos produzem no indivíduo, determinando suas emoções e perspectivas éticas e mentais, influenciando o seu relacionamento com as outras pessoas e afetando, assim, todo o seu destino. Vemos também que os símbolos arquetípicos combinam-se no indivíduo seguindo uma estrutura de totalidade, e que é possível que uma compreensão adequada desses símbolos tenha efeitos terapêuticos (JUNG, 2008, p.419).

Jung (2000, p 122), nos fala que só é possível falar em arquétipos quando dois aspectos básicos aparecem na experiência prática: a Imagem e a Emoção. Esses aspectos são pontos chaves na busca de conhecer e reconhecer as figuras que emergem durante o processo de criação, sendo eles, “[...] porções da própria vida – Imagens integralmente ligadas ao indivíduo através de uma verdadeira ponte de

MAN ZUÁ



emoções”. Assim, gradualmente, fomos descobrindo os arquétipos que acionamos durante o processo de criação, e principalmente, o porquê deles aparecerem e de que maneira eles se conectaram conosco.

Assim, começamos a perceber uma transformação energética peculiar, que foi nos levando a particularidades específicas, fomentadas pela exaustão do treinamento. Foi importante perceber no decorrer das transformações variações e semelhanças oriundas de cada uma em jogo, vejamos:

O processo de conhecer a si mesmo pode ser auxiliado através da identificação das qualidades, das características e das variações juntos aos elementos. Antes do nascimento, há a gestação, o cuidado e os ensinamentos. Mãe, mulher, ancestralidade que ensina os saberes da terra, do ar, do fogo, da água e o grande mistério do éter. A sabedoria de vida e também a força que carregou em seu cajado em defesa de todo seu povo. A guardiã dos animais, do

poder... (Diário de bordo: Nadja Rossana – 06/03/2018).

Acreditávamos que vivíamos um ritual de transformação. O ritual em sua origem mais concreta, segundo Mariz (2008, p. 16), “cria um sentido de espaço e de tempo outro, diferente daquele do cotidiano”. Este espaço/tempo se constitui como algo significativo para quem o vivencia, abrindo portais profundos em determinadas culturas. Sua característica essencial é que mesmo não sabendo de sua relevância para a vida, o humano o vivencia, sentindo sua manifestação.

Vivemos este ritual, por meio do que chamamos dentro do grupo, de *jogo ritual*:

Cada participante dentro do “jogo ritual” tem um percurso muito particular, e ao fazer suas escolhas, o ator/bailarino acessa imagens do seu inconsciente concretizando-as e/ou traduzindo-as no seu corpo. E é na busca da compreensão do significado destas imagens que o jogo de fato se instaura, pois, dentro de um universo infinito de probabilidades, uma *imagem*

MAN ZUA



material se manifesta no processo de criação gerando um sentido e trazendo à tona um manancial de significados que vão povoar a imaginação do intérprete, e em seguida a do espectador. (HADERCHPEK, 2018, p.62).

O *jogo ritual* é um “procedimento de criação” do Arkhétypos, e, segundo o diretor Haderchpek (2015, p.13), as relações dentro deste jogo, acontecem em três grandes encontros: o primeiro encontro é consigo mesmo, mergulhando em sensações; imagens, conflitos internos, possibilidades imagináveis; o segundo encontro é com o outro em jogo, se voltando para os conflitos externos, para as relações que se transformam em cenas, histórias, para as descobertas que cada um pode oferecer ao outro, é uma fase onde cada um experimenta chegar perto do outro, oferecendo aberturas, caminhos. O terceiro e último encontro, acontece com o público, e este “deve se colocar dentro do processo, ressignificando o olhar dos atores e alimentando as cenas

a cada dia”.

Em uma determinada etapa do processo de criação, nos demos conta que estávamos falando de duas mulheres que chegavam ao lugar desejado: a uma terra sem destruições ambientais, sem a presença do caos. Esta terra completamente fértil nos esperava para que catássemos o canto de seu início, de sua ritualização íntima conosco. Ficamos nela conectadas, alimentando uma energia onírica, unindo nossas histórias, abrindo alguns portais durante o jogo, porque a “nossa imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão”, assim afirma (BACHELARD, 2013, p. 18).

O deleite levou uma das atrizes a buscar mais informações sobre a energia que acessava:

Quem essa mulher?
Essa que se deixa queimar por dentro e lança ao universo, formas de sua real semelhança?
Quem é essa mulher que cresce e

MAN ZUA



aprende que o equilíbrio da vida está em amadurecer os cabelos, os anseios?

O que ela é?

Como ela é?

Ou como está agora?

Ela nasce e caminha por estradas descalças porque sentir a terra é mais importante do que só passar por ela. A ela cabe tudo, cabe principalmente o desejo de não ser esquecida, de ser mastigada e jogada ao vento. Ela que queima e que incendiará o seu caminho se você deixar, porque queimar-se em seu fogo sagrado requer mais que um toque ou um olhar, requer que você contenha um pouco da poética da vida, ou que simplesmente, a deixe-lhe tocar. (Diário de bordo: Mariclécia Araújo – 12/03/2018).

Esses momentos nos levaram e entender no jogo um sentimento afetuoso, carinhoso. Percebíamos que éramos próximas, irmãs, primas, amigas, mãe, filha, era um contato iniciado pela presença, pela harmonia, pela aproximação que tínhamos uma com a outra. No *jogo ritual*, podemos invadir o universo uns dos outros, criando ações em conjunto, revelando a essência do

que desejarmos. Sobre isso Lara Machado nos diz:

Todo corpo merece carinho em sua aproximação. Quando tocamos o outro devemos pedir licença, não com as palavras, mas com nossas ações, e assim seremos convidados a nos aproximar, propondo uma possibilidade de jogo corporal sem invasões ou sofrimentos (MACHADO, 2017, p. 44).

Cada uma de nós pôde caminhar na trilha do autoconhecimento, dos confrontos pessoais diante da sua própria arte e da sua existência enquanto mulher/ atriz e pesquisadora. Identificamos dentro de nós várias mulheres, seus movimentos, ancestralidades, não tão distantes, não tão perdidas de nós mesmas. Elas estavam ali se revelando, nos revelando. Para Éstes (2014), a mulher tem suas próprias referências; ligadas ao seu ambiente psíquico, mantendo-o organizado por meio da intuição e da inspiração, fundidos numa particularidade profunda do “eu feminino”. Descobrimos, assim

MAN ZUA

que, uma acessava a energia da venha *Anciã* e a outra, a jovem *Guerreira*.

Inspiradas em imagens como, a da Deusa Tríplice¹⁰, começamos a fazer uma ligação da mitologia dela com o nosso processo, pois ela contém em seu ciclo contínuo, a vida-morte-vida, ou seja, ela é a donzela, a mãe e a anciã. Esta deusa carrega em sua máxima a força do sagrado feminino, a energia das fases da lua, nos revelando nossas próprias fases:

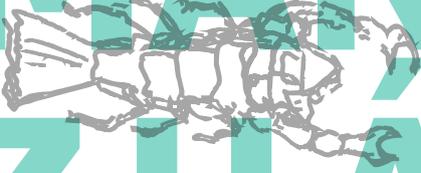
A lua por ser uma grande representante das energias femininas e da Deusa, simboliza as suas três faces. Mas as correspondências não param por

aí e no ciclo anual do sol – que como força criadora era associado à Deusa antes das sociedades patriarcais – também encontramos as três faces da Deusa. O que não é de se admirar, já que toda a existência é composta destes aspectos triplices, queiramos nós ou não, pois não há como fugir dos ciclos de vida, morte e renascimento. (Disponível em: <https://omundodegaya.com/2015/09/15/a-deusa-triplice-a-donzela-a-mae-e-a-ancia/> Acesso em: 28/05/2020).

Neste mergulho pessoal, e ao estudamos a Deusa Tríplice, começamos a perceber uma desconexão com nosso sagrado feminino; e percebemos também como a vida de hoje nos desvincula

10 - A deusa tríplice vive no lado ativo da psique feminina e toda mulher deve aprender a identificar suas facetas, para depois trabalhar com ela. Perceber como ela se manifesta em nosso interior é importante para evitar que este espaço seja inundado por uma destas facetas, anulando por completo a nossa vontade e impedindo-nos de exercer o nosso direito de livre escolha. A triplicidade da deusa pode ser percebida em muitas facetas da vida. Se lhe concedermos a oportunidade para se manifestar como figura mítica, ela poderá inspirar a nossa alma, assim como nutrir, sustentar e transformar o cerne do nosso ser. Para mais informações acessar: https://aminoapps.com/c/wiccaebruxaria/page/blog/a-deusa-triplice-donzela-mae-e-ancia/8BXp_El7umunMGxPbNPxXKzRgDzWJDkpDM6. <https://omundodegaya.com/2015/09/15/a-deusa-triplice-a-donzela-a-mae-e-a-ancia/> Acesso em: 28/05/2020.

MAN ZUA



de quem somos realmente, nos afastando do nosso verdadeiro eu. Percorremos um caminho que nos levou a alcançar um sagrado adormecido em nós, pois, ao acessarmos a sabedoria ancestral feminina, por meio de uma ligação com a mãe terra, houve um reequilíbrio, uma reconexão com o nosso sagrado.

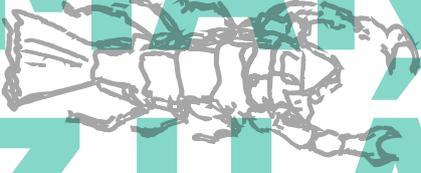
O Sagrado Feminino é um movimento de resgate de nossa sabedoria interna, perdida e esquecida pelos milênios de patriarcado. As antigas tradições da Deusa ressurgem na cultura ocidental em um cenário mundial no qual a mulher começa a buscar a sua independência perante o homem, porém ela percebe que tentar viver de acordo com o modelo masculino não traz plenitude, pelo contrário, traz desequilíbrio e insatisfação em se viver em um corpo de mulher. Para encontrar um modelo realmente feminino de ser e viver, muitas mulheres (e homens que também questionam os valores de nossa atual sociedade e as religiões patriarcais) voltaram-se para as tradições e práticas espirituais das antigas culturas (BREMER, 2011, p. 6)

Através do mito da Deusa Tríplice vivenciamos um fantástico devaneio, e isso nos remete às considerações de Campbell (2014) quando este fala sobre o mito e o seu poder limiar. O mito não poder ser previsto, ele simplesmente se manifesta, ele se encontra no meio do caminho. “[...] Mitos e sonhos vêm do mesmo lugar. Vêm de tomadas de consciência de uma espécie tal que precisam encontrar expressão numa forma simbólica”. (CAMPBELL, 2014, p.33).

E esta mitologia nos queimou, pois toda mulher queima. Queima na busca da sabedoria, queima na transformação de si. Um momento decisivo na entrega de si para a vida, para o futuro que a espera: “Se um jovem de espírito escolhe conscientemente o caminho da evolução psíquica, ele deve estar preparado para uma mudança completa em suas antigas atitudes” (JUNG, 2008, p.379).

Nestes mergulhos em busca do fogo que alimentava essas figuras durante os laboratórios, outra atriz

MAN ZUA



precisou reverberar suas palavras, sentido em sua dança particular e solitária um choro de nascimento e criação, vejamos:

Quando nosso ritual terminou, quando me foi entregue o bastão da tribo; senti-me coberta pela nossa mata, abraçando a vida habitada nela. O medo de ficar só terminou ali, ao sentir toda essa vida que me cercava e que devia proteger. Depois de chorar pela ida da minha guia, minha grande mestra, encontrei a força que precisava num bastão, fincado ao chão, me conectando diretamente à Terra Mãe. (Diário de bordo: Ana Clara Veras - 05/03/2018).

Clarissa Éstes (2014) nos diz que, o arquétipo da mulher selvagem é a alma feminina, sendo sua origem primeira: “Ela é o momento imediato anterior àquele em que somos tomadas pela inspiração. Ela vive num local distante que abre caminho até o nosso mundo” (p.27). Ela é a fonte

inspiradora da morte-vida-morte e tudo que faz parte da criação geral da mulher. Essa força arquetípica foi nos alimentado e abrindo portais entre os tempos.

Para abrir estes portais foi essencial a presença da pesquisadora e diretora do nosso pequeno grupo¹¹. Ela era nossos olhos e nossa guia, pois todo o acesso nos revelou não só os arquétipos, mas sim, a nós mesmas enquanto seres em construção do autoconhecimento.

DRAMATURGIA CORPORAL: *EM TERRA SER*

A primeira apresentação de *Em Terra Ser* aconteceu no DEART-UFRN, apenas como ensaio aberto do processo de criação, dentro do III Seminário Internacional de Pesquisa Corpo e Processos de Criação nas Artes Cênicas, em 2018. A estreia mesmo do espetáculo, se deu em fevereiro

11 - Como o processo fazia parte do mestrado de Nadja Rossana, ela não chegou a entrar diretamente em cena, mas em jogo estava presente, ora participando, ora alimentando nosso jogo, buscando nos impulsionar e inspirar. No jogo ritual é permitindo à entrada e saída do condutor do jogo quantas vezes for necessária.

MAN ZUA



de 2019, no espaço externo do Museu Câmara Cascudo - Natal-RN, durante a defesa de Mestrado de Nadja Rossana Lopes, diretora do processo. Houve somente uma apresentação, desde a sua estreia, mas, o espetáculo continua vivo em cada uma de nós, deixando sementes... Algumas delas estão germinando, pois uma das atrizes ingressou em doutoramento inspirada por suas descobertas dentro do processo; outras, estão a germinar em silêncio.

Pode-se dizer que já existia em cada uma de nós, antes mesmo de iniciar os laboratórios de criação no final de 2017, uma sementinha. E ela germinou por meio das experiências dentro de cada uma, pelas descobertas do viés do jogo, da troca, da entrega, e pela doação de um intenso mergulho de si; relacionando a vivência do momento presente, ao aqui e o agora, ao nosso inconsciente com profundidade.

Partimos da ideia de que cada participante encontraria sua própria canção, inspiradas pela leitura do conto africano: *A Canção dos Homens*, de Tolba Phanem¹². No conto, quando uma mulher está grávida, ela segue para a selva com outras mulheres, e juntas rezam, cantam, dançam e meditam até surgir a “canção da criança” que está sendo gerada. Quando nasce a criança, a comunidade se junta e canta para ela a sua canção.

Esse hábito se repete nos momentos mais importantes da vida deste ser, como um rito de passagem, lembrando-o de sua importância neste plano. O canto propõe um encontro do indivíduo com as suas origens, e cada vez que é cantado, o ajuda a se recordar da sua própria identidade, sem julgamento e nem punição, somente com alegria e resignação.

Reconhecer a própria canção significa conhecer a si mesma;

12 - Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/alvaro-siviero/musica-e-identidade-a-cancao-dos-homens/> Acesso em: 28/05/2020.

MAN ZUÁ

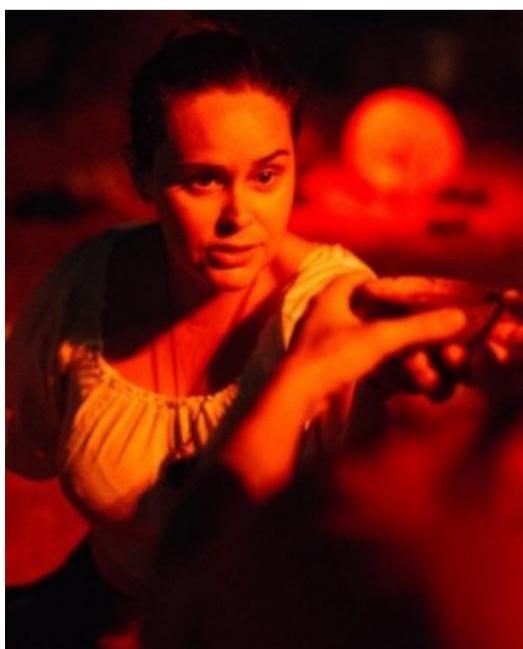


Fig. 1 – O chá. Fotografia: Carol Macedo, Deart: 2018.

assim como este mito, estávamos nos encontrando com nossa própria origem, por meio das muitas mulheres que já nos habitavam.



Fig. 2 – A dança. Fotografia: Carol Macedo, Deart: 2018.

NARRAÇÃO DO ESPETÁCULO

Este relato foi feito pela diretora Nadja Rossana Lopes, e ela o apresentará em forma de escrita performática¹³, conduzindo-nos ao espaço da cena, para que possamos sentir a poética da terra em seu *ser*:

Escuto o pulsar da terra, o pulsar dos variados corações. Ao

13 - A “narrativa performática” seria aquela em que o emissor se compromete com uma ação de comunicação que modifica sua relação consigo e com os receptores da sua obra. Na troca que se estabelece entre aquele que escreve e aquele que lê, ambos estão em exposição, seja o que escreve, no ato de doação, de usar sua voz para reverberar um discurso, ou aquele que lê, que se abre para o universo criado e que encontra ali um mundo a ser explorado (SEIXAS, 2017, p. 132).

MAN ZUÁ

mesmo tempo em que a chuva cai, os pés preparam a terra para as futuras sementes, pois o barulho da chuva, junto ao pulsar dos pés, alimenta a vida que se prolifera dentro dela. A força do vento ecoa uma canção unindo seres da fauna e flora, e todos juntos dão sentido à vida que renasce. Olhe a semente. A sua força rompe a terra, alimenta e nutre o fluxo da vida. Temos chuva... E nas batidas do coração ecoa-se o vento e ouve-se uma canção no tempo do pulsar, do respirar.



Fig. 3 – O Duelo. Fotografia: Carol Macedo, Deart: 2018

Estávamos juntos... Ouviu-se uma melodia introdutória, era uma menina que cantava para semear a vida e fertilizar o solo. Deram-nos um chá que nos transportou ao espaço da cena. Todos juntos, cantamos:

Escutamos e sentimos uma vibração que percorreu nosso ser. No doce chá¹⁴ que foi ofertado aos espectadores, havia um toque de magia, feito por meio de um ritual de iniciação, permitindo que eles acessassem sua ancestralidade e tornassem-se espectadores/participantes, seres daquele lugar.

Mulheres dançavam junto à fogueira durante a entrega e oferta do chá. Entre olhares, sorrisos e palmas, convidaram os espectadores que iam adentrando à cena, celebrando o nascer da terra, por meios de sons e passos. Permitiram que o ritmo entoado reverberasse, conectando todos os presentes numa única atmosfera. Corpos se aconchegavam, e

14 - O experimento cênico tem início quando ofertamos chá aos espectadores que estão dispostos em um grande círculo.

MAN ZUÁ



Fig. 4 – A Anciã. Fotografia: Carol Macedo, Deart: 2018.

novamente, a menina se destacava entre eles. Sua alegria ao tocar o seu pandeiro encheu os olhares com atenção pela sua presença firme e sedutora.

Ela dançava com o prazer e o desfrutar da descoberta, da *Guerreira* que conhece a terra, a chuva, o vento, o fogo, reconhecendo nos olhares, a alma de cada um. Neste dançar, outra mulher surgiu, apresentando com sua força e ancestralidade os ciclos das muitas vidas que dançam

no Meio do Mundo¹⁵; foi como se ela pudesse ver além dos nossos próprios olhos, e com a ponta do seu cajado, pudesse fazer escrituras com o sopro do vento, registrando em cada grão de areia, a vida que renascia.



Fig. 5 – A jovem Guerreira. Fotografia: Carol Macedo, Deart: 2018.

15 - O Meio do Mundo é o lugar cênico que determinamos como o espaço em que acontece a ação, o lugar simbólico em que as personagens agem.

MAN ZUA

Eram duas mulheres diferentes e complementares; uma carregava os anos, a outra era levada por eles. No Meio do Mundo é possível perceber que as pessoas vivem em vários tempos. Nós fazemos parte desse lugar: o Mundo. E enquanto os pés balançavam a terra, ao redor da natureza, chegamos a ver os sinais do tempo, da transformação em constante vibração.

O olhar da *Anciã* fez o chamado. O silêncio dos pés se estabeleceu no chão de areia. O bastão dela rompeu o céu e fez o tempo/espaço se abrir em frações de segundos. Não se sabia ao certo o que se passava. Era como se algo leve começasse a passear entre as folhas sem tocar o chão, e ouvimos um rouxinol cantar, atravessando a cena, como se anunciasse um chamado.

A menina sentiu no peito este chamado; seus olhos alcançaram os da sua Mestra. Essas mulheres de idades diferentes se refletiam uma na outra e pôde-se ver o soar do confronto, entre erros e verdades.

Nesta batalha, o atacar e o defender-se não estavam somente na força do braço, mas em enxergar e escutar as próprias possibilidades.

Tais forças se sobressaíram perante nossos olhares, pois enquanto um bastão caía das mãos de uma; o outro, com bastante força, era jogado ao chão, com raiva e derrota. Elas se esbarram em sua principal batalha: o encontro consigo mesmas. Em cada laboratório um pouco se revelava, pois vimos que a *Anciã* tinha a missão de compartilhar



Fig. 6 – Rito de Passagem. Fotografia: Carol Macedo, Deart: 2018.

MAN ZUÁ



Fig. 7 – O Sagrado Feminino.
Fotógrafa: Carol Macedo, Deart:
2018.

seus conhecimentos, e a *Guerreira*, de recebê-los para desenvolver sua própria sabedoria. E por elas estarem em tempos diferentes, se colidem; mas é preciso escutar dentro de si, e estarem dispostas a abrir mão, de sacrificar os tempos que as diferem.

A jovem encontra na terra a

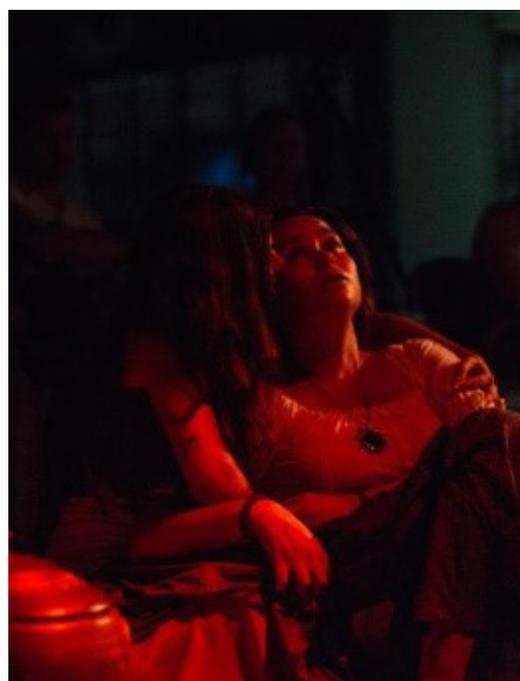


Fig. 8 – A Despedida. Fotógrafa:
Carol Macedo, Deart: 2018

força de correr em seu tempo, fazer a poeira ganhar o ar, marcar o solo com suas pisadas, assim como, sua vida, sua história. Do outro lado, a *Anciã* tira de um grito o medo da morte, descobrindo quem é a partir da dor que carrega. Mas quem são elas realmente? Quem são essas mulheres?

MAN ZUA



Anuncia-se o nascer da noite e o amanhecer do dia. O conhecimento é passado adiante... o cajado que é concedido. A menina começou aprender e a escrever sua própria história. A Anciã percebeu que a filha está pronta para a vida, pois seu choro fez a terra se abrir perante suas mãos.

No Meio do Mundo há uma orquestração do tempo que gira em sentidos contrários; depois volta para o sentido corrente, e é nesse instante que há uma junção dos tempos. A Mestra guiou a Aprendiz em sua corrida pela transformação. Em seu mergulho solene, ela aceitou o chamado, entrando na água sagrada, que estava ali representada em uma grande bacia, advinda do céu, soltando seu *corpus* na terra após seu mergulho interior... e, na areia, cravou no solo o coração, pulsante, vibrante, forte e necessário... era a sua escritura pessoal.

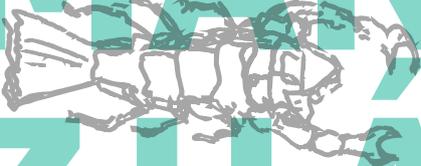
As aprendizagens nos levam a muitas descobertas. Ao defender o seu território, a menina encontrou sua dança pessoal, seus pés foram

tomados pela areia que subia por todo o seu corpo. Em giros e rodopios uma mulher indomável, dona de si, instruída a reinar numa jornada sublime surge, onde a luz gera entre frutos e flores, a esperança.

A Mestra/*anciã* representante da sabedoria do eterno feminino, já esperava este momento. O tempo do acolhimento, o tempo do rito de passagem levou a aprendiz/*guerreira* a passar pela terra, pelas águas, pelo fogo, deixando-se elevar em alma e coração.

Juntas encontraram-se no mesmo tempo, se conectando, emanando e expandindo através do vento uma energia de transformação. As aves ninam o vento, pois o vento nos convida a dançar, revelando em sua força, um milagre. Iniciou-se um ritual de limpeza, de preparação, cuidado e entrega. Em um ato de lavar esses braços, cantos e afetos, sentiu-se uma conexão com o sagrado feminino, uma irmandade construída desde o toque dessas peles-mulheres, nos

MAN ZUA



dando a sensação de união em um só cordão. Vimos que os giros que elas davam... simbolizavam um símbolo feito com as mãos, parecendo uma dança de duas entidades, pois por meio de uma canção, sentimos o pulsar do coração da terra mais uma vez nos convidando a mergulhar em suas profundezas.

A Mestra/*anciã* já despreendida da morte, sabendo que tudo é vida, sentiu-se pronta para a despedida. Ela veio da terra como semente, viveu como árvore, deu sombra, ensinou, frutificou, alimentou e fortaleceu as futuras nações para germinar novas sementes. Seu coração bateu cada vez mais forte, assim como, em todas as mulheres do Meio do Mundo. Em um abraço a Aprendiz/*guerreira* une-se ao seu pulsar, aceitando sua futura missão, e sabendo que era a hora de, também, proteger e alimentar as novas nações.

Esse abraço disse muito mais do que esperávamos... no laboratório, ele foi relevado e sentimos a junção da força feminina

das muitas mulheres que nos habitavam. Era o fechamento de um ciclo do processo de criação, depois de um ano, e ele deixou evidente a abertura do olhar ancestral feminino na sua relação com as muitas dimensões da existência, era uma despedida, a comemoração da chegada, um estado de entrega...

Assim, com a certeza de novos desafios e a segurança que poderá guiar sua nação rumo aos novos tempos, a menina-mulher pede licença e canta o canto do fim da *Anciã*, olhando fixamente em nossos olhos. Um sentimento de calma se instaurou perante todos os espectadores. Um silêncio que anunciava uma despedida, anterior ao seguimento da própria vida. Perante um pranto fúnebre, mas ainda de vida, a nova Mulher entoou uma canção cíclica e unificadora das almas, dos seres, das tribos.

A música cantada era forte e significativa, sendo a sua autoria de uma mulher mãe/mestra, semeadora, artista e guerreira. Essa música nos encontrou justamente

MAN ZUÁ

em momentos de desamparo, da busca por essa força que carregam as legiões de mulheres, que por essência, são guerreiras. O canto foi entoado pela filha da própria autora, porque o que aconteceu, foi uma conexão interplanetária, entre o mundo pessoal e o mundo compartilhado... entre mãe e filha, pois elas são mulheres em tempos diferentes, existências similares e amor infinito.



Fig. 9 – A Conexão. Fotografia: Carol Macedo, Deart: 2018

Somos da mesma tribo, filhos do mesmo Sol, seres¹⁶ e terras, plantas e bichos, nunca estamos sós (2x)

Vou correndo pela mata, sinto o vento a me guiar, rios me falam é a voz da vida, somos todos irmãos, rios me falam é a voz da vida, somos todos irmãos,

Somos da mesma tribo, filhos do mesmo Sol, seres e terras, plantas e bichos, nunca estamos sós,

Sou um pedaço do mundo, vovó lua vem dizer, siga as estrelas, viva seu brilho, espante a escuridão, siga as estrelas, viva seu brilho, espante a escuridão,

Somos da mesma tribo, filhos do mesmo Sol, seres e terras, plantas e bichos, nunca estamos sós,

Peço a águia dourada, que me indique a direção, sinto a mãe terra vibrar comigo dentro do coração, sinto a mãe terra vibrar comigo dentro do coração

Somos da mesma tribo, filhos do mesmo Sol, seres e terras, plantas e

MAN ZUA



bichos, nunca estamos sós, somos todos irmãos, espante a escuridão, dentro do coração.

Canção: Tribo do Sol
Autoria: Gleika Cavalcanti
Veras

CONCLUSÃO

Construímos este espetáculo em um grande círculo, por acreditarmos que a vida é circular, voltada aos giros, passos e sonhos. Assim era o espetáculo, feito de círculos, pois a *Anciã* riscava com o cajado no chão, no início da ação, um círculo maior que determinava o espaço, depois, círculos pequenos que constituíam um quadrado, e em seguida, círculos espiralados que chegavam ao centro. Ela construía seu lugar com a magia de seu coração em um rito sagrado que evocava a totalidade, a integração entre os mundos.

Percebemos na história vivida, tanto das figuras em cena, quanto das mulheres fora dela, uma sororidade surpreendente a partir da música;

do canto, e do toque do tambor. Compreendemos o canto como um elemento fundante da jornada artística, pessoal e coletiva; entoado com a leveza de um passarinho, que carrega em seu tom nossas vidas. Em cada cena nos deparamos com uma dança cíclica em todos os seus sentidos, repetitivos, que criavam símbolos em nosso imaginário.

Desta forma, encerramos este artigo, afirmando que podemos criar círculos à nossa volta, quantos quisermos, deixando que a circularidade entre em nossa vida e se faça presente, nos levando em giros até que possamos evoluir para uma sintonia mais aguçada com a natureza, com a Mãe Terra.

Este processo ampliou nossa percepção artística, melhorando nossa relação, em especial com a natureza feminina que nos habitava, nos fortalecendo e nos fazendo seres mais fortes, guerreiras, mestras na arte do existir, do resistir. Neste espetáculo, há o chamado da Grande Mãe – Pachamama, aquela que nos faz renascer por meio de cânticos

MAN ZUA



e magias, erguendo com seu cajado uma força maior, de abundância perante a vida brotada dela.

Creemos ser importante ouvir esse chamado, se entregar às mestras, guias e ancestrais que, estão ligadas diretamente a uma conexão com a natureza, e deixar nascer uma sublimação inerente a cada ser.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** São Paulo, Martins Fontes, 2013.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito.** São Paulo: Palas Athena, 2014.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **As mulheres que correm com os lobos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FEINSTEIN, David & KRIPPNER Stanley. **Mitologia Pessoal: a psicologia evolutiva do self.** São Paulo: Cultrix, 1992.

HADERCHPEK, Robson Carlos. “O Jogo Ritual e as Pedagogias do

Sul: Práticas Pedagógicas para a Descolonização do Ensino do Teatro”. In: **Revista Moringa - Artes do Espetáculo.** João Pessoa: UFPB Departamento de Artes Cênicas, 2018. (p. 55-65).

HADERCHPEK, Robson Carlos. “A Poética dos Elementos e a Imaginação Material no Processos de Criação do Ator: Diálogos Latino-Americanos”. In: **Memória ABRACE XVI – Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.** Anais. Uberlândia (MG) UFU, 2017. p. 2645-2664.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **A Arte do Encontro: A Conferência dos Pássaros em Viena.** Viena/Áustria: Biblioteca da Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena, 2015. Relatório da Pesquisa de Pós-Doutorado. (45 p.)

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2000.

MACHADO, Lara Rodrigues. **Dança no jogo da Construção**

MAN ZUA



Poética. Organizadora Sara Maria de Andrade. Nata: Jovens Escribas, 2017.

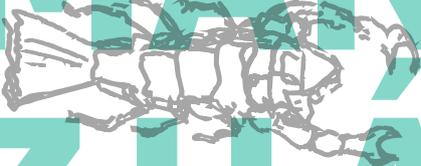
MARIZ, Adriana Dantas de. **A Ostra e a Pérola:** uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SEIXAS. Rebeqa Carocha. **A escrita performática como discurso político e a trilogia metadramatúrgica gogoliana.** Urdimento, Revista de estudos em Artes Cênicas/ Universidade do

Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro v.2, n.29, p. 128-144, Outubro 2017.

SOUSA, Nadja Rossana Lopes de. **A.M.E - Arte, Método e Espiritualidade: Processos de Criação Cênica Inspirados pela Educação em Valores Humanos.** Dissertação no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRN. Natal, 2019.

MAN ZUÁ



7 O TEATRO COMO REVOLUÇÃO ARTÍSTICA: O ARKHÉTYPOS E SUAS DESOBEDEIÊNCIAS POÉTICAS

Ana Clara Veras Brito Almeida¹

RESUMO:

O seguinte artigo busca levar a cabo a reflexão acerca da metodologia de trabalho laboratorial e artística que propõe o Grupo Arkhétypos de Teatro (2010), desenvolvida primeiramente na pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC - PROPESQ) intitulada “Aspectos Pedagógicos do Teatro Ritual” (UFRN), coordenada pelo Dr. Robson Carlos Haderchpek. Neste artigo vamos dialogar com autores e multi-artistas, tais como: Jerzy Grotowsky, Grada Kilomba, Nadja Rossana, Robson Haderchpek, Boaventura de Sousa Santos, para refletir sobre as desobediências poéticas.

Palavras-chave: teatro ritual, educação, decolonial

ABSTRACT:

The following article seeks to carry out a reflection on the laboratory and artistic work methodology proposed by the Arkhétypos Theater Group (2010), first developed in the Scientific Initiation research (PIBIC - PROPESQ) entitled “Pedagogical Aspects of Ritual Theater” (UFRN), coordinated by Dr. Robson Carlos Haderchpek. In this article we will dialogue and multi-artists, such as: Jerzy Grotowsky, Grada Kilomba, Nadja Rossana, Robson Haderchpek, Boaventura de Sousa Santos, to reflect about the poetics disobediences.

Keywords: ritual theatre, education, decolonial

1 - Ana Clara Veras é atriz e pesquisadora do Grupo Arkhétypos de Teatro, colaboradora do grupo de extensão da UFRN intitulado “Voz Feminina”, coordenado pela Ms. Mayra Montenegro. Participou do Terceiro Colóquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza (2018) com o trabalho “As danças populares brasileiras como treinamento físico do ator”. Ministrou oficinas pelo interior do RN, em Fortaleza e no México, com temáticas do Teatro do Oprimido, danças populares brasileiras e práticas sobre o exercício da escuta do ator.

MAN ZUA



Existia, não há muito tempo atrás, uma grande floresta. Tão gigante que cabia toda a existência aí, a diversidade fazia morada e os animais viviam seus dias em comunhão natural com seu mundo. Um dia houve um grande incêndio. Ninguém sabia ao certo como começou, mas todos correram, o mais rápido que podiam, desesperados partiram, galoparam por cima uns dos outros, bichos atropelando bichos. Todos fugiam para a mesma direção, longe dali. Porém um pequeno beija-flor chamou atenção por estar voando justamente para cima do fogo.

Alguns animais pararam em choque e perguntaram ao beija-flor o que estava fazendo. Muito determinado e rápido o pequeno pássaro os respondeu: “É preciso apagar o incêndio, minha casa está aqui, eu estou aqui e vou fazer a minha parte”. De pingo em pingo o beija-flor seguia lançando água com seu pequeno bico, incessantemente. Atônitos outros grandes animais ainda não entendiam e insistiam que ele também fugisse. Mais uma vez

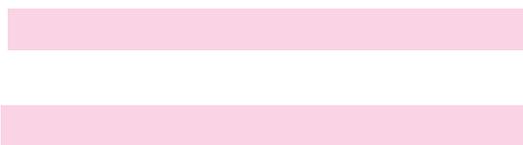
respondeu: “Sei que não é grande coisa, mas cada gota importa”.

Começo esse artigo com esse pequeno conto para explicar de maneira muito breve o sentimento que mora dentro de mim. Essa história continua, porém prefiro retomá-la em outro momento. Agora preciso apenas lhe contar que estou fazendo a minha parte.

Minha conexão com o Arkhétypos nasceu como naturalmente nasce no Curso de Licenciatura em Teatro na UFRN, na disciplina primeira que fazemos quando entramos: Jogo e Cena I, com o prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek. Nessa disciplina temos a oportunidade de encontrarmos com um outro fazer teatral, pra mim muito estranho e fora da minha realidade ainda escolar de teatro. Iniciar um trabalho artístico, porém não saindo de um texto teatral ou literário já construído, mas sim de nós mesmos. Foi a minha primeira vez com o teatro ritual.

Em 2017 pude fazer parte de um trabalho laboratorial desprezioso

MAN ZUÁ



ao princípio, um enorme laboratório sobre sensibilidade e coragem para ser mulher. E assim, com força e coragem, foi estreado no ano seguinte, intitulado “emTerraSer”, dirigido pela também atriz do grupo Nadja Rossana, no Museu Câmara Cascudo (Natal/RN). Foi com esse trabalho que comecei a entender meus ciclos na vida, minhas repetições, a minha individualidade e coletividade também. E entender também as liberdades que ia encontrando nessa forma de fazer teatro, neste processo ritualístico da

cena, de tempo suspenso, de repetições, de atmosfera onírica, de coletividade e performatividade.

Uma estrutura básica do Grupo Arkhétypos é a construção coletiva da cena. O processo

criativo se dá a partir das relações instauradas pelos atores, através de imagens, músicas, poemas, contos, sons e histórias, assim acessamos essa parte do nosso inconsciente que nos conecta ao que chamamos de *arquétipos*, esse padrão do comportamento humano que se manifesta ao longo de nossas decisões, atitudes e acontecimentos anteriores, e nós lhe damos forma artística na cena. Nas práticas laboratoriais do grupo Arkhétypos de Teatro possuímos alguns parâmetros básicos de trabalho em nossa



Figura 1. Laboratório de criação para o Projeto A.ME. UFRN, Natal. Ano: 2017.

MAN ZUA



metodologia, e o principal deles é o *encontro*. Quando falo de encontro recorro ao entendimento de que este é indissociável do teatro em si. O teatro existe porque existem os encontros, que são compostos de cores, olhares, intenções e total entrega dos jogadores. Como ressalta Jerzy Grotowski em seu livro “Em Busca de um Teatro Pobre”:

A essência do teatro é um encontro. Um homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúdico. (GROTOWSKI, 1978, p. 49)

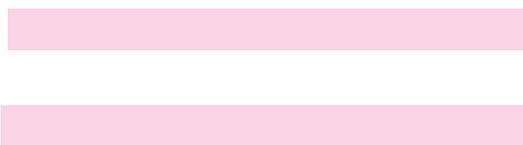
Em nossos laboratórios possuímos a busca pelos encontros como base de todas as relações. Primeiro instauramos o ambiente do jogo, através de estímulos

sensoriais, que muitas vezes são músicas, cheiros, instrumentos musicais, bacias de água, terra, folhas ou velas. Buscamos dispor no espaço catalisadores direcionados à temática do trabalho do dia, para abrir uma vasta gama de possibilidades de interações elementais. Após instaurada esta atmosfera ritualística dentro de cada um dos jogadores passamos a uma investigação do encontro consigo mesmo, a sua própria relação com você neste estado de jogo, de total abertura do seu ser. Nos tornamos seres porosos, afetados (por meio dos *afetos* sensoriais, emotivos e visuais) pelo entorno. Num segundo momento, após viver a experiência de conhecer-se dentro desse jogo ritual, abre-se a possibilidade de encontrar-se com os outros seres que estão com você nessa sala de trabalho, nessa jornada artística e íntima de investigação tanto pessoal quanto coletiva.

Somos encontro

É aqui que mora a *dramaturgia*

MAN ZUÁ



dos encontros (HADERCHPEK, 2016), conceito que tem sido trabalho no Grupo Arkhétipos há 10 anos, como nosso modo de pensar a dramaturgia teatral. Este consiste justamente em prosseguir e avançar com as práticas laboratoriais, com seu caráter ritual e improvisacional, essencialmente constituído de encontros, até chegarmos ao ponto de uma organização dramática para que a experiência seja melhor compartilhada com o público futuro.

para estarmos vivos e pulsantes. “Ninguém solta a mão de ninguém”, já ouviu falar? Não é à toa que se chama *Grupo Arkhétipos de Teatro*, pois somos uma grande rede de almas afins trabalhando e construindo juntos não somente cenas, mas histórias de vida.

“O Arkhétipos Grupo de Teatro da UFRN vem trabalhando numa perspectiva laboratorial e tem construído seus espetáculos a partir de um mergulho no universo

(...) Nesta fase de realização dos laboratórios os atores se colocam dentro do “jogo ritual” e a partir deste jogo são criadas as cenas e revelados os personagens/arquétipos que vão delinear a dramaturgia do espetáculo, dramaturgia essa que denominamos “dramaturgia dos encontros”. (2016, p.6)

O Arkhétipos não existe sozinho. Precisamos uns dos outros, precisamos de todas as mãos e todo o suor de todos os corpos



Figura 2. Foto: Tatiane Tenório. UFRN, Natal. Ano: 2016.

MAN ZUA

simbólico de cada ator, sempre associando a prática artística com a busca pelo autoconhecimento.” (HADERCHPEK, 2017, p. 2660). Aqui vejo dois pontos importantes a serem ressaltados no texto do coordenador do grupo, Dr. Robson Haderchpek: o respeito à individualidade do sujeito e a força do autoconhecimento. Acredito que não existe nada mais poderoso que autoconhecer-se. Quando se conhece a si mesmo possuímos uma certa propriedade sobre nós mesmos. Uma pessoa autoconsciente é uma pessoa impossível de ser dominada, controlada ou domada.

Aqui é onde sinto que o teatro ritual proposto pelo grupo me parece mais um ato de revolução artística. Que movimento rebelde e gigantesco para nossos dias atuais se transforma a prática de buscar autoconhecimento, tomar posse de si mesmo. Enquanto muitos são silenciados e outros resolvem se calar, nós aqui, nos salões de ensaio ou pátios de apresentações, decidimos gritar, cantar, explorar, dançar e especialmente escutar.

Praticamos então o ato de ouvir e ser ouvido, ser um movimento contrário à correnteza fascista que (des)comove o mundo.

Começo a entender que o trabalho do Arkhétypos é um trabalho sem escapatória, e gosto muito disso. Não tem como fugir dos encontros, que é onde mora toda nossa história. O próprio Grupo nasceu do desejo de encontrar-se com a comunidade de pescadores da Vila de Ponta Negra, em 2009, para ouvir suas histórias, conhecer seus imaginários e desbravar junto a essas pessoas teoricamente não-artistas o próprio universo. Para construir essa dramaturgia coletiva é necessário estar ao 100%, nem meio cheio, nem meio vazio: TOTAL. Existe uma beleza em dependermos uns dos outros para que esse grande ritual teatral possa acontecer. Uma arte essencial e primordialmente coletiva. Somos com os quatro cantos de uma mesa, que sustenta um belo manjar dos deuses sobre ela, equilibramos o alimento da vida juntos. Somos seres relacionais, precisamos das relações

MAN ZUÁ

para sermos e estarmos no mundo, somos atravessados a todo o tempo por milhões de relações diferentes. Cada aspecto do nosso ser aqui se torna relevante para a obra teatral, pois são nossos pequenos detalhes que constroem essa grande obra de arte que somos nós.

Seguindo na ideia da importância dos encontros no nosso trabalho, me lembro de uma frase do filme “Into de Wild” (2008), onde o personagem principal depois de viajar tantos anos sozinho pelo mundo encontra-se muitas vezes infeliz. E finalmente entende que “a felicidade só é real quando compartilhada”. Percebo a necessidade dos encontros não somente como uma alternativa à solidão, mas como reafirmação de nós mesmos enquanto seres humanos. O ritual, o teatro, o jogo são acontecimentos intrínsecos da condição humana. Chamo de acontecimentos pois entendo que são momentos únicos, irrepetíveis e efêmeros, feitos para acabar. Os encontros aqui são esses momentos raros e intensos em sua totalidade, onde podemos compartilhar nossas



Figura 3. Foto: Carol Macedo. Espetáculo “emTerraSer”. Ano: 2018. UFRN, Natal.

vidas, nossas angústias, nossas alegrias, nossos mundos, e somente assim eles se tornam reais.

Para mim se torna primordial o encontro, em toda sua completude. Desde a possibilidade de acessar-me

MAN ZUÁ



enquanto indivíduo, relacionar-me com outros seres tão diferentes de mim, mas ainda assim que estão em total disponibilidade de jogar e criar comigo, até a organização estética de um espetáculo ritualístico.

A descolonização dos saberes

Existe uma multi-artista chamada Grada Kilomba que fez uma exposição em junho de 2019 em São Paulo chamada “Desobediências Poéticas” que fala justamente sobre a descolonização dos saberes, buscando uma ideia pós-colonial do encontro com o conhecimento. Kilomba se insere como uma artista interdisciplinar ao trabalhar com leituras cênicas, instalações, performances e vídeos, além de ser autora de livros. Mulher nascida em 1968 na cidade de Lisboa com ancestralidade angolana. Como o próprio nome “*Desobediências Poéticas*” sugere, é uma exposição com um forte caráter político, que manifesta-se sobre sermos corpos e mentes desobedientes. Reintegrando a posse dos grupos

silenciados e marginalizados ao longo da história.

Trago a referência a Kilomba pois vejo uma conexão do seu trabalho com as poéticas com as quais o teatro ritual proposto pelo grupo Arkhétypos trabalha quando penso na descolonização do imaginário. Esta se dá justamente no momento em que criamos uma estrutura artística e prática para trabalharmos o nosso inconsciente de maneira liberta da ideia de que existe apenas uma forma de se pensar o mundo, essa forma colonial eurocêntrica. Aqui então nos encontramos com o afronte que é o teatro ritual nos dias atuais no nosso país. É realmente uma pedra no sapato do sistema estatal uma estruturação do conhecimento que não seja a caixa limitante da sociedade capitalista completamente produtivista, onde não há tempo para olhar para o outro, para si, e refletir sobre o lugar onde se está inserido. Apenas produzir e silenciar, tornar máquina o ser. Nosso fazer é uma desobediência. Grada Kilomba questiona com sua obra exatamente quem são aqueles que podem falar,

MAN ZUA



sobre o que podem falar e quando. No jogo ritual todos tem sua voz e vez, todos falam, gritam e cantam, como e quando quiserem.

Aqui criamos um tipo de incubadora do que chegará à sociedade para enfrentar novas barreiras. Fazemos parte da criação de seres políticos. Buscamos essa liberdade de uma criatura para descobrir o mundo da sua maneira. Com seus olhares, com tempo para ver, com a sensibilidade que lhe pertence. Uma vez ouvi do mestre holístico Ikky Medeiros da Comunidade Afago de Fortaleza sobre quem são as pessoas inteligentes nesse mundo. Para ele a inteligência está intimamente conectada com a sensibilidade que desenvolvemos e praticamos no nosso dia a dia. A pessoas mais inteligentes são as mais sensíveis. São as pessoas capazes de lidar com as adversidades e com as simplicidades com muito tato, percepção, compreensão e força. Praticar a sensibilidade assim como os vários ângulos de ver e perceber o mundo é uma forma de tirar o poder dos dominantes. Ação de dar

esse tipo autonomia para o outro é um ato revolucionário.

Entramos no que podemos chamar de “pedagogia da descolonização do imaginário”. Entendendo que a forma escolar de legitimar o conhecimento é uma provação do conteúdo e não sua habilidade de dialogar, de ser e estar no mundo, questiono: Qual é a real utilidade desse ensino, de forma prática e existencial? É aqui que o teatro ritual mostra-se preciso, cria-se exatamente o espaço da possibilidade para se encontrar outra maneira de buscar o conhecimento. O professor Boaventura de Sousa Santos, em uma entrevista acerca de seu projeto ALICE, explica:

Esse projeto é basicamente sobre a ideia de que existe no mundo uma variedade imensa de experiências inovadoras, e estas experiências não são muito conhecidas no Norte Global (...). E estas experiências, muitas delas vindas de regiões onde estiveram submetidas ao colonialismo europeu, por vezes, são de fato, formas de resistência as formas de

MAN ZUÁ



opressão que foram criadas pelo colonialismo, e mais tarde pelo capitalismo e o imperialismo.²

Assim, entendendo o mundo como um universo fértil em diversidade de compreensão e formas de ser e estar no mesmo, porém sabendo que esse fato ainda não foi aceito por boa parte do planeta é lógico que causamos desconforto com essa educação teatral diferenciada sobre si, sobre as relações, sobre as possibilidades de existir no mundo, nesse processo de produção de conhecimento que dá espaço à expansão do ser. Aqui é quando nos tornamos desobedientes ao sistema, e por consequência ser desobediente ao sistema é ser criativamente transgressor.

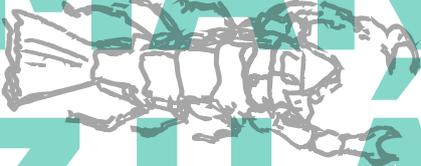
O teatro ritual proposto pelo Grupo Arkhétypos de Teatro nos disponibiliza um lugar para a leitura sensível do ser humano ao permitir um tipo de suspensão temporal em sua sala de trabalho, podemos penetrar em outro tempo e espaço.

Vivemos uma construção coletiva espetacular, em situação tal que nos dá a possibilidade de compartilhar a própria existência, de conectar-se social, emocional, fisicamente com os presentes. Digo presentes, e não “participantes” pois entendo que para estar inserido no jogo ritual é impossível não estar vivendo no tempo presente, no aqui e agora. Presente também por implicar em uma realidade de presentear, de entregar com intenção e afeto algo a alguém. Nós a nós mesmo, aos colegas de trabalho assim como ao público.

Esse tipo de prática ritualística é transgressora por si só, por todos esses fatores que acabo de mencionar, e provavelmente por vários outros que ainda não sou capaz de perceber. Artisticamente o Arkhétypos e todos os seus atores me deram de presente suas vidas, seus saberes, suas experiências e todo seu afeto. Afetada deixo aqui eternizada em palavras minha eterna gratidão a todas as minhas

2 - Entrevista com Boaventura de Sousa Santos, dia 19/11/2012. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=-GYsiOpkC6I>. Acesso em: 10/10/2019.

MAN ZUA



irmãs e irmãos de arte, que me impulsionam ao encontro comigo e com o mundo, ao longo caminho do autoconhecimento que o teatro pode nos proporcionar. O convite está aberto, as portas e os braços também para que venham todas, todos e todes revolucionar.

REFERÊNCIAS

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira: 1978.

HADERCHPEK, Robson Carlos. A Poética dos Elementos e a Imaginação Material no Processos de Criação do Ator: Diálogos Latino-Americanos. In: **Memória ABRACE XVI** – Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Anais. Uberlândia (MG) UFU, 2017. P. 2645-2664.

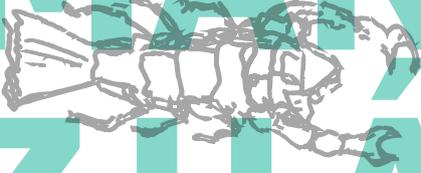
_____. O jogo ritual e as pedagogias do Sul: práticas pedagógicas para a descolonização do ensino do teatro.

Revista Moringa - Artes do Espetáculo. João Pessoa, UFPB, v. 9 n 1, jan./jun. 2018, p. 55 a 65.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. **Entrevista sobre Alice (PT, Completa)**. Novembro, 2012.

SOUSA, Nadja Rossana Lopes de. **A.M.E - Arte, Método e Espiritualidade: Processos de Criação Cênica Inspirados pela Educação em Valores Humanos**. Dissertação no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRN. Natal, 2019.

MAN ZUÁ



8 BÁLSAMO: UMA TRAJETÓRIA (IN)DISCIPLINAR

Pamela Dutra Dantas

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo apresentar uma reflexão teórica e prática acerca da construção da performance *Bálsamo*. O trabalho fundamenta-se nos aspectos da memória relacionados à infância, ressaltando o processo de elaboração das imagens mentais, oníricas e imaginárias. A performance *Bálsamo* revela, através das ações da persona central *Aurita*, experiências vividas pela performer de forma ressignificada, transformando a subjetividade do memorável em poética pessoal.

Palavras-chaves: infância; memória; imagem; performance.

ABSTRACT

This research aims to present a theoretical and practical reflection on the construction of *Bálsamo* performance. The work is based on the aspects of memory aimed at childhood, emphasizing the process of elaboration of mental, dream and imaginary images. The performance *Bálsamo* reveals, through the actions of the central persona *Aurita*, experiences lived by the performer in a new reframed way, transforming the subjectivity of the memorable into personal poetics.

Keywords: childhood; memory; image; performance.

MAN ZUA



Memória como campo de resistência

Esta pesquisa integra campos distintos da criação artística. A princípio, parte de uma investigação sobre as minhas memórias de infância e as imagens mentais que se apresentavam nos meus sonhos. Portanto, considero importante destacar os exercícios de criação desenvolvidos em disciplinas do Curso de Licenciatura em Teatro (2014-2018), explicitadas adiante, em paralelo às práticas laboratoriais do *Arkhétypos Grupo de Teatro e da Cia Menines Performance Potyguar*, os quais me ajudaram a compor as quatro figuras que permearam meu processo criativo. Estas figuras, que serão apresentadas no presente trabalho, foram fundamentais para a composição do extrato cênico *Bálsamo*.

Atribuí os seguintes nomes para estas figuras: *Tuberosa*, *Malambo*, *Prenhe* e *Salito*. Elas se fundem e formam a figura central, *Aurita*, que carrega as quatro faces em si e conta suas histórias de forma híbrida. *Tuberosa* e *Malambo* foram desenvolvidas na

disciplina *Elementos de Treinamentos Pré-expressivos* (2016.2), onde a proposta consistia em um diálogo entre as poéticas corporais inerentes aos estudos da Antropologia Teatral e a representação imagética presente em fotografias e pinturas. A terceira figura, *Prenhe*, foi criada na disciplina *Estudos da Performance* (2016.2), tendo um estudo ainda mais aprofundado sobre sua forma e criação, posteriormente, na disciplina *Composição Coreográfica* (2017.1), ofertada pelo curso de dança. A quarta e última, *Salito*, surgiu na disciplina *TCC I: Espetáculo* (2017.1), onde, além de performance, estudávamos contextos relacionados à teoria da patafísica, conceito proposto pelo dramaturgo francês Alfred Jarry.

As questões aqui abordadas são atravessadas pelas questões conceituais que fundamentam o estudo e pela forma como me coloco em (in)disciplina dentro dos componentes curriculares mencionados. A trajetória aqui descrita tem sua gênese na urgência de uma composição relacionada

MAN ZUA



às minhas memórias, às imagens da minha infância e da minha casa, garantindo a sobrevivência artística da minha voz e do meu corpo em estado de criação. Estas necessidades ocasionaram desvios no entendimento do conhecimento regular. Deste modo, a expectativa do saber que abrangeria somente os conteúdos voltados para as disciplinas já mencionadas, se converteu em um espaço onde eu poderia dispor e inserir as minhas lembranças a partir da minha necessidade de construção poética. A criação artística ultrapassou as exigências curriculares, no âmbito acadêmico, motivada pela necessidade de uma investigação sobre a relação com a coletividade, advinda da turma, e a relação com a individualidade, originária das minhas vivências pessoais.

Durante os estudos, identifico na composição um manifesto do eu, firmado na relação construída pela interferência e contribuição do externo, embora tenha um caráter individual do fragmento performático. O processo de *Bálsamo*

pressupõe, em sua construção, pluralidade e de alteridade, conceitos que permeiam a “ideia de esfume” relacionada aos olhares evocados pelos colegas, enquanto espectadores e também enquanto participantes dos exercícios. Esta relação de alternância desvenda e produz novos olhares. Na perspectiva de criação, partindo das intervenções e proposições dos colegas em sala de aula, assim como dos membros dos grupos citados, assimilo uma construção de aprendizagem que se manifesta de forma horizontal. Dito de outro modo, o processo de criação que experienciei durante as disciplinas, desvia-se de qualquer relação hierárquica relacionada ao formato de aula ao qual estamos acostumados, visto que foi uma experiência educacional que considerava a produção dos sujeitos presentes durante os exercícios cênicos.

No entanto, a busca pelo saber, necessária para compreender a própria poética, encontra um novo espaço de significação no conceito de “figura” utilizado durante o

MAN ZUA



desenvolvimento desta pesquisa, de modo a indicar caminhos para o entendimento das composições cênicas. O significado da palavra “figura” emergiu nas primeiras investigações, permeado pela consciência do surgimento de imagens que reverberaram na construção e na costura dos fragmentos. Segundo a obra *Figura* (1997) de Erich Auerbach, o conceito está remotamente ligado à “forma plástica”, mas historicamente agregou definições como: imagem, cópia, forma que retrata, forma que muda, visão de sonho e até mesmo à concepção de figura de linguagem.

Durante seus estudos, o filósofo alemão descobriu a alusão relacionada à interpretação figural da palavra, revelada e expandida pela Igreja no Período Medieval. Portanto, essa interpretação indica a prefiguração concreta de algo que acontecerá em um momento futuro.

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo, mas também

ao segundo. Enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois polos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. (AUERBACH, 1997, p. 47)

Diante deste fato, considerando as figuras que surgiam repetitivamente através das minhas memórias, pude elaborar esta reflexão que explica a interpretação no contexto deste trabalho. As matrizes desenvolvidas são femininas, de aspectos ancestrais e relacionadas ao sofrimento, à dor e à loucura. Embora pareçam conceitos obscuros, observei que os reflexos contidos nessas aparições revelavam muito sobre as figuras femininas existentes na minha família. A partir disto, tracei um paralelo entre as fantasias da memória que prefiguram as vivências maternas e a minha realidade. O encontro entre as fantasias e as experiências vivenciais, bem como figuras da minha história e fictícias, compuseram o fragmento *Bálsamo*.

O título surgiu a partir da

MAN ZUA



perpetuação da imagem do corpo morto, porém zelado e embalsamado, que permeou minhas mais longínquas confusões sobre vida e morte. A metáfora que o título carrega refere-se às memórias restauradas e preservadas por uma dramaturgia pessoal e poética apresentada no trabalho. A imagem também indica o corpo como caixa e/ou o corpo como moradia. Ainda que ele possa esconder algo ou pareça estar morto externamente, o corpo pulsa por dentro como o brilho dos vaga-lumes que desaparecem na grande claridade e ressurgem diante da poesia por trás de sua ingenuidade.

Reverberam em mim os pequenos lampejos que Georges Didi-Huberman evoca em seu livro *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (2011). A obra retrata momentos históricos e políticos através de observações de filósofos, poetas e escritores relacionadas à figura do vaga-lume. A proposta do autor destaca a importância da imagem do povo como aparição que persiste e sobrevive diante

da feroz luz do poder. As grandes luzes tentam apagar o brilho do pensamento, supostamente ífero, metaforicamente relacionado às luzes pequenas. E é justamente nesse brilho efêmero que incide a ideia da resistência poética retratada aqui.

[...] Trata-se nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso próprio “princípio esperança” através do modo como Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio futuro. Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes uma constelação? Afirmar isto a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso modo de imaginar faz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. [...] (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60)

A partir da ideia dos vaga-lumes trazida por Didi-Huberman, me

MAN ZUA



aproprio dos pequenos lampejos de contraposição, que fazem jus às imagens evocadas pela criança ou pelo poeta, geralmente apagadas diante da imensa luz dos convictos. Todavia, a mesma luz que se apaga, reacende-se através de sua perseverança e intuição ingênua. O brilho passageiro, em movimentos de compressão e de expansão, se condensa durante a infância tornando-se política do ser. Estes passos guiaram o processo de criação de *Bálsamo*, que integra o diálogo com as memórias do passado, tendo como princípio a ressignificação através da imaginação. Este procedimento impulsionou o meu processo de criação artística.

Antes mesmo de ter contato com estudos sobre o teatro, eu já questionava a relação entre o imaginário do ser e sua existência no universo. A infância foi uma fase onde este questionamento já era presente, pois, quando criança, eu e minhas irmãs, longe da proteção de nossa mãe que precisava nos deixar para trabalhar, inventávamos nosso mundo diante de toda aquela

liberdade.

Em nossa antiga moradia não havia quartos ou lugares na casa onde pudéssemos nos resguardar. Nas minhas mais distantes lembranças, vivíamos num único ambiente até meados dos meus 10 anos de idade. Em momentos de angústia, me trancava em meu mundo e, coberta por um lençol, protegia-me dos sentimentos ruins. Nas ocasiões de solidão, repugnava-me e aos meus pensamentos, reforçando paradoxalmente o desejo e a necessidade de habitar e me esconder no meu próprio corpo. Eu me fechava, me fazia caixa lacrada como encomenda secreta que somente uma pessoa pode abrir. A imagem da caixa me fez entender suas paredes como minha própria pele. O menor vestígio de movimento resultaria em indícios da respiração, somente.

Houve momentos, antes de alcançar o entendimento sobre a experiência poética, que meu corpo embalsamado de memórias me possibilitava acessar visões e aparições de imagens mentais. As imagens que me surgiam em

MAN ZUA



sonhos da infância deslocavam-me para outro sentido: o imaginário. Estagnada diante da necessidade de fuga, encontrava nesses sonhos um estado confortável. Eu não sabia exatamente o que isso tudo significava, quase sempre eu findava por escrever sobre tais imagens num caderno e, naquele momento, isso já me satisfazia.

Em um dos sonhos, uma voz intuitiva ordenara que eu corresse até chegar à base de uma ladeira longa e escura que alcançava o interior de uma casinha pequenina, com suas paredes feitas de escuridão. Chegando a casa, me dei conta de que o dia era escuro e a noite clara. Então me indaguei: de que ou de quem eu corro? Para onde? Por quê? Corria do rosto “feminino” do céu, um rosto forte com cara de chuva e vento molhado, como se estivesse segurando uma mangueira furada que rega o espaço. Eu sempre conseguia chegar até a casa para proteger meu corpo e meus olhos em seu interior. Este era um sonho que constantemente retornava ao longo da minha infância.

Ao ingressar na faculdade, me deparei com os escritos de Gaston Bachelard (2003) que compreende a casa como guardião dos devaneios do sonhador, onde criamos o nosso primeiro universo antes mesmo de vivenciar experiências no mundo externo. Quando o ser verdadeiramente encontra o menor abrigo, ele se enraíza no cosmo. Esse caráter primitivo pertence somente àqueles que aceitam sonhar. A casa abriga o imaginário do sujeito da infância, possibilitando ao adulto um mergulho no passado por meio das lembranças desdobradas no tempo presente. Os momentos de imaginação regados pela criança sobrevivem através da proteção que o lar oferece, não só diante de seu aspecto físico, mas também de sua virtualidade onírica e fantasiosa. Um domínio imemorial se abre para o sonhador no lar. Nossas diversas moradas guardam o tesouro dos dias antigos: memória e imaginação comungam em aprofundamento mútuo, constituindo-se de lembrança e de imagem.

As imagens reexistem no ciclo

MAN ZUA



que compreende a criação poética ao mesmo tempo em que este ciclo se compõe pelas imagens que acompanharam os passos de uma repetição significativa através de sua inventividade. Aqui ecoa a imensidão íntima que Bachelard discute em sua obra *A Poética do Espaço* (1978). No instante do vazio, abrem-se as portas dos devaneios que adentram a imensidão, onde certamente as imagens latejam à vigor de produção, sempre retornando à solidão. No universo do sonho, o sonhador já não vislumbra a realidade tal como ela é em decorrência da existência da imaginação.

No vazio¹, encontra-se o ser puro, de imaginação pura, que provoca durante o devaneio a imensidão das imagens purificadas e ativas por excelência desde seu instante inicial. Estas imagens estão livres da necessidade de analogias ou referências, pois são constituídas inteiramente desde a

primeira contemplação. Segundo o autor, a imensidão é o movimento do ser imóvel. Externamente nada acontece, mas internamente olhamos com grandeza o universo. Esse estado de intimidade, permite deslocarmos por espaços imensuráveis. Foram por esses deslocamentos que transitamos, *Aurita* e eu. Ela se tornou minha aliada no processo de embalsamamento da memória, cujo corpo elucidara luz de resistência. Desde a infância até a construção do imaginário referente ao presente trabalho, espaços e tempos fundem-se. Já não são como óleo e água, rompem limites e movimentam-se em um homogêneo espaço. Ultrapassam as demandas do tempo e me remontam o fazer em trânsito pelas ambiências do passado, do presente e do futuro.

De dentro do corpo-caixa, me vi perante diversas imagens e figuras que me surgiam repetidamente. Diante da estranheza de suas faces,

1 - Neste sentido, Segundo Peter Brook, “Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música, só pode existir se a expressão for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la.” (BROOK, 2010, p. 4).

MAN ZUA



o medo tomava-me, e de repente eu me via frente a mim mesma. Cássia Lopes em *Um Olhar na Neblina* (1999) explica que Sigmund Freud, aborda a questão da inquietude do estranho² como algo que assusta e provoca medo, como desconforto, contudo, isso remete ao conhecido, ao familiar, que seria uma categoria do próprio inconsciente. A autora ainda aponta em Freud uma premissa que define o estranho em relação à realidade, através de algum elemento familiar reprimido. Quando esse elemento explode, ele desvela uma realidade estranha. Portanto, a condição de renascimento do impulso primitivo incita o “estranho” no sujeito, já que o mesmo viveu repressão em sua origem. Minhas imagens espelhavam anseios pequeninos e inocentes que latejavam diante do vasto mundo prestes a me engolir. E como foi insuportável conseguir deixá-los sobreviver até o momento em que alcançassem sua menor virtude no presente.

A busca pela presentificação da memória permeou as investigações

dramatúrgicas e corpóreas das quatro figuras desenvolvidas no curso, que mais tarde fundiram-se em *Aurita*, figura central do fragmento *Bálsamo*. Esta, que de tão soterrada na obscuridade do inconsciente, quase se encontrava nos portões do imemorável. No entanto, *Aurita* sobreviveu ao engessamento social que tende a nos vencer pelo cansaço. As imagens vislumbradas no passado agora ressoam corporificadas como símbolo de resistência poética e política que me mantiveram ativa no ato da criação.

Em *Produção de Presença* (2010), Hans Ulrich Gumbrecht argumenta que a presença está ligada à sensação de ser a corporificação de algo. A intensidade da presença pressupõe uma oposição à procura por sentidos (explicações) que instaura a distância e desvia do estado de presença, levando à sua redução. A serenidade do corpo advém da vontade de querer ser e de estar ali, tornando possível a presentificação. No entanto, há uma alternância entre intensidade e apaziguamento

2 - *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (FREUD, 1996).

MAN ZUA



perfeito. São nesses instantes que conseguimos viver momentos de presença. Quando os pensamentos que nos remetem às lembranças relacionadas aos nossos sentimentos individuais, seja alegria ou tristeza, não interferem ou distanciam nossa relação com os aspectos externos. Desse modo, isolamos esses pensamentos particulares no corpo, assim a distância se transforma em estado de presença, cuja experiência alcança a virtude de estar-no-mundo.

Relacionado a isto, Lopes (1999) conceitua o aspecto da repetição que atravessa o mito de Sísifo, a potência que está por trás de tal ato. Estas questões de resistência, mencionadas pela autora, se fizeram presentes em meu processo de sobrevivência. Sísifo como reflexo do poeta, ao empurrar o rochedo até o alto da montanha e repete incansavelmente a ação. Este ato nos revela, em um tom irônico, que a inutilidade do gesto, a princípio tratada como infernal, numa poética do fazer, se transforma em expressão de vontade e de desejo. Assim, a ação que se apresentava como um fardo

a ser cumprido por Sísifo, torna-se ensejo de libertação.

A tessitura da memória provém tanto da lembrança quanto do esquecimento. O artista adquire, diante disto, a persuasão do disfarce e se apropria do fingimento e se impulsionado pela invenção, engendra motivos e caminhos, permitindo a continuidade da repetição por meio desse filtro. Nesta perspectiva, Lopes explica que Deleuze revê o papel da pulsão da morte:

O *eu* centralizado do autor morre no disfarce, na re-presentação. O ato de repetir exige a presença, assim, da morte. No disfarce, no poder da máscara, uma identidade fixa e centralizadora, construída pela permanência do hábito, morre e, com isso, as vozes de outros se contorcem nas páginas, permitindo a repetição na diferença. (LOPES, 1999, p. 62).

MAN ZUA



A repetição possibilita a diferença, desencadeando a multiplicidade no que diz respeito às máscaras. É desta forma que a presença da morte se apresenta em relação à ausência da matriz originária na qual se suplementa do novo. Isto é, a morte abre espaço para surgir novos “eus”, que se embriagam nesses movimentos do retorno e da diferença. Portanto, a morte e o disfarce referem-se aos destinos que estão ligados aos pontos de partidas, cujas máscaras transitam em regresso e progresso no labirinto da criação, diante da sua demasiada pluralidade.

Se, na literatura, Sísifo e o rochedo representam, respectivamente, o poeta e a palavra, aqui eles figuram como o eu artista e a memória. O gesto da repetição mora na solidão deste mergulho na memória e tece-se em composição e decomposição. Assim como os passos de Sísifo, os meus também reexistiram pela crença. A arte transgrediu o limiar da linha tênue entre crença e descrença, morte e vida. As palavras

escritas no papel são como minhas pegadas, apagam-se naturalmente e, através da necessidade de tomar outros rumos e chegar a destinos desenhados pelo ciclo, remarcam o chão traçando o percurso manifestado pela experiência vivida.

As faces de *Aurita*

A resignificação da memória soou como voz de súplica, almejando sobrevivência poética contra o engessamento social que tenta impedir a transformação e a resistência individual. Deste modo, no fragmento performático *Bálsamo* proponho a presentificação da ausência como eco de potência criativa que permeia o resgate das imagens advindas dos devaneios e dos sonhos da infância.

As imagens dizem respeito às experiências sinestésicas atravessadas pelas figuras centrais do fragmento performático *Bálsamo: Tuberosa, Malambo, Prenhe e Salito*, encarnadas em uma única face: a de *Aurita*. Esta última contempla

MAN ZUA



os anseios e as características das quatro forças de forma híbrida e suplementar. Contudo, antes de começar a exprimir o diálogo entre as figuras, considero importante falar sobre quem foi *Aurita*³ fora da ficção. Essa mulher ecoava em mim antes mesmo de seu nome pairar sob as ideias de criação da poética, pois existia em minha memória sua figura carnificada.

Aurita fora uma babá que trabalhara em minha antiga casa nos tempos de infância. Recordo-me bem de sua força e de seus cabelos que eram tão pálidos que quase chegavam a ser da cor de sua alma. Tornava-se nossa mãe nos tempos em que a saudade ainda não era entendida. Ainda ouço, como se fosse hoje, o rangido do balanço de sua rede surrada e cheirosa como café feito na tardezinha de domingo, quase sempre um dia depressivo. *Aurita* carregava baldes de lágrimas descansadas na desilusão de quem crer em pessoas. Vi-a desamparada

na suspensão da solidão e, diante de sua sufocante respiração, eu a sentia. Não entendia o motivo de tanta melancolia, mas acho que isso de alguma forma se impregnou em mim, causando-me um olhar diferente sobre as coisas. Na época, ninguém enxergava minhas mãos e as preces que elas evocavam, somente avistavam uma bolha em formato de placenta no dedão da minha mão esquerda que se escondia entrelaçada pelos outros dedos. Com *Aurita* acontecia diferente, além de observar a placenta estacionada, ela me falava sobre a textura da pele que a cobria, me fazendo enxergar a beleza da aceitação. Às vezes eu a confundia com minha mãe, mas nos dias ruins seus olhos me faziam ter medo e estranhamento. Aquele rosto me era familiar, porém, sua figura me acompanhou e contribuiu para todo um desencadeamento do meu olhar sensível.

Na disciplina *Elementos de*

3 - Utilizarei grafias distintas para diferenciar as “*Auritas*”, as quais representam a personagem fictícia e a personagem real. Sendo em itálico para referir-me à figura de *Bálsamo* e sem destaque a *Aurita* que existiu na vida real.

MAN ZUÁ

Treinamentos Pré-expressivos, que abarca também as práticas do *Arkhétypos Grupo de Teatro*, tive a oportunidade de iniciar um trabalho centrado em imagens concretas. Nessa ocasião, pude perceber que minhas escolhas dialogavam, intrinsecamente, com momentos da minha infância nos quais eu me encerrava em forma de caixa. A princípio, foi solicitado durante o processo no componente curricular, que trouxéssemos

duas imagens que nos representassem ou nos emocionassem. Assim, ficou estabelecido que partiríamos das imagens de uma árvore e de uma pintura. A árvore escolhida por mim foi o Umbuzeiro, de nome científico *Spondia Tuberosa*.

Considerada por Euclides da Cunha como a árvore sagrada do sertão, o Umbuzeiro é bastante conhecido no interior

do Nordeste, uma vez que assume a função de reservar água em suas raízes para se prevenir de secas futuras. Por isso desenvolvi a figura *Tuberosa* baseada na sede, remetendo às características relacionadas à planta. Aqui surge a imagem do labirinto, fundamentadas na forma como a raiz, o caule e os galhos do Umbuzeiro se organizam espacialmente, bem como nos movimentos que o corpo da figura *Tuberosa* realiza. Ela alimenta-se de

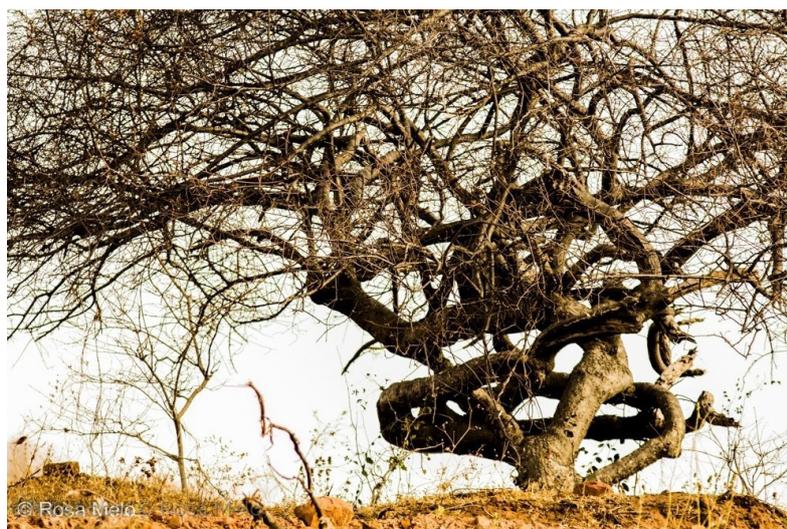


Imagem 1: Planta *Spondia Tuberosa* (Umbuzeiro). Foto: Rosa Melo. Fonte: Olhares – fotografias online. Disponível em <<https://olhares.sapo.pt/umbuzeiro-spondias-tuberosa-foto8016827.html>> Acesso em: 23 de novembro de 2018.

MAN ZUÁ

terra e seus movimentos são completamente presos à suas raízes, conseguindo livrar-se somente ao pingo do meio dia. Rasteja-se pelo chão fervente em busca de outros alimentos, como o sangue. Pela sua vagina saem animais pequenos e podres que furam cabeças alheias e sua menstruação é feita de cascas de feridas que ao serem expelidas para o mundo, contaminam a natureza.

A segunda figura desenvolvida na disciplina partiu de uma pintura, onde uma senhora penteia os fios de cabelo da criança que parece não gostar dos movimentos daquelas mãos.

Sob o título *Malambo*, a figura se comunica e sente o universo através do contato com os fios existentes e dispersos



Imagem 2: Pintura A Penteação da Neta (Giorgos Jakobos, 1886). Fonte: Wiki Cultured. "The Combing of Grand-daughter" - Disponível em: <http://wiki.cultured.com/people/Georgios_Jakobos> Acesso em 02 de outubro de 2018.

MAN ZUA



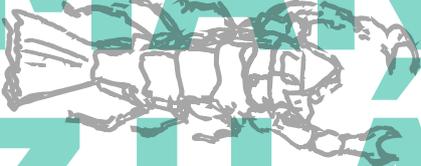
pelo espaço. Após conseguir se comunicar, a velha reúne os cabelos que serão queimados na chama de uma vela. Na ação desenvolvida, meu corpo encarnado em *Malambo*, vivencia uma peste danada de piolhos no momento da partitura corporal. Os gestos de contaminação epidêmica crescem a partir da relação com o outro. Durante as ações, utilizo, resgatando a partir de minhas lembranças, a música que sempre tocava na difusora da igreja de minha cidade natal, que fala sobre um barco esquecido, me trazendo a nostalgia das tardes que se dissipam pelo céu.

Nesse período do curso, esses processos de criação me colocaram diante de imagens que se revelaram como “o estranho que tende a retornar”. Dispus-me, então, a encontrar esse estado investigando as possibilidades de contato com o espaço e o grupo de colegas de disciplina. Deste modo, acabei me deparando com os escritos de Jerzy Grotowski (2010) e um texto de seus textos sobre o corpo-vida.

Neste texto Grotowski afirma a importância do reconhecimento do corpo, visto que ele é a base que carrega todas nossas inscrições de experiências, desde a infância até o momento presente. O meu primeiro passo foi entender o momento, respeitando os limites das proposições vindas do encontro entre o eu, minha memória, e as interações e intervenções de todo coletivo. Segundo Grotowski, o ato do corpo-vida implica nessa comunhão com os seres, que é virtude primordial de nossa natureza. O impulso sincero nasce da consciência de estar presente, ocasionando a disposição para os compartilhamentos entre o coletivo o que nos impulsiona e desperta vida. No mesmo instante, percebi que eu já não interpretava o meu resguardo no interior da caixa como proteção e acolhimento, era necessário desnudar-me dela para poder presentificar-me na liberdade de estar em exercícios de reinvenção de mim mesma e de minha memória.

A partir de Tuberosa, meu

MAN ZUA



corpo enfraquecia-se em sua forma física ressecada, áspera e com seu emaranhado de galhos que sufocaria até a si própria. Em *Malambo*, o corpo trapo empestava a natureza com sua maldade. Percebi que eu estava disposta a esvair-me da caixa em que eu me trancafiava dentro do impossível e da negação. Ao abri-la avistei uma floresta. Já não havia distinção entre *Tuberosa* e *Malambo*, tornaram-se uma só, conseguindo vislumbrar seu lugar no espaço fora da caixa.

O processo que norteou o desenvolvimento das ações na disciplina partiu de exercícios de treinamento energético propostos pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, que visam, através do esgotamento físico, a descoberta de novas energias. Durante os encontros iniciais, antes de investigarmos as imagens individuais e coletivas, seguíamos os passos do treinamento de forma ritualística. A cada encontro realizado, era possível perceber a abertura e a naturalidade com que

as histórias aconteciam.

A investigação das energias para composição de novas ações corporais teve duração de dois meses. Foram semanas de puro cansaço e exaustão através da repetição do treinamento, mas considerei o trabalho gratificante e necessário, pois eu buscava o alcançar novas formas de reinventar a memória. Durante o processo, eu me sentia confortável e, apesar das dificuldades, encontrei no gesto repetitivo, a novidade.

Após a pesquisa e escolha das imagens, as construções das matrizes iniciaram-se pela simples observação e codificação das mesmas. Duplicávamos no nosso corpo suas posições e formas estáticas, sempre como ponto de partida e, diante das indicações do docente, os movimentos e os diálogos iam surgindo. Aliado à construção corporal, vieram os trabalhos dos ressonadores vocais, no intuito de encontrar as vozes das figuras. Minhas matrizes quase não falavam, mas foi na repetição de seus próprios nomes que encontrei

MAN ZUÁ

o impulso da vibração grave para suas vozes. Elas são como o barro denso e pesado, rachando-se de sede, sem nem se quer haver saliva em suas bocas. São como o fogo também, inconstante e leve diante de suas existências, disparando uma luta contra as cinzas que confundem com o que as aprisionam.

A floresta estava posta, e as figuras também. Elas ativavam-se como se brotassem das gotas de suor que escorriam pelos corpos até chegar ao chão. Aurita se concebe aqui como mulher árvore, vinda das raízes do profundo solo e destinada a contaminar o espaço com seus frutos que de tanto comerem, ardiam os dentes e quebravam-se as gengivas alheias. O umbu, de casca plana, com as veias a explodirem, guardava dentro de si toda força materna de várias gerações. Os cadeados de minha caixa foram rompidos e a memória se refez na constante metamorfose de presentificação. A caixa, através de sua ressignificação, já não interrompe ou esfuma o processo de experiência, pois agora contém

frestas de luzes que surgem em decorrência do contato com o espaço e se colocam disponíveis para intervir na memória.

Nesse percurso, ainda no segundo período do ano de 2016, em paralelo a *Tuberosa e Malambo*, começo a construir os primeiros rastros da Figura *Prenhe*.



Imagem 4: A atriz na figura *Prenhe*.
Foto: Bárbara Borges.

Nascida na disciplina *Estudos da Performance*, pude, através da figura *Prenhe*, reviver o momento das dores sofridas do meu parto. Aqui, houve um refinamento da percepção do tempo/espaço. Eu

MAN ZUA



estava diante da condição de reviver uma realidade e sua inevitável ressignificação mediante o tempo que havia se passado entre ele e o ato da reperformance. Houve a necessidade de me apropriar de um objeto como metáfora para a ação de expelir. Busquei por um objeto que conseguisse expressar tempo/espaço, distintos e iguais simultaneamente.

Na ocasião do parto original, existiu uma analogia à sensação de estar vivenciando tudo aquilo em um hospício. Esta sensação se deu em um dos leitos do hospital NASF, situado na cidade de Carnaúba dos Dantas/RN, na data de 29 de dezembro de 2012, quando nasceu minha filha. O quarto contaminado da cor branca, sem que houvesse nenhum sintoma de qualquer outra cor, inclusive no sanitário, nos lençóis e nos rostos dos profissionais que não apareciam, fez emaranhar-me em surto.

Com esse ensejo, pude perceber e vislumbrar no objeto da biloca (bola de gude) esta intensidade. O impulso ao ser expelido da vagina,

seu barulho ao cair no chão, seus desenhos e formas surgidas perante os seus movimentos no espaço, tudo remetia à medida do tempo e do espaço que eu esperava provocar. A rigidez da estrutura do material do objeto me levou a pensar e associar ao leite pedrado que jazia dentro de mim. As bilocas aparecem como mundos distintos e iguais em tempos diversos, se complementando e se confundindo com o olhar do espectador que observa e interpreta as ações desempenhadas.

A reconfiguração do espaço e o intervalo de tempo entre o ato original e o ato da reperformance, me fizeram refletir sobre a ausência diante do presente. Aqui, a ausência da dor não significaria sinônimo de conforto. O que se moveu em um corpo passado se traduz na reconfiguração desse corpo no presente, tornando-se ausência presentificada.

Renato Cohen, em sua obra *Performance como Linguagem* (2013), conceitua a performance, como uma função da relação entre

MAN ZUA



espaço/tempo. Nas perspectivas de conceito e de prática, a performance advém das artes visuais e não das artes cênicas. No entanto, ela propõe uma dissolução de limite entre as duas artes através do seu hibridismo, levando em conta as características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. Desta forma, ela passa pela chamada *body art*, onde o artista se coloca no espaço como sujeito de sua própria obra de arte, enquanto escultura viva, transformando-se em atuante que age como performer (artista cênico). Levando em consideração esta definição, interessa-me a questão de como a performance efetua uma certa transgressão diante da realidade, alterando a perspectiva entre espaço e tempo, o que possibilita experiências que contém em si o passado, o presente e até mesmo o futuro, em virtude da criação e da poética do sujeito como fio condutor.

A performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromisso com a mídia,

nem com uma expectativa de público, nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade da criação, com a força motriz da arte. A arte como formula Freud, caminha com base no princípio do prazer e não no princípio de realidade. O artista lida com a transgressão, desobstruindo os impedimentos e as interdições que a realidade coloca (a obra de arte vai se caracterizar por ser uma outra criação: se eu vejo uma paisagem que objetivamente é verde, sob uma ótica vermelha, nada me impede de pintá-la assim). (COHEN, 2013, p.45)

Aqui, a arte e a vida se misturam. A invenção e a memória compõem a criação. As ações de *Prenhe* já não significavam representações de um ato passado, mas insistentemente diziam respeito à ruptura do apego, sentimento que ocasiona o retrocesso na potência da experiência. Portanto, percebe-se diante dessas afirmações sobre a performance, seu caráter radicalizador no que concerne à satisfação do prazer, prevalecendo

MAN ZUÁ

e ultrapassando as exigências e as imposições engessadas perante a realidade.

Com isso, *Aurita* estava prestes a complementar-se em *Bálsamo*. Mas, Mas, foi no final de 2017 que ela reluziu com a força de *Salito*, originada na disciplina *TCC I: Espetáculo*. A figura ganha vida na montagem *Umbuzada*, baseada na peça *Ubu Rei* (1896) de Alfred Jarry e construída pela *Cia de Menines Performance Potyguar* (2017)



Imagem 5: A atriz na figura *Salito*. Foto: André Chacon.

A inspiração inicial se manifestou através da imagem de uma parede se desmanchando em pó, advinda de um sonho. Neste universo imaginário, todas as pessoas tinham seus corpos feitos de um material semelhante ao gesso. Os mesmos se desmanchavam em virtude de mazelas advindas dos corações podres. Em contrapartida, os corações providos de pureza garantiam o estoque de partes corporais que os mantinham vivos. Era possível que as pessoas boas reconstruíssem, não só a si, mas também outras pessoas que elas desejassem ajudar, incluindo os de corações ruins que quase sempre estariam prestes a dissiparem-se pelo espaço.

Durante os estudos sobre a patafísica, definida como soluções imaginárias por Alfred Jarry (2004), o presente sonho me propôs, através de suas soluções de sobrevivência, um estranhamento diante da figura. Em oposição às relações até então construída com *Aurita*, a quarta e última figura, *Salito*, provocara um desmonte de seu corpo. E como uma parede que leva pouco tempo

MAN ZUA



para se desmoronar, ela seguiu o sentido inverso proposto pelas outras, se decompondo em tempo e em espaço. A patafísica se apresentou uma proposição para sua existência, manter-se entregue ao público.

No espaço, ela surge desenhando uma espiral (símbolo da patafísica) no chão com giz. Neste momento, sua veste se compõe por uma máscara e uma saia feita com tiras de elásticos, cujas pontas serão entregues às pessoas da plateia. O público, ao segurar as pontas da saia, é puxado com a intenção de movimentar-se no espaço. A ação de entrega das pontas da saia representa a distribuição de partes fragmentadas do corpo, como doação ao espectador que agora compõe a ação e o espaço.

Aurita está perpétua, embalsamada. Se ontem me encontrei com a memória, hoje preservo a capacidade de sua manipulação, pela presença e pela ausência, mesmo diante dos desmontes e acúmulos suportados em nossos próprios túmulos. *Aurita* se tornou o escuro em uma montanha solitária, cansada de mastigar suas recordações. Mas o escuro sempre nos retorna, apesar das frestas de liberdade.

A mulher que brotara do chão e como árvore manifestou seus frutos à natureza (*Tuberosa e Malambo*), repousando em sua dor a prosperidade da vida (*Prenhe*), agora se desfaz e se desmonta (*Salito*) na busca, mais uma vez, pela retomada do seu ciclo (*Aurita*).

MAN ZUÁ



REFERÊNCIAS

AUERBACH, Eric. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta: Reflexões sobre a Interpretação e o Teatro**. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHEM, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas de Sigmund Freud**. Tradução sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

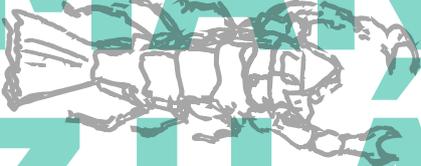
GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. São Paulo: contraponto, 2010.

JARRY, Alfred. **Alguns Textos Teóricos de 1896**. Seleção e tradução de Eugénia Vasques. Portugal: Amadora, 2011.

LOPES, Cássia. **Um Olhar na Neblina**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1999.

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

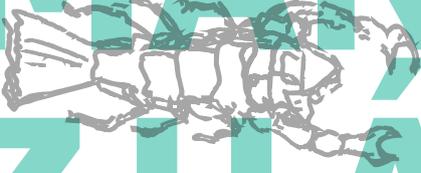
que tanto a Antropologia Teatral quanto os elementos que a compõe serviram nesta investigação para me instrumentalizar como pesquisadora que irá estimular o processo de quebra de automatismos do corpo cotidiano do elenco, pensando a partir dos princípios que retornam, os quais abordarei mais adiante.

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 ZUÁ



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

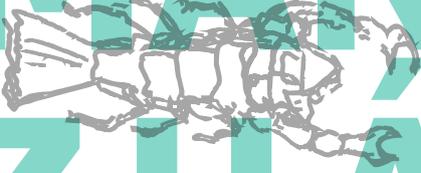
ensinados geração em geração, o que encontra facilmente eco com a restauração de comportamento.

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.

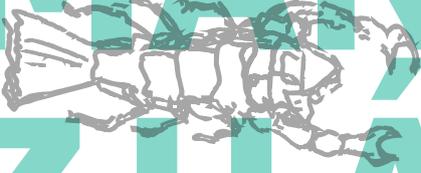
O Coletivo Cores foi criado em 2009 por alunos dos cursos de Artes Cênicas e Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, o Coletivo Cores é um projeto/atividade de Extensão sob a coordenação do professor doutor Marcos Alberto Andruchak. Segundo a encenadora

“O som que se faz debaixo d’água” é uma encenação teatral, com três atores e uma musicista, tecida por meio de escritos dramáticos 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.

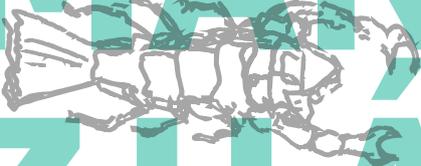
O Orixá o qual me debruçava na observação e levantamento da codificação corporal e da mitologia naquele momento era Iansã, um Orixá Feminino – *Iyabá* – do panteão de deuses iorubás; no Brasil se torna a deusa do vento, das tempestades e

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 ZUA



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,

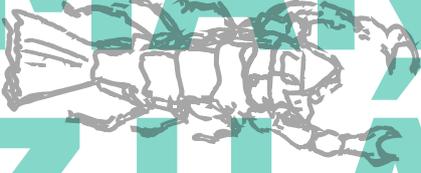
dança das oposições, incoerência coerente, equivalência, omissão/ absorção das ações e *sats*.

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 ZUA



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*.

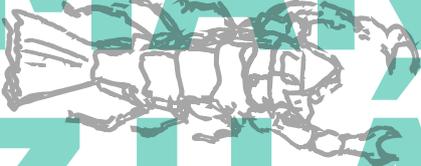
A dança das oposições relaciona-se com forças antagônicas percebidas nas oposições das

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 ZUA



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.

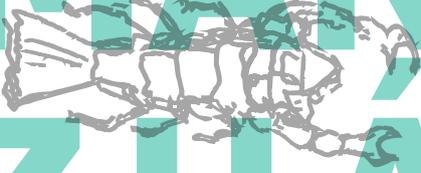
Tendo então compartilhado da estrutura do trabalho prático adotado em laboratório, trago aqui a descrição de dois encontros realizados com o elenco, um no início do processo e o outro, meses depois, retomando o exercício experimentado.

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 executava 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.

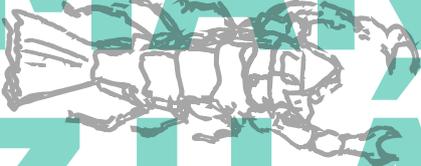
Em seguida com outro estímulo musical, pedi para que buscassem ocupar o espaço caminhando e buscando diferentes apoios para os pés, mas que se mantivessem sempre triangulados, podendo ou não manter relação entre si, os deixando livres quanto às características do Eu-Vento de cada um.

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

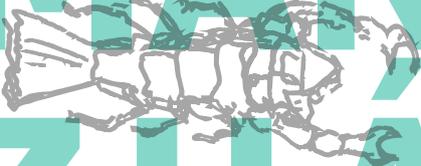
ser trabalhada nesse exercício foi justamente a suavização de K para uma cena em específico e o acesso a uma qualidade de energia mais vigorosa para W.

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.

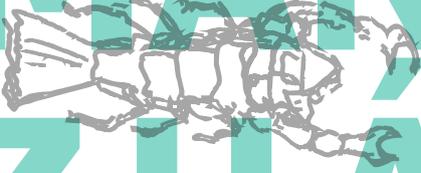
Após um tempo caminhando, pedia para que se pusessem de frente uma para a outra, ainda buscando a qualidade do Eu-Vento e que experimentassem o jogo do espelho, dando tempo suficiente para que o jogo fosse estabelecido com fluência e que uma se familiarizasse com os gestos da outra. Em seguida pedi para 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

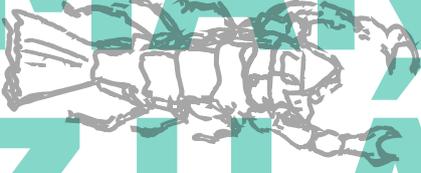
BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral**. Brasília: Dulcina Editora – 2009.

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.

MAN ZUA



10 DESLOCAMENTOS PARA O SUL: A EXPERIÊNCIA DE TRANSFORMAÇÃO DE SI SUSCITADA PELO JOGO-RITUAL

Saulo Vinícius Almeida

RESUMO

Proponho no presente artigo, uma reflexão sobre o deslocamento rumo a uma prática de criação e a uma poética decoloniais realizadas pelo grupo potiguar Arkhétypos. Para tanto, centro minha análise nos espetáculos *Gosto de Flor* e *Revoada*, apresentando de que maneira o jogo-ritual suscita uma mudança de postura ética e da percepção dos atores e do público envolvidos no acontecimento, rompendo o horizonte de sentidos criado e imposto por aqueles que detêm o poder, possibilitando assim a ressignificação dos eventos vivenciados. Partindo de uma escrita autoetnográfica, reflito sobre o deslocar físico e simbólico que o jogo-ritual do grupo Arkhétypos exigiu de mim, todas as vezes em que assisti a uma de suas obras.

Palavras-chave: jogo-ritual; estudos decoloniais; teatro ritual;

arquétipos.

ABSTRACT

In this article, I propose reflecting on the displacements towards a creation practice and a decolonial poetics effected by Arkhétypos, theatre group from Rio Grande do Norte, Brazil. Therefore, I center my analysis on the theater performances *Gosto de Flor* and *Revoada*, presenting how the ritual play accomplished by the group demands for the both public and actors involved in the event to change their perception and their ethic posture, breaking the paradigm created and imposed by the power hold, making it possible to reframe those experienced events. Beginning from an autoethnographic writing, I reflect on the bodily and symbolic displacements that Arkhétypos' ritual play demanded from me every time I watched one of their works.

Keywords: ritual play; decolonial studies; ritual theatre; archetypes.

MAN ZUA



1. O DESLOCAR METAFÓRICO

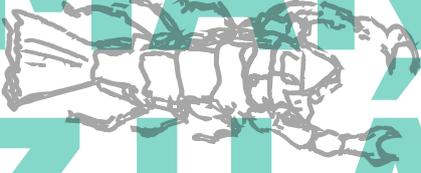
Existem muitas perspectivas possíveis para se falar de um grupo de teatro e/ou de sua produção, dentre elas estão as originadas nos seguintes recortes: a ótica dos artistas e pesquisadores locais sobre a produção local e de outras regiões e países que tenham tido acesso à obra quando essa foi apresentada/realizada em suas cidades em virtude de sua circulação ou participação em festivais e o ponto de vista daqueles que se deslocam de sua cidade, estado ou país para assistir a uma obra. Me coloco neste último grupo para escrita do texto que se segue. Atravessei o país, literalmente, indo de Sul a Norte (RS para RN) para poder assistir aos espetáculos do grupo Arkhétypos e é sobre esse grupo, a partir da ótica de um espectador em trânsito que descreverei.

Dou ênfase à questão do trânsito, pois ele não é apenas físico, mas também opera em

dimensões metafóricas. Das vezes que desloquei-me até o RN e tive contato com o grupo, o fiz saindo das cidades de Porto Alegre e de São Paulo. O percurso da viagem, para além de cruzar distâncias, exigiu uma reordenação do meu próprio ritmo e do olhar. O ritmo da metrópole precisou ser abandonado, o olhar acostumado à reclusão e as imagens planas e que rapidamente se perdem da cidade de São Paulo precisou se adequar a imagens um pouco mais permanentes, com outra tonalidade e outras profundidades. O deslocar possibilita para além de uma transposição de distâncias físicas, uma readequação a outra realidade urbana, geográfica, a outras lógicas e saberes operantes que não os de seu lugar de origem.

Veronica Fabrini (2013) nos propôs há quase uma década atrás, um olhar para a cena teatral que fosse mais profundo para que conseguisse perceber e acessar o *sul* metafórico nas práticas, discursos e ações teatrais, buscando uma *práxis* decolonial, buscando o *sul da cena*.

MAN ZUÁ



No Brasil, falando a grosso modo e correndo o risco de ser leviano, mas utilizando de um certa licença poética, diria que o sul metafórico se encontra, principalmente, no Norte, no Nordeste e no Centro-Oeste do país. Deste modo, sair de lugares em que somos ainda mais “bombardeados” com os produtos culturais e a forma de vida das potências imperialistas para fruir em experimentos artísticos e manifestações culturais dessas regiões que compõem o nosso *sul metafórico* e que aceitam ou mantêm em sua constituição elementos provenientes de sua cultura popular, demanda que não se assuma apenas um olhar mais profundo, mas que se vá desgrudando de pré-conceitos, fórmulas e padrões estéticos já no percurso, realizando

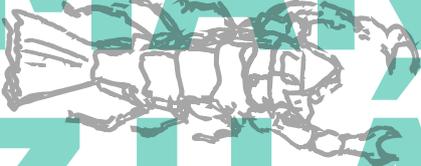
um deslocamento de si para o sul. É como uma mulher ou um homem que carregando em suas costas uma grande quantidade de pedras, vai deixando-as cair uma a uma durante o viagem, ainda que ao chegar em seu destino, possua um grande número de pedras consigo.

2. GOSTO DE FLOR E O REARRANJO TEMPORAL

O tempo é um dos fatores que inicialmente me chamou a atenção nos espetáculos do grupo Arkhétipos. Em *Gosto de Flor*, cuja estreia data de 30 de junho de 2017 e a direção é assinada por Lara Rodrigues Machado¹, cada um dos quatro atores ocupa um lado de um círculo, o qual é margeado

1 - Professora Associada do IHAC / Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia. Professora Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA. Professora Colaboradora do Programa de Pós-graduação do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte UFRN. Possui Graduação em Dança (1994), Mestrado (2001) e Doutorado (2008) em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas - SP (UNICAMP) e Pós-doutorado na UFRN (2016-2017). Líder do Grupo Interinstitucional de Pesquisa Corpo e Ancestralidade UFBA. Pesquisadora do GP Poéticas do Corpo e Saberes Populares UFSB.

MAN ZUA



pelo público (ou pelas testemunhas, se levamos em consideração os apontamentos grotowskianos² sobre o ato cênico e aqueles que o presenciaram). Os atores iniciam uma dança pessoal na qual o corpo dos mesmos é atravessado por memórias e afetos criados no encontro com o público e que misturam-se com conteúdos arquetípicos que por vezes são atualizados em seus corpos. Corpos que se apresentam por vezes solitários e por vezes em comunhão, dançando uma orgia de desejos, sentimentos e traumas.

Nos espetáculos do grupo Arkhétypos, somos “sugados” para dentro do círculo e desligados da passagem do tempo, experimentando por alguns instantes a experiência

do vazio. Pelo menos esta tem sido uma constante em minha experiência enquanto fruidor de suas obras.

A pós-modernidade tem como característica, assim como nos aponta Jameson (2011), práticas estéticas que se realizam em um *presente absoluto* ou *presente perpétuo*. A noção temporal linear e histórica, herdada da cultura judaico-cristã, que a concebe como uma ferramenta para a sua história sagrada, na qual existe “a fé em um pacto entre a Divindade e um povo, a confiança na Providência Divina que se desenrola em uma história de salvação centrada em um Salvador” (FABIAN, 2013, p. 40), possuindo assim um caráter utópico de fim dos tempos ou de um Éden a se atingir em terra, é

2 - Grotowski propõe uma postura ética específica para o público de modo que esse torne-se uma testemunha do ato cênico: “A vocação do espectador é ser observador, mas ainda mais, é ser testemunha. A testemunha não é quem enfia por toda parte o nariz, quem se esforça por ficar o mais próximo possível, ou por intrometer-se nas ações dos outros. A testemunha mantém-se levemente à parte, não quer se misturar, deseja estar consciente, ver o que acontece, do início ao fim, e guardar na memória; a imagem dos eventos deveria permanecer dentro dela. [...]. Respicio é a palavra latina que significa respeito pela coisa, eis a função da verdadeira testemunha; não se intrometer com o próprio mísero papel, com aquela inoportuna demonstração: “eu também”, mas ser testemunha – ou seja, não esquecer, não esquecer custe o que custar” (GROTOWSKI, 2010, pp. 122-3).

MAN ZUÁ

abandonada devido a uma descrença na transformação das sociedades, resultado da rejeição que se criou ao projeto moderno com suas utopias e terríveis consequências.



Imagem 1 - Espetáculo Gosto de Flor.
Créditos: Taline Freitas

O *presente absoluto* proposto por Jameson é pensado a partir da personagem conceitual deleuziana do *esquizofrênico ideal*. Estaria representada nessa personagem um novo tipo de liberdade, um rompimento com as prisões do passado – a família na dimensão do complexo de Édipo, assim como

dos grilhões do futuro, como, por exemplo, a rotina do trabalho sob o capitalismo.

Na arte da cena, a experiência de um *presente absoluto* na pós-modernidade seguiu dois percursos principais, o espiritualista e a relação do presente com a eternidade e o materialista, no qual a ênfase é completamente colocada sobre a concretude do corpo. Temos estas duas dimensões de presente na criação em questão. Sem a representação e a construção de uma narrativa fabular, temos o desdobramento de uma série de ações que se criam, se significam e se desfazem no encontro entre os atores e com o público; as emoções e o material arquetípico que se atualizam no corpo constroem discursos e possibilitam a criação de narrativas abertas pelo público que busca ler o espetáculo enquanto uma construção de sentido linear. O corpo ali se torna um presente de tempo e passa, também, a desvelar questões que se encontram na estrutura social do espaço em que

MAN ZUÁ



ocorre a apresentação, como, por exemplo, a colorimetria da cena composta pelos quatro atores do espetáculo que possibilita refletir sobre quais grupos se mantêm não inseridos nos processos de criação e montagens espetaculares. No estar do corpo enquanto presente de tempo há o desvelamento de crises presentes na tessitura da realidade, como as relações de injustiça social, racismo, transfobia, etc. (ALMEIDA, 2019).

No segundo percurso, o espiritualista, ocorre uma fuga do tempo histórico a partir de experiências numinosas, nas quais o artista se torna o canal para os conteúdos míticos do inconsciente

coletivo³, que é uma camada constituinte da psique humana e que possui caráter coletivo e atemporal proposta por Carl Gustav Jung (2000). O acontecimento cênico torna-se uma experiência de desrealização do real em que o sujeito, quando entregue ao acontecimento, é transportado para a eternidade ou nulidade do tempo mítico.

Robson Haderchpek⁴, coordenador do grupo, descreve ao longo de seus numerosos artigos sobre o trabalho técnico de atuação e o pedagógico de formação de artistas-pesquisadores-pedagogos desenvolvido pelo grupo Arkhétypos (enquanto laboratório vinculado ao

3 - Cf, ALMEIDA, Saulo V. Tempo, sincronicidade e práxis cênica: uma discussão sobre a não causalidade nos processos de criação teatral. Convocarte – Revista de Ciências da Arte. Lisboa, v.8, p. 81-100, 2019.

4 - Ator, diretor, professor e pesquisador formado e pós-graduado pela Universidade Estadual de Campinas. Bacharel em Artes Cênicas (Unicamp, 2001), começou a estudar teatro em 1994 no Núcleo de Artes Cênicas do SESI de Rio Claro/SP. Fez Mestrado e Doutorado na área de Artes/Teatro e atualmente desenvolve uma pesquisa acerca dos princípios ritualísticos da cena. Realizou o Pós-Doutorado na Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Áustria (2014/2015). É professor associado do Curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e desenvolve Projetos de Extensão e Pesquisa na UFRN.

MAN ZUA



curso de Teatro da UFRN), que essa abertura para o inconsciente coletivo é constituinte do “jogo ritual”⁵ e, que o mesmo, demanda dos presentes uma espécie de disponibilidade para que se abandone junto ao coletivo, tanto na experiência possibilitada por esse presente absoluto em sua dimensão materialista, quanto espiritualista:

Se o ator e/ou o bailarino não estiverem abertos para o “jogo ritual” ele não acontece, e estamos tratando aqui de uma espécie de “estado alterado de consciência”, ou um tipo de “transe consciente”. De fato não há uma perda da consciência, o que acontece é uma imersão tão grande do ator/bailarino nessa suspensão do tempo que ele deixa de seguir a sua lógica convencional cotidiana e passa a adotar uma lógica ficcional, uma lógica ancestral, que transcende a ideia da personalidade, do eu interior e

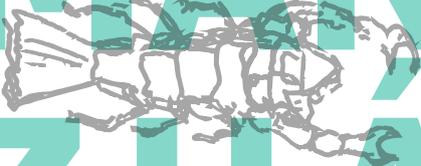
atinge uma dimensão arquetípica, universal (HARDECHPEK, 2018, p.61).

O estado a que fui lançado assistindo essa peça, de certo tem a ver com essa porosidade para os conteúdos arquetípicos e a abertura para o “jogo ritual” do grupo Arkhétipos. Desliguei-me do próprio espaço e quando assustei e voltei a mim e ao espetáculo, o meu ritmo, a minha respiração e aquilo que no teatro chamamos de energia estava transmutado. Refletindo posteriormente sobre o ocorrido, lembrei-me dos depoimentos⁶ feitos por testemunhas dos espetáculos de Grotowski que diziam ter acesso a outros níveis energéticos ou ter chegado à elas uma mensagem durante o espetáculo, algo de cunho praticamente sagrado. De certo, os quatro atores que trabalhavam cada um com um dos quatro elementos da

5 - Estrutura cênica que retoma as lógicas estruturais e antiestruturais de rituais arcaicos. Para mais informações: HADERCHPEK, Robson Carlos. O Jogo Ritual e as Pedagogias do Sul: Práticas Pedagógicas para a Descolonização do Ensino do Teatro. Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 55-65, 2018.

6 - Alguns desses depoimentos são encontrados no livro escrito por Tatiana Motta Lima: MOTTA LIMA, Tatiana. Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 – 1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MAN ZUA



natureza, aprofundando as pesquisas desenvolvidas pelo grupo acerca da Poética dos Elementos Materiais de Bachelard e sua possível atualização no jogo ritual (HARDECHPEK, 2016) conseguiram despertar em mim um processo alquímico, no qual, projetava nos atores conteúdos internos meus e com a transformação de seus estados, eu transformava-me também e, talvez, acessava outras formas de organizar a percepção da realidade. Para Vargas e Hardechpek (2016, p. 81-82), trabalhar com os elementos é:

resgatar um conhecimento ancestral, pois os quatro elementos já habitavam em nós antes de qualquer processo de educação e/ ou colonização estética. Nosso imaginário é repleto de formas que podem configurar-se e redesenhar-se de acordo com o inconsciente de cada povo e de cada nação. Por isso, nós acreditamos que a conexão com a nossa imaginação material pode conduzir-nos a novos paradigmas, libertar-nos de um modelo apriorístico dado no processo de colonização e devolver nossa herança cultural.

Existe outro fator temporal que está para além do possibilitado pela cena dentro dos dois percursos apontados a partir da proposição de presente perpétuo de Jameson e que só me foi possível acessar por estar em deslocamento, a absorção do tempo-ritmo da localidade em que ocorre a apresentação. Tive a oportunidade de assistir ao espetáculo em uma apresentação realizada durante o I Festival Nacional de Teatro da UFRN que ocorreu na cidade de Caicó em dezembro de 2017. Durante o percurso de carro do aeroporto de Natal até a cidade de Caicó, atravessamos paisagens áridas e repetitivas, o olhar ia se acostumando à imensidão e à falta de uma enchurrada de informações visuais, o corpo passava a se curvar em função do calor. Pela janela do carro, podíamos ver ou outra alguma casa perdida no nada com uma cadeira em frente à porta, algumas vezes havia alguma pessoa sentada e em silêncio sonoro e corporal, outras vezes, a cadeira permanecia vazia sustentando o tempo.

MAN ZUÁ

Quando sentei no chão para assistir à peça, carregava um pouco da cidade, de sua cultura, dos afetos que havia ali construído, abandonando mais pedras que havia



Imagem 2 - Vale da Origem/Busca.
Créditos: Diego Marcel.

levado do Rio Grande do Sul para lá e passando a me constituir com um pouco da cidade de Caicó. O tempo da cidade estava em mim. A peça solicitou que eu abandonasse o fluxo a que estava acostumado, a frieza que constituía meus dias, seja ela real ou simbólica e me permitisse ser adentrado pelo jogo-

ritual do grupo. O jogo-ritual do grupo Arkhétypos se inicia quando os sujeitos saem de seus lares para ir ao teatro e nunca mais se finaliza, ao menos, em mim, as transformações estão ocorrendo há mais de dois anos. Tal proposta demanda não apenas que você assuma o tempo-ritmo da cena, mas que se permita ser tomado pela realidade da região em que ele é realizado, abrindo mão da parafernália racional e permitindo perceber a si de outras maneiras, ele é um jogo de ciclos desconstrução e construção infinitos.

Na noite seguinte à realização do espetáculo, caminhando pela cidade com o Allan Phyllipe, ator e pesquisador do grupo, nos deparamos com uma revoada de pássaros, paramos para a observar e gravar o canto dos pássaros. Ali, de certa forma, como em uma sincronicidade junguiana, estava traçado parte de meu futuro. Para Jung (2014, p. 28-29):

MAN ZUÁ

Nas experiências com o tempo e o espaço, respectivamente, esses dois fatores reduzem-se mais ou menos a zero, como se o espaço e o tempo dependessem de situações psíquicas, ou como se existissem por si mesmos e fossem “produzidos” pela consciência. Na concepção original do homem (isto é, entre os primitivos), o espaço e o tempo são coisas sumamente duvidosas.



Imagem 3 - Vale do Amor. Créditos da foto: Diego Marcel.

Retornei ao estado, dois anos depois, para assistir ao espetáculo *Revoada*.

3. A CONSTRUÇÃO DE NOVOS SENTIDOS: VÔOS EM BUSCA DE SUAS RAÍZES

Em *Revoada*, espetáculo cuja direção é assinada por Robson Hardechpek e a data de sua estreia é 09 de agosto de 2014, temos a exploração das metáforas do elemento “ar”. Partindo do poema épico do sec XII *A conferência dos pássaros* de autoria de Farid Ud-Din Attar, o grupo constrói sete espaços físicos e simbólicos ao longo dos quais realizará o percurso em direção ao que Lara R. Machado (2017) compreendeu como uma espécie de renovação para aqueles corpos já marcados de amor, como ela os definiu. Os sete vales são: “(1) Origem/Busca; (2) Amor; (3) Desapego; (4) Compreensão; (5) Morte; (6) Unidade; (7) Deslumbramento” (FIGUEIREDO, 2017, p. 95).

Sebastião de Sales Silva (2017, p. 139), ator-criador do espetáculo, entende a história narrada por Attar como a “busca do entendimento do ser sobre ele e sobre o outro,

MAN ZUÁ



Imagem 4 - Vale do Desapego. Créditos: Diego Marcel.



Imagem 5 - Vale da Compreensão. Créditos: Diego Marcel.

[onde] é preciso encontrar-se para

descobrir o outro e/ou os outros dentro de si”, como fontes de espalhamento. E justamente nessa zona de um entendimento de si enquanto possibilidade para se reconhecer aquilo que é totalmente diverso de sua natureza é que compreendo tanto esse trabalho do grupo Arkhétypos, quanto a minha relação com o mesmo.

O grupo me conduz a dissecar aquilo que compreendo enquanto teatro, assim como aquilo que valoro qualitativamente nesta atividade. Sou levado a perceber em mim, aquilo que me é imposto colonialmente enquanto valor e sou confrontado com uma estética que foge a todo o momento desses padrões, mergulhando nas raízes e no imaginário de seu elenco e demais profissionais envolvidos para encontrar novas formas de se fazer teatro, que supram as necessidades dos envolvidos, que o teatro tradicional nos ensinado pelos europeus não dá conta de suprir. O coletivo constrói uma poética que resulta da busca de

MAN ZUÁ

formas de conhecimento que foram brutalmente colocadas a margens,

uma forma de conhecimento que não reduza a realidade àquilo que existe. Uma forma de conhecimento que aspire a uma concepção alargada de realismo, que inclua realidades suprimidas, silenciadas ou marginalizadas, bem como realidades emergentes ou imaginadas (SANTOS, 2002, p. 246).

Deste modo, somos recebidos na rua de frente ao espaço em que será realizado o percurso mítico de sete vales por pássaros, ou mulheres-pássaros. Esse é um estranhamento que acompanha parte do público durante o espetáculo, esse corpo performático que transita entre a personagem, a persona e o próprio ator. Esse corpo-pássaro que compõe o espetáculo é algo que compreendo como sendo próximo daquilo que Luciana Lyra chamou *máscara ritual de si mesmo*:

Passei a compreender, por meio dessa investigação, que trabalhar sob a máscara ritual significava

cenicamente, que o performer ou o brincante ao atuarem, compunham algo que era diferente de sua pessoa do dia-a-dia, mas não vinha a interpretar algo, vinha simbolizar algo em si, rompendo com o advento da interpretação e se aproximando estreitamente da vida. À denominação máscara ritual antes empregada pelo pesquisador Renato Cohen, acresci a terminologia de si mesmo, apontando assim o procedimento de atuação sob a máscara ritual de si mesmo (LYRA, 2014, p. 169).

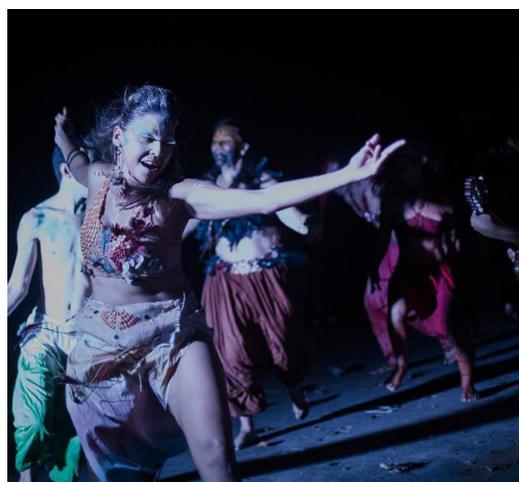


Imagem 6 - Vale da Morte. Créditos: Diego Marcel.

MAN ZUÁ

Tendo dado conta teoricamente do que ocorria a minha frente, ainda não havia conseguido, enquanto espectador, fruir pelo que assistia. E isso me incomodava na mesma medida em que me interessa. Aquelas atrizes e atores que carregavam em seus corpos seus dramas pessoais, suas crises e seus desejos realizavam encontros consigo mesmos, entre si e com o público dos quais figuras e energias arquetípicas se faziam ver ou sentir, acionando no público afetos diversos e propiciando a este um percurso de auto-percepção de si em relação às energias/estados arquetípicos e de transmutação de seus estados e energias. O jogo-ritual exige não só uma entrega, mas um engajamento sensível do público em seu universo, em sua gira. O arquétipo é entendido aqui a partir da proposição junguiana, que diz: “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta”

(JUNG, 2000, p. 17).

O que Hardechpek fez com o percurso de seu jogo-ritual do elemento “ar” foi induzir o público a vivenciar uma experiência que eu percebo como sendo próxima àquela que eu tinha vivido espontaneamente durante a apresentação do espetáculo Gosto de Flor. O jogo-ritual, estruturado em uma sequência de espaços físicos e simbólicos que resultam uma espécie de paleta de tons, na qual cada tom equivale a um ritmo, estado, tensão corporal e dramática, a uma energia e a um



Imagem 7- Vale da Unidade. Créditos: Diego Marcel

MAN ZUÁ

arquétipo que se atualiza em diversas imagens arquetípicas distintas, torna-se um fio condutor para que os atores e as testemunhas do ato cênico façam uma transmutação do estado e da energia com os quais adentraram o espaço ritual, sendo essa transmutação uma espécie de sublimação em que se vai do denso ao sutil ou, ao contrário, do sutil ao denso.

No texto, apresento algumas imagens de diferentes vales do espetáculo *Revoada*, como forma de tentar elucidar ou compartilhar a experiência possibilitada por esse jogo-ritual.

O espetáculo busca escapar das referências hegemônicas que possuímos de teatro e principalmente, de teatro ritual que estão pautadas nas práticas de diretores-pedagogos como Jerzy Grotowski, Peter Brook ou que visam reproduzir aquilo que se apreende dos textos de Artaud. Não há mal algum no diálogo com essas referências, diálogo o qual está presente tanto nas práticas analisadas

nesse artigo, quanto nas do autor que aqui vos escreves, mas é preciso, como aponta Fabrini (2013), recordar que tais artistas realizaram um mergulho em práticas culturais de comunidades ao longo do mundo, a partir de uma lógica colonialista em que extraíram dos povos o que lhe interessou e não houve nenhum retorno efetivo para os mesmos que permaneceram no esquecimento, invisibilizados.

Revoada solicita de nós um verdadeiro *deslocamento para o sul* da cena e dos saberes para que



Imagem 8- Vale do Deslumbramento.
Créditos: Diego Marcel.

MAN ZUA



desarmados, relaxados, porosos e engajados, consigamos voar com os seus seres-pássaros. O grupo ultrapassa as referências citadas anteriormente e caminha em busca de uma corporeidade do sul, tecendo diálogos com a cultura meso-americana, tentando encontrar o *sul do corpo* (VARGAS; HARDECHPEK, 2016). Esse deslocamento se torna uma prática constante dos atores durante os laboratórios de criação dos espetáculos. A partir do mergulho na poética dos materiais e do trabalho com estados alterados de consciência, os atores acessam arquétipos e dão corpo à imagens arquetípicas que se constroem a partir de sua cultura individual em diálogo com a cultura dos espaços em que os processos de criação ocorrem. Nestas imagens arquetípicas, reencontram seus ancestrais, revivem suas dores e alegrias, deixando-as marcadas em seus corpos.

Estas imagens trazem em seus vazios, o que está até então invisibilizado: as ancestrais indígenas

do ator José Ricardo, a cultura maia resgatada e presentificada na atriz mexicana Rocio del Carmen Tisnado Vargas, os afetos não normalizados do ator Allan Phyllipe, a opressão social existente contra os corpos negros, não padronizados e soro-positivos que se fazem visíveis tornando-se carne a partir da existência do ator Franco Fonseca.

Tomemos como exemplo o processo de criação vivenciado pela atriz mexicana Rocio C. T. Vargas, que chega ao grupo para substituir uma integrante que se mudou do estado e tem como missão, integrar o elenco partindo para tanto da imagem arquetípica da Phoenix, que era a imagem surgida no corpo da atriz a quem ela substituíra. Contudo, o cruzamento de tal imagem arquetípica com a cultura da atriz fez com que surgisse outra imagem, outra energia pulsante que se enraiza nas terras e no imaginário latino: “no auge de uma apresentação eis que salta aos olhos de todos não mais um pássaro, mas sim uma serpente emplumada, a figura

MAN ZUA

mítica de Quetzalcoatl (Kukulkán)” (VARGAS; HARDECHPEK, 2016, p. 78).

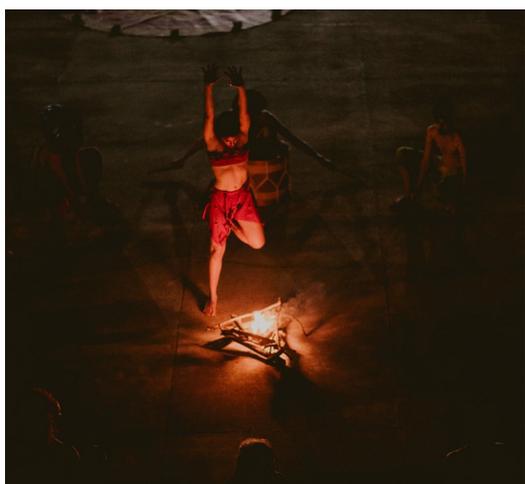


Imagem 9 - Quetzalcoatl. Espetáculo Revoada. Créditos: Diego Marcel.

A experiência vivenciada pela atriz a levou a mergulhar no universo estético e teórico da América Latina, buscando compreender suas raízes e antepassados:

Dessa forma, a partir dessa chama, desse rompante de energia que se manifestou em cena, surgiu o desejo de pesquisar sobre os conhecimentos relegados e/ou marginalizados da cultura latino

americana. Deparamo-nos, então, com as epistemologias do sul, propondo uma aproximação desse conceito, criado pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos, com o fazer teatral (VARGAS; HARDECHPEK, 2016, p. 79).

Buscar suas raízes ancestrais nas artes da performance á antes de tudo caminhar em direção a uma descolonização do imaginário, levando-se em consieração que um dos meios pelo qual o poder colonial se exerce é pelo domínio do imaginário de um povo, direcionando seus desejos, fantasias, parâmetros estéticos etc.. Ao dominá-lo, se domina a capacidade do indivíduo de conceber outras realidades possíveis e a forma como ele nomina as coisas da vida.

O poder se vincula, entre outras coisas, ao sentido, à capacidade de dar nome e significado, ocorrendo no tecido de referências da linguagem.

Nietzsche entende que dar nomes é um direito do dominador. Este “lacrada cada coisa e cada acontecimento com um som,

MAN ZUA



deles tomando posse”. A origem da linguagem é a “expressão do poder do dominador”. As linguagens são as “reverberações das mais antigas tomadas de posse das coisas” (HAN, 2019, p. 54-55).

O poderoso cria o horizonte de sentido a partir do qual o sujeito interpretará os eventos que vivencia. Pensando em consonância com Bataille (2016), o ser humano se media em sua existência a partir da linguagem e se cria e faz-se conhecer a partir de um conjunto de palavras. O poderoso determina então, pela criação de sentido, quem e o que é, o que deseja e como se compreende nas relações sociais o seu subjugado.

O jogo-ritual ao possibilitar que os arquétipos se exteriorizem tornando-se imagens e afeto no encontro de corpos e almas traz aos presentes rastros culturais do passado que estranham as imagens e a cultura massificada e universalizada que é imposta pelas potências coloniais gerando fissuras no horizonte de sentidos criado por aqueles que detêm o poder e viabilizando

que os sujeitos encontrem outras interpretações para os eventos que vivencia.

Qual será o meu pássaro? Ouvi essa frase ao fim de uma apresentação de *Revoada*, e ela continua ecoando em mim.

O espetáculo levou-me a entrar em uma luta contra mim mesmo, contra o que foi injetado em meu imaginário enquanto modelo universal. Não conhecer, inicialmente, todo o elenco ou ter contato cotidiano com as produções do grupo permitiram uma não normalização de suas obras e um frescor no olhar ao assistir aos espetáculos. Atitude essa que é, possivelmente, mais difícil para o público local que por vezes, cria caixas e nomes nas quais coloca e com os quais carimba aquilo que é produzido ali. Talvez, seja por isso que o grupo cause encanto a Angelika Hauser-Dellfant (2017, 2019), professora da Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena, que acompanha, como espectadora

MAN ZUA



em deslocamento, o percurso do grupo há aproximadamente 10 anos.

Quando Lara Machado (2017) fala de corpos marcados pelo amor, de alguma maneira define o resultado dos deslocamentos que realizei para assistir ao grupo Arkhétipos. Ao atravessar o vale do desapego, percebi a dor acumulada ao longo de anos de sofrimento e humilhações em salas de aula do curso de graduação em teatro que vivenciei serem sublimadas, e ainda que percentualmente, e por segundos, senti-me livre. O deslocar físico me propiciou inserir-me, em dada escala, no grupo e criar laços e vínculos de afeto, fazendo com que o espetáculo ganhasse uma dimensão diferente da esperada, embrenhando em camadas pessoais e amorosas.

Ser jogado em outro ritmo e aberto a novas significações pelo grupo Arkhétipos transformou a minha vida, modificando meus interesses, a forma como me relaciono com os meus afetos, modificando o foco de minhas

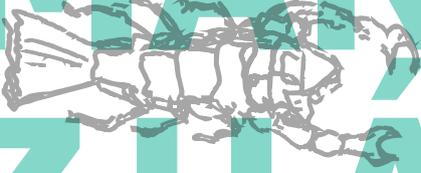
pesquisas acadêmicas (vindo a se tornar um dos assuntos com o qual dialogo em minha dissertação de mestrado) e me propiciando amar e sentir-me amado, talvez pela primeira vez na vida. O Arkhétipos fez com que eu me deslocasse em direção a uma poética e uma pedagogia do *sul* e que reaprendesse a sentir, reaprendesse a amar. Me tornou uma pessoa em trânsito que se mantém na busca de um *sul* imaginário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Saulo V. Tempo, sincronicidade e práxis cênica: uma discussão sobre a não causalidade nos processos de criação teatral. **Convocarte** – Revista de Ciências da Arte. Lisboa, v.8, p. 81-100, 2019.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: Suma Ateleológica, **vol. I**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

MAN ZUÁ



FABIAN, O. **Tempo e o Outro:** como a Antropologia estabelece seu objeto. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

FABRINI, Verónica. Sul da cena, sul do saber - South of scene, south of knowledge. **Moringa** - Artes do Espetáculo. João Pessoa, v. 4, n. 1, p. 11-25. 2013.

FIGUEIREDO, Laura. Um voo para o reencontro com o sagrado na prática teatral. In HARDECHPEK, Robson. **Arkhétypos grupo de teatro:** Encontros e Atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969:** textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, Edições SESC SP; Pontedera, IT, Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

HAN, Byung-Chul. **O que é o poder?** Petrópolis: Vozes, 2019.

HAUSER-DELLFANT, Angelika. A arte cria pontes: sobre um encontro artístico entre dois continentes. In HARDECHPEK, Robson. **Arkhétypos grupo de teatro:** Encontros e Atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017.

_____. **Understanding Without Words.** Viena, Austria: Publisher & media owner, 2019.

HARDECHPEK, Robson. A poética dos elementos e a imaginação material nos processos de criação do ator: diálogos latino-americanos. **Anais da ABRACE**, v. 17, n. 1, 2016.

_____. O jogo ritual e as pedagogias do sul: práticas pedagógicas para a descolonização do ensino do teatro. **Moringa** – Artes do Espetáculo. João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 55-65, 2018.

JAMESON, F. O fim da temporalidade. **ArtCultura.**

MAN ZUA



Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 187-206,
Jan/Jun. 2011.

JUNG, Carl G. **Os
Arquétipos e o Inconsciente
Coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

— — — — — .
Sincronicidade. Petrópolis:
Vozes, 2014.

LYRA, Luciana. Artenografia
e mitodologia em arte: práticas
de fomento ao Ator de f(r)icção.
Urdimento. Florianópolis, v.1,
n.22, p167 - 180, julho 2014.

MACHADO, Lara Rodrigues.
As marcas de amor nos corpos de
quem encena. In HARDECHPEK,
Robson. **Arkhétypos grupo
de teatro: Encontros e
Atravessamentos**. Natal: Fortunella,
2017.

MOTTA LIMA, Tatiana.
**Palavras Praticadas: o percurso
artístico de Jerzy Grotowski, 1959 –
1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTOS, Boaventura. **A
crítica da Razão Indolente:**
Contra o desperdício da Experiência.
São Paulo: Cortez Editora, 2002.

SILVA, Sebastião de
Sales. Atravessamento: um
apocalipse chamado Revoada.
In HARDECHPEK, Robson.
Arkhétypos grupo de teatro:
Encontros e Atravessamentos. Natal:
Fortunella, 2017.

VARGAS, Rocio;
HARDECHPEK, Robson. O sul
corpóreo e a poética dos elementos:
práticas para a descolonização do
imaginário. **Revista do LUME –
Núcleo Interdisciplinar de Revistas
Teatrais**. Campinas, n. 10, p. 77-87,
2016.

MAN ZUA



11

O CORPO SENSÍVEL, AS AFECCÕES E AS QUESTÕES DE GÊNERO NO ESPETÁCULO “GOSTO DE FLOR”

Allan Phyllipe Gomes Casseiro de Araújo

RESUMO:

O presente artigo decorre da pesquisa de mestrado intitulada “Entre a dor e o amor: a excitação do corpo sensível, as memórias e os afetos nos processos de criação cênica¹” realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. O objetivo deste trabalho é fazer uma reflexão sobre o conceito de “corpo sensível” e interrelacionando-o com o conceito de afeto de Espinosa e as questões de gênero que emergiram no processo de criação do espetáculo “Gosto de Flor” do Grupo Arkhétypos.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo Sensível; Afecções; Gênero; Processo de Criação; Grupo Arkhétypos.

ABSTRACT:

This article arises from the master’s research entitled “Between pain and love: the excitement of the sensitive body, memories and affections in the scenic creation processes” carried out in the Post-Graduate Program in Performing Arts at UFRN. The aim of this work is to reflect on the concept of “sensitive body” and interrelate it with Espinosa’s concept of affection and the gender issues that emerged in the process of creating the “Gosto de Flor” show by the Arkhétypos Group.

KEYWORDS: Sensitive Body; Conditions; Genre; Creation process; Arkhétypos Group.

1 - Pesquisa orientada pelo Professor Dr. Robson Carlos Haderchpek. Linha de pesquisa: Interfaces da cena: política, performances, cultura e espaço.

MAN ZUA



O CORPO SENSÍVEL, AS AFECÇÕES E A DOR

Conceituar o que chamo de “corpo sensível” é por vezes complicado, pois não é um conceito fisiológico e sim poético. Outro motivo que dificulta o nosso entendimento sobre tal conceito já é visto quando procuramos o conceito de corpo no dicionário Aurélio que nos diz que a palavra corpo significa: “a parte **material** do homem ou dos animais. 2. Restr. **Cadáver** humano... 4. Restr. Qualquer **objeto ou substância material**” (XIMENES, 2000, p. 119. grifo nosso), ou seja, algo inerente e típico de um corpo táctil e material ou uma carcaça que ocupa um lugar no espaço.

Marques, doutora em artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, nos mostra em suas pesquisas sobre consciência corporal, que alguns autores compreendem este corpo, que por muitos é visto como algo dualístico, como um corpo íntegro. Segundo Bertherat *apud* Marques (2009, p. 01):

Nosso corpo somos nós. É a nossa única realidade perceptível. Não se opõe à nossa inteligência, sentimento, alma. Ele inclui e dá-lhe abrigo. Por isso, tomar consciência do próprio corpo é ter acesso ao ser inteiro... Pois, corpo, espírito, psíquico e físico e até a força e fraqueza, representam não a dualidade do ser mas sua unidade. (MARQUES, 2009, p.01)

Nesse sentido, elevo meu corpo a algo transcendente, algo que não é somente físico. Os sentimentos, nossas memórias, nossos medos, a nossa alma, enfim... Tudo isso faz parte do que quero mencionar como *corpo sensível*. Aqui, corpo e mente (memórias) estão interligados: São **UNO** e não dual.

Nossa vida torna-se tão supérflua e corriqueira com o passar do tempo que não conseguimos observar a nós mesmos. Vivemos em uma sociedade que desestimula qualquer deleite, efervescência, alteração ou frenesi. Vivemos sob olhos que nos julgam e nos controlam o tempo todo. Tudo isso faz com que estreitemos os nossos laços afetivos,

MAN ZUA



sem termos tempo para nos excitar e olhar para nós mesmos. É neste sentido que Duarte Junior adverte:

O que se pretende é tornar evidente o quanto o mundo hoje desestimula qualquer refinamento dos sentidos humanos e até promove a sua deseducação, regredindo-os a níveis toscos e grosseiros. Nossas casas não expressam mais afeto e aconchego, temerosa e apressadamente nossos passos cruzam os perigosos espaços de cidades poluídas, nossas conversas são estritamente profissionais e, na maioria das vezes, mediadas por equipamentos eletrônicos, nossa alimentação, feita às pressas e de modo automático, [...] (DUARTE JUNIOR, 2001, p. 18)

Perdemos os afetos na sociedade e por vezes somos tolhidos no amor também. Neste sentido, Elias e Dunning (1967) afirmam que:

Na nossa sociedade, a grande excitação inerente ao encontro dos sexos foi limitada de uma

maneira muito específica. Nesta esfera, também, a paixão brutal e a excitação constituem um grande perigo. Neste caso, podemos esquecê-las também porque entre as formas de controle desenvolvidas nestas sociedades mais complexas, onde a perda de controle tende a ser classificada quer como aberrante quer como criminosa, um nível bastante elevado de restrição tornou-se uma segunda natureza. (ELIAS & DUNNING, 1967, p. 114)

O mundo já não é tão sensível e nem existe uma excitação para tal. Não conseguimos ativar o que há de sensível na gente, como nossas memórias pulsantes e se conseguirmos, é após uma *Auto Manumissão*¹. Excitar é ativar aquilo que nos deixam sensíveis. É prestar atenção no que nos afeta! É FAZER-SE SENTIR!

Falo de um sentir corporal, que faz reacender nossas memórias recentes e as mais primordiais. O mesmo sensível que João Francisco Duarte Junior (2001) revela que

2 - Liberdade por uma grande vontade do dono, geralmente era dada aos escravos pelo seu senhor.

MAN ZUA



vem do “particípio passado do verbo sentir” (sentido) que indica o total de nossos sentimentos e emoções adquiridas no decorrer de nossas histórias e encontros, ou seja, nossas memórias.

Mas o que são memórias? Segundo Ivan Izquierdo² “a memória dos homens e dos animais é o armazenamento e evocação de informação adquirida através de experiências; [...] As memórias são fruto do que alguma vez percebemos ou sentimos.” (IZQUIERDO, 1988, 89).

Diante desta sociedade restritiva, o primeiro passo para que o meu corpo possa chegar a um estado sensível é esvaziá-lo das amarras que me são impostas dia após dia. É preciso deixar as leis vigentes e tudo o que é corriqueiro

e restritivo para fora.

Dito isto, foi no Arkhétypos Grupo de Teatro e nos treinamentos laboratoriais com Robson Carlos Haderchpek³ que comecei a despertar em mim este *corpo sensível*. Foi através de seus estudos sobre Barba e Grotowski, que começamos a experimentar, através dos laboratórios, o chamado *teatro pobre* e o que seria essencial para nossos espetáculos, que seria a relação do corpo do ator com o corpo do espectador “eliminando tudo que se mostrava supérfluo” (GROTOWSKI, 2011, p.15).

Assim, comecei a estudar e compreender o meu *corpo sensível* dentro dos laboratórios do grupo, resgatando minhas memórias – meus EU’s – que até então se encontravam adormecidos: era um processo de evocação.

3 - Professor titular do departamento de bioquímica do Instituto de Biociências da UFRS.

4 - É professor do Curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte desde 2010, atua também no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e coordena Projetos de Extensão e Pesquisa na UFRN. Trabalha ativamente na área de Teatro estabelecendo um diálogo constante entre as práticas artísticas da academia e o cenário teatral contemporâneo. (Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4762078U3>>).

MAN ZUA



Algumas memórias consistem na inibição de respostas naturais ou inatas; outras, num aumento dessas respostas ou na geração de respostas novas; outras que não envolvem nenhuma resposta direta ou aparente. [...] Determinadas pessoas possuem uma excelente memória para números e não para faces; ou vice-versa. Tudo isto indica que diferentes memórias utilizam diferentes vias e processos tanto para sua aquisição como para sua evocação. (IZQUIERDO, 1988, p.92)

Uma das funções da memória, após serem adquiridas e consolidadas, é serem invocadas! A partir do momento que convocamos tais memórias elas se presentificam e viram outras memórias.

Assim fazemos no Arkhétypos, através dos laboratórios. Nós despertamos no corpo nossas memórias e jogamos com os outros participantes, resignificando as memórias no tempo presente.

Aconteceu dessa maneira com o primeiro espetáculo do Arkhétypos intitulado *Santa Cruz do Não Sei* onde

os atores foram a campo na Vila de Ponta Negra – Natal/RN, pesquisar as histórias dos pescadores que lá viviam. Eles se deixaram contaminar com as histórias e memórias da população transformando-as em memórias vivas para cada ator.

No Grupo Arkhétypos trabalhei com princípios de esvaziamentos dentro dos laboratórios para a construção dos espetáculos. Estes princípios foram guiados pelos *treinamentos energéticos*, que além de nos esvaziar, tinham como base o aquecimento da musculatura, e a ativação da energia do ator. Ferracini (2003) do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP nos explica que:

O trabalho de treinamento energético busca ‘quebrar’ tudo o que é conhecido e viciado no ator, para que ele possa descobrir suas energias potenciais escondidas e guardadas. [...] o ator, então, vislumbra, logo num primeiro momento, seu potencial criativo, ainda inarticulado e caótico, mas extremamente pulsante e orgânico. [...] o energético não é somente um treinamento inicial.

MAN ZUA



Como seu objetivo é quebrar os vícios e clichês pessoais, sempre que o trabalho do ator estiver cristalizado, pode-se, e deve-se retornar a ele. Como uma forma de ‘revitalização’ orgânica e energética. (FERRACINI, 2003, 138-142)

Este exercício ajuda a desbloquear e limpar do nosso corpo todas as amarras sociais e as travas que nós mesmos nos colocamos. Foi a partir dos trabalhos coletivos que desenvolvi dentro do Grupo Arkhétipos que me deparei com meu corpo mais verdadeiro, e com um teatro que chamo de vivo!

Com este trabalho energético, senti meu corpo pulsante, vivo! Ele estava sublime! Em outras palavras, ou tentando simplificar, sentia-me supramundano e transcendente, pronto para revelar minhas verdades mais íntimas. Quando saía dos laboratórios de criação do Grupo Arkhétipos eu não conseguia pensar em nada a não ser que ele estava me abrindo para outros Eu’s que estavam resguardados ou perdidos

em mim mesmo.

Após o momento de esvaziamento, meu corpo era um casulo hospedeiro⁴ para trazer de volta – após um processo de excitação espontânea – aquilo que me toca e me afeta. Afetamos e somos afetados todo o tempo, e esse conjunto de coisas que lhe tocam é chamado por Espinosa de *Afecções*. Somos causa e consequência do nosso ser: afetamos e somos afetados todo o tempo. Existimos porque interagimos com o resto do mundo.

Lidiane Lobo, estudiosa das artes cênicas, em sua dissertação intitulada “*Um por todos, todos por um?*” *Uma reflexão sobre a postura ética na prática teatral colaborativa*” nos diz que:

A partir dessa estrutura complexa o corpo é apto a afetar e ser afetado de várias maneiras por corpos exteriores, e é capaz de reter essas afecções, ou seja, as modificações nele causadas por estas interações. [...] Podemos afirmar que um indivíduo composto poderá ter inúmeras variações, afetar e ser

5 - Que(m) hospeda.

MAN ZUA

afetado de múltiplas maneiras por corpos exteriores e conservar sua individualidade por meio de trocas com o mundo que o cerca. (LOBO, 2010, P. 48-49)

Acredito que nós somos existenciais. Eu existo porque todo o resto do nosso mundo existe. Cada cadeira, mesa, corpo, água, luz, toque, relação e afecção fazem com que eu exista e aumente a potência de ser quem eu sou: sendo afetado ou afetando os outros.

Tudo o que nos toca ou temos apetência podemos chamar de *Afecções*: dor, gosto, sabor, alegrias, risos entre outros. E a mudança de estado a partir das afecções é chamada de afeto:

[...] Espinosa atribui os afetos tanto ao corpo quanto à alma, e afirma que: quando as afecções modificam a potência de agir do corpo e as ideias dessas afecções modificam a potência de agir da alma, é que são consideradas afetos. (LOBO, 2010, p. 55- 56)

As afecções nem sempre serão boas! Podemos ser afetados pela

dor e ainda assim ela será um afeto, ou seja, “Quando o nosso desejo se cumpre, aumenta nossa capacidade de existir e o sentimento gerado, a partir disso, chama-se alegria.” (2010, p.57), mas quando o desejo é diminuído pelo exterior, Spinoza chama-o de tristeza.

Meu ser pode penetrar outros seres e quando excito o meu corpo deixo-o sensível para que ele possa penetrar no mais íntimo das minhas memórias e deixo-o receptivo para receber as memórias do outro em mim. Abaixo trago uma imagem do espetáculo “Gosto de Flor”, sobre o qual falarei a seguir para exemplificar um momento em que senti meu *corpo sensível* e receptivo às memórias do outro me mim.



Imagem 01 - Penetração de dois corpos
– Foto: Paulo Fuga.

MAN ZUA



Longe da discussão de bom ou ruim, entramos numa discussão sobre afetos, e neste sentido a dor pode ser tão potente para o processo de criação do ator quanto a alegria, tudo depende da sua capacidade de afetar e ser afetado por ela, ou seja, tudo depende da excitação do seu *corpo sensível*.

Por exemplo, o que me afeta? A dor é uma das várias afecções que faz parte da minha vida desde pequeno e esta dor está presente na minha memória até hoje. No Grupo Arkhétipos, através dos laboratórios de criação teatral, fui vendo que esta dor era algo significativo para mim, ele gerava potência em mim. Bergson (1999) em seu livro *Matéria e Memória* ao falar sobre a dor nos mostra que “Existe na dor algo de positivo e de ativo [...]” (BERGSON, 1999, p.55-56).

A dor sempre foi fonte positiva para a ativação do meu *corpo sensível* dentro dos laboratórios do Arkhétipos. Ela é um *afecto* que potencializa minhas ações dentro dos espetáculos dos quais fiz/faço parte:

ela aumentava minha capacidade de SER e tirava do meu corpo toda multiplicidade de sistemas, métodos e leis impostas, tanto por nós, como pela sociedade.

Vivo em uma sociedade que me impõe leis e que me fazem esquecer do meu corpo em sua totalidade. Para conseguir reascender quem eu sou, preciso em um primeiro momento esvaziar meu corpo dessas leis para, após um processo de excitação, tornar latente em meu corpo tudo aquilo que senti... Trazer de volta minhas memórias. Essa excitação se dá quando você descobre o que lhe toca, o que lhe faz potente. Descobri assim, que a dor era um afeto que potencializava o meu corpo memorial dentro do teatro.

Minha forma de reação era transformando essa dor em arte. Meu corpo encontrou nos laboratórios do Arkhétipos uma forma de deixá-lo vivo, de sentir em conjunto, e trazer junto consigo o que já foi sentido, como por exemplo, minhas memórias e meus sentimentos.

MAN ZUA



Entendo que estamos em um mundo regrado, presos em conceitos e normais sociais que não nos permitem sentir, mas podemos encontrar brechas e caminhos para lutar e conseguir descobrir/ser quem realmente somos. Para despertar esse *corpo sensível*, precisamos descobrir o que nos afeta, seja uma alegria ou uma dor. Quando descobrimos nossas *afecções* e permitimos que elas nos afetem, ativamos em nossas memórias outros EU's, de tempos que nem sabíamos que existiam. Sou um corpo que luta para que as pessoas reflorem e para que se permitam ser, sem medo da dor e da delícia de ser quem se é!

A CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO “GOSTO DE FLOR”

Após os espetáculos envolvendo os elementais – a água (Santa Cruz do Não Sei), a terra (Aboiá), o ar (Revoada), o fogo (Fogo de Monturo) e o éter (Éter) – o Grupo Arkhétipos se preparava para uma nova fase, e com ela chegava a Mestra Lara Machado para estar junto ao grupo neste novo processo. Robson⁶, coordenador do grupo, queria falar sobre o amor na perspectiva do universo masculino, pretendíamos quebrar o tabu de que homem não é um ser sensível e para ele é complexo falar sobre o amor.

Para que nossos corpos respondessem aos estímulos lançados nos laboratórios, seria obrigatória uma aproximação maior entre os participantes, um carinho⁷, pois só assim sentiríamos os nossos corpos abertos para dialogar sobre o amor.

6 - Robson Haderchpek é professor da UFRN e fundador do Grupo Arkhétipos. Na maioria das vezes ele dirige os espetáculos do Grupo, mas neste caso ele convidou a Prof^a Dr^a Lara Rodrigues Machado (UFSB) para dirigir o processo a fim de que ele pudesse atuar.

7 - Para Lara Machado: “todo corpo merece carinho em sua aproximação. Quando tocamos o outro devemos pedir licença, não com as palavras, mas com nossas ações, e assim seremos convidados a nos aproximar, propondo uma possibilidade de jogo corporal sem invasões ou ferimentos.” (MACHADO, 2017, p. 177).

MAN ZUA

Precisávamos nos deixar afetar e sermos afetados pelo processo: fosse a partir das nossas próprias memórias (forma ativa e livre) ou pelo outro (passiva e passional⁸). E para tal, como dito anteriormente, eu assim como os outros atores do grupo, precisávamos nos sentir próximos e abertos para jogar. Pois, só conseguimos afetar e sermos afetados ampliando nossa ação no encontro com o outro, assim como afirma Lidiane Lobo:

Somos criaturas desejadoras, corporificadas, esforçadas e, somos feridos e tocados por coisas fora de nós, em um sistema de causa e efeito... Espinosa afirma que é por meio dos encontros que poderemos ampliar a nossa potência de ação, a qual está diretamente relacionada com a nossa capacidade de afetar e ser afetado pelo outro. (LOBO, 2010, p. 60)

Convém mencionar que entraram para o novo processo além de mim, Thazio Menezes, Luã Fernandes e o próprio Robson Haderchpek, pois eu estava disposto a jogar com eles e torná-los *afecções*⁹ para meu *corpo sensível*. Meu corpo tornou-se fluido como água no mar ao entrar nos laboratórios propostos por Lara. No decorrer do processo tive que ir confiando mais em mim mesmo e na forma como eu via as questões do amor para só assim conseguir trocar em plenitude. Acredito que temos que nos conhecer primeiramente para conhecer o outro e assim fazer um jogo com grandes trocas.

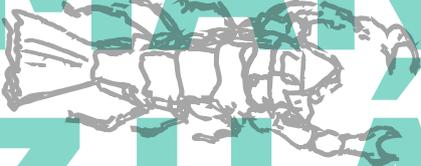
Foram quatro meses¹⁰ de laboratórios intensivos e para “comandar” quatro homens de temperamentos fortes, estava Lara, que com seu carinho e verdade

8 - Segundo Lidiane Gomes Lobo (2010) “Podemos afirmar que quando nossos afetos são causados em nós por causas externas, atuamos de forma passiva e passional, ou seja, somos movidos pelas paixões; quando nossos afetos são causados em nós por nossa própria potência interna, atuamos de forma ativa e livre, isto é, somos movidos pelas ações.” (LOBO, 2010, p.58).

9 - Segundo LOBO (2010) ao falar sobre Spinoza, a mesma nos mostra que afecções são o conjunto de coisas que nos tocam: seja um cheiro, uma dor ou uma pessoa.

10 - Os laboratórios foram de fevereiro até maio de 2017, com estreia marcada para o dia 30 de junho (mês de ensaio) no Teatro Jesiel Figueiredo/ DEART – UFRN.

MAN ZUA



sempre conseguiu deixar os ensaios leves e produtivos. Com o passar do tempo entraram mais duas mulheres para nos ajudar: Nadja Rossana (assistente de direção) e Hilca Honorato (iluminadora cênica).

Os primeiros laboratórios foram para conhecer e reconhecer o nosso corpo e o corpo do outro jogador, este jogo só seria possível “com a troca de fora para dentro e de dentro para fora” (MACHADO, 2017, p. 64). O corpo era um novo território a ser desbravado, precisávamos nos conhecer a fundo, nos abrir, conhecer o que realmente nosso corpo entendia sobre o amor: uma palavra tão simples para mim, falada diversas vezes por milhões de pessoas em nossa sociedade, mas que quase ninguém a pratica ou realmente a conhece... Uma palavra banalizada. Com isso, começamos os laboratórios brincando de apalpar, tocar e acariciar.

Às vezes ficávamos em um

círculo, onde um dos jogadores entrava e tínhamos que apalpar o corpo do outro com as mãos fechadas e em forma de concha para amolecê-lo. Não era qualquer toque, éramos como territórios desconhecidos, tínhamos que ir desbravando com cuidado, com carinho: não tocar por tocar, mas sim tocar para sentir.

Além do sentir o outro, tínhamos que sentir o chão, pois era uma maneira de nos fixar, sentir nossa ancestralidade e atingir nosso equilíbrio interno. Para tal, abríamos bem os pés e os dedos no chão com o intuito de deixar crescer raízes seguras.

Aprender a fixar os pés no chão foi o início de um jogo em que andávamos pela sala com os pés abertos sentindo o chão e tínhamos que deixar nosso corpo se doar/cair no chão a partir da “quebra do joelho”¹¹. No transcorrer do tempo, ao ver um companheiro caindo fomos criando uma afeição e

11 - A quebra dos joelhos é uma expressão utilizada para um jogo de consciência corporal onde deixamos nosso corpo mais livre, fluído e aberto para poder dançar e se libertar de um corpo condicionado e duro, isso se dá quebrando/dobrando os joelhos fisicamente num impulso do corpo.

MAN ZUA



tentávamos segurá-lo para que não caísse.

O primeiro pedido de Lara foi que a gente levasse para o laboratório imagens sintetizadas para a gente o que era o amor, e músicas que nos estimulasse a estar naquele laboratório e jogar. Sempre começávamos vendo as imagens para posteriormente entrar nos laboratório e assim criarmos a partir dos nossos corpos. Também improvisávamos com movimentos da capoeira para melhor jogar com o outro:

nessa proposta, a prática corporal se dá a partir do improviso, das criações e descobertas de movimentos que surgem em processos de diálogos corporais na relação entre os intérpretes, de modo que o jogo entre os corpos é o próprio jogo da construção poética. Para esse relacionamento, adotam-se elementos da capoeira e da dança que cada corpo traz consigo. O jogo pode também ser tomado como a relação entre o corpo do intérprete e outro estímulo qualquer, realizando-se entre duas pessoas, entre uma

pessoa e determinado elemento cênico ou entre um corpo e uma imagem. (MACHADO, 2017, p. 66)

Os laboratórios não obedeciam a uma ordem fixa e muito menos um jogo fixo, com exceção do aquecimento. Sempre esperávamos Lara para o aquecimento corporal, porém com o transcorrer do tempo, cada ator foi encontrando seu modo de aquecer, visto que eram quatro corpos diferentes e que cada um deveria desenvolver o seu modo de se estimular/excitar para estar aberto e presente para o outro.

Com o passar do tempo cenas foram se formando a partir dos jogos. Segundo Lara Machado: “A proposta metodológica do jogo da construção poética busca a superação das formas de movimento cristalizadas e que, muitas vezes, foram impostas por modelos de ensinos ortodoxos [...]” (MACHADO, 2017, p. 69).

Lara sempre observava quais eram os jogos que nos laboratórios eram mais fortes e quais reapareciam durante os outros dias: se um jogo/

MAN ZUA



interação reaparecia era porque uma memória estava viva e presente em nós. Quando uma movimentação reaparecia em um laboratório, sabíamos que ela era potente e aquilo nos afetava.

Cada movimentação/dança é única de cada intérprete, pois cada dança ativa de forma sensível nossas memórias pessoais. Outras vezes acontece o contrário, nossas memórias corporais ativavam nossas danças. Pensando deste modo, Thazio não conseguiria realizar minhas movimentações com tanta verdade como eu e vice versa: “A movimentação que surge e é lapidada pelos intérpretes pertence a eles como símbolo de cada história corporal e jamais deve ser imitada por outro corpo.” (MACHADO, 2017, p. 76).

Existiu um laboratório muito importante para mim onde olhamos para nossas fotos e fomos para o centro da sala com os olhos fechados. Nosso aquecimento foi a partir das palmas da mão. Começamos alisando lentamente cada parte

do nosso corpo e este alisar foi aumentando. Sentia como se meu corpo quisesse se rasgar e a partir desse alisar, minhas mãos foram ganhando garras e vontade de abrir meu corpo ao meio. Subiam-me à cabeça as perguntas: “*realmente existe amor?*”, “*Por que eu não queria Robson perto de mim?*”.

Robson estava em posição quase que fetal e numa posição meio passiva diante de nós. Algo o estava machucando ou tirando sua concentração, mas eu precisava dele ali. Comecei a tentar estimular ele dentro dos laboratórios, pois eu precisava das minhas respostas e com isso comecei a provocá-lo: segurava sua cabeça, o empurrava, o abraçava sem ele querer. A partir dos meus movimentos estava tentando afetá-lo.

a projeção de movimentos é responsável por criar laços entre as pessoas. O movimento ‘afeta’ o corpo do outro. ‘Afeta’ o corpo daquele que dança e sente-se contemplado, alimentando a si mesmo num jogo de perguntas e respostas. (MACHADO, 2017, p. 171)

MAN ZUA

Eu queria mais dele e Lara estimulavam-nos com perguntas: “o que acontece depois? O que acontece depois disso?”. A partir disso ele começou a bater sucessivas vezes em mim e eu gostava daquela dor. Era a dor da dúvida e da saudade: *alguém um dia vai me amar? Minha família me ama?* E então a resposta veio logo em seguida com um grande abraço de amor. Mas o amor nunca será para mim algo fácil.



Imagem 02 - A dor da saudade decorrente do laboratório de criação do “Gosto de Flor”. Foto: Nadja Rossana - 2017

O “Gosto de Flor” foi montado, como dito anteriormente, a partir de jogos e imagens que ativavam, pelo menos para mim, as minhas

memórias. Foram eles de amores passados e reprimidos, desejos de ter um amor paternal e até mesmo das minhas dúvidas se realmente existia o amor.

O jogo que ficou mais em evidência dentro do espetáculo – e que deu o nome ao espetáculo – foi o jogo proposto por Lara da dança com a rosa. Foi colocada no centro da sala uma rosa, e ao redor dela os quatro participantes. Cada um foi tomando a rosa para si e dançando junto com ela. Começamos a passar a rosa pela boca um do outro. A saliva que caía e ficava na flor parecia um néctar conjunto: era baba, gozo, carne... E era suor. Era algo tão íntimo e individual que eu mesmo não consegui pensar em mais nada. Estávamos naquele local e com aqueles corpos. Sem preconceitos!

A flor foi um objeto precioso para o trabalho e se mostrou fundamental para a ativação dos nossos corpos presentes dentro do processo. Nossos corpos eram transformados, às vezes, em verdadeiros bichos tentando pegar

MAN ZUA

aquele objeto vermelho. Outras vezes nos tornávamos um verdadeiro emaranhado de corpos, e eu sentia nossas energias iguais e pulsantes, como um único corpo: um corpo em devoção à flor. Ao fim do jogo, éramos uma flor. Quatro pétalas que juntas se transformaram em uma única flor... Um único corpo!

Não eram quatro corpos dançando e em jogo. Eram cinco! A flor foi de fundamental importância para o espetáculo, ela rodava por todas as cenas. Jogamos e brincamos com ela e ela jogou ao mesmo tempo com a gente. Sobre este assunto Lara Machado ressalta:

os elementos cênicos representavam uma extensão dos corpos. Formavam-se corpos imaginários. Tornavam-se cada vez mais intensos os movimentos dos corpos quando todos esses aspectos compunham a dança, ou seja, o imaginário, a lembrança, o elemento cênico elaborado, o espaço transformado, entre outros. Esse estado de integridade era o que proporcionava a comunicação com o outro e, consequentemente, com o

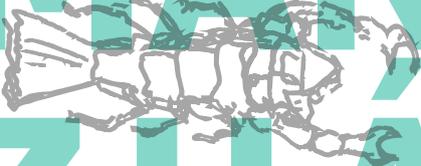
entorno. (MACHADO, 2017, p. 126)

A cena final do espetáculo foi criada a partir do primeiro laboratório com a flor. Estávamos os cinco corpos em jogo: os quatro humanos e a flor. Existia uma certa sensualidade e fogo naquela cena. Passávamos a flor de boca em boca como se estivéssemos em um acasalamento. A todos nós beijávamos e a rosa a todos beijava. Era onde eu me sentia mais próximo dos meus companheiros de cena. Sentia o cheiro da carne e das salivas misturadas.



Imagem 03 - Ensaio fotográfico do espetáculo “Gosto de Flor”. Foto: Paulo Fuga – 2017.

MAN ZUA



O espetáculo *Gosto de Flor* é subjetivo e amplo. Uma cena que significa algo para mim pode significar algo totalmente diferente para outros que o assistem. Começamos querendo fazer um espetáculo sobre o “amor entre homens” e chegamos à conclusão, a partir de vários bate-papos com as pessoas que nos assistem, que o espetáculo não fala sobre corpos masculinos falando de amor e sim somente sobre o *Amor*. Uma prova disso é que vários casais heterossexuais, por exemplo, se identificaram com as cenas do espetáculo. O amor é feito de saudades, de raivas, dor, paixão e de consolo e isso é universal. Para mim, amor é acima de tudo, identificar no outro, um ombro amigo... Encontrar uma família!

Meu corpo foi um livro aberto dentro do processo do “Gosto de Flor”. Nele aprendi a aceitar minhas memórias dolorosas como parte excitativa para a ativação do meu *corpo sensível*. A dor foi uma das *afecções* para meu corpo! Precisei ser corajoso e verdadeiro para conseguir deixar meu *corpo sensível*

e aberto para a troca com o outro. Deixar os paradigmas impostos pela sociedade e aceitar o amor coletivo: um amor que não se restringe a um tipo de amor e que para muitos da sociedade é um amor banalizado. Meu *corpo sensível* precisou de um grande tempo para poder se abrir e deixar falar e ser falado sobre o amor. Ele precisou enxergar que a dor da saudade é amor e que amor combina com dor!

A DESCOBERTA DE UMA FLOR DENTRO DA DOR

O espetáculo “Gosto de Flor” foi de suma importância para meu crescimento enquanto ser humano... Enquanto corpo que não se envergonha de querer o que ele quer e de ser o que realmente ele é.

Lara Machado, diretora do espetáculo, assim como Robson Haderchpek, sempre foram importantes para o meu descobrimento pessoal. Descobrir a si mesmo é de fato difícil, vendo que na maioria das vezes estamos mais

MAN ZUA



abertos e atentos aos outros do que a nós mesmos.

Quando me coloco a ver de fora o espetáculo e a revisar o que senti quando estava jogando com meus companheiros dentro do palco me dou conta de muitos Eu's que foram renegados por mim mesmo por medo do que os amigos, familiares, conhecidos, enfim, por medo do que a sociedade iria pensar.

Quando comecei a acessar a internet pelo computador da minha irmã tive meu primeiro contato com vídeos onde homens faziam amor. Eram lindos, com corpos perfeitos que pareciam uns deuses e eu me debruçava sobre minha imaginação posteriormente dentro do banheiro até chegar à ejaculação, contudo ao deitar na cama, me sentia culpado por estar assistindo aqueles vídeos “pornográficos” e ter sentido prazer com aquilo.

A sociedade nos nega tantas coisas. Eu não me sentia culpado simplesmente por sentir vontade de “transar com outro homem”, mas também por pensar em homens mais

velhos, gozar e sentir prazer sozinho e antes do casamento. Eu chorava!

Como dito anteriormente, o fato de eu fazer sexo sozinho era um desrespeito para mim mesmo, pois na nossa sociedade heteronormativa o pênis (ou o gênero masculino) foi feito essencialmente para sentir excitação com uma vagina (ou gênero feminino) e não com uma mão ou com o ânus de uma pessoa do mesmo sexo. Algumas sociedades nos reprimem simplesmente por achar que para fazermos sexo e sentir prazer temos que colocar os “polos” diferentes para “brigarem” entre si. Sobre isso, Beatriz Preciado reflete:

O sexo, como órgão e prática, não é nem um lugar biológico preciso nem uma pulsão natural. O sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afetos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas. A natureza humana

MAN ZUA



é um efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade. O sistema heterossexual é um dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgãos e gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa ...) que depois os identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual. (PRECIADO, 2014, p. 25)

É a partir da minha identidade social e cultural que eu consigo identificar meu corpo pelo que sou: cada um tem um corpo que tem suas histórias, vivências, sentimentos e sua própria cultura. Diminuir nossos seres em sociedade apenas em dois gêneros, sendo eles masculinos e femininos, é retrainir um avanço político de libertação.

No início do “Gosto de Flor” nos reunimos e pensamos em falar sobre a temática do “amor entre homens”, pois achávamos que haviam poucos trabalhos falando sobre esta

temática. Mas, com o decorrer do tempo fomos ampliando nossa percepção e descobrindo sobre o que realmente queríamos falar. Será que era somente sobre o amor entre homens gays? E onde ficava a relação de amor entre *queers*, lésbicas, trans, andrógenos, gays, bichas incubadas, heterossexuais, divas, simpatizantes, bissexuais entre outros?

Vimos que nossa fala, não atingia somente os homens gays e sim, toda uma diversidade de corpos diferentes que se viam diante daquilo, inclusive corpos heterossexuais. Corpos que se colocavam diante daquelas situações e sentiam afetos diferentes: eram corpos falando de outros corpos. Segundo (PRECIADO, 2014, p. 29): “O gênero é, antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico. Foge das falsas dicotomias metafísicas entre o corpo e a alma, a forma e a matéria”. Coadunando com este pensamento temos:

MAN ZUA



El género es la organización social de la diferencia sexual. Pero esto no significa que el género refleje o instaure las diferencias físicas, naturales y establecidas, entre mujeres y hombres; más bien es el conocimiento el que establece los significados de las diferencias corporales. (SCOTT apud MÚGICA 2017, p. 25)

Deste modo podemos dizer que o gênero é o significado das diferenças corporais, o que seu corpo passou e levou com ele e o que ele se tornou. Não se nasce homem, torna-se um, é que também defende o pesquisador mexicano Alonso Alarcón Múgica:

De esta forma podemos reconocer en la propuesta de Butler, como en la de Scott y Lamas, que el género es un constructo que no se establece biológicamente; es decir, que no está relacionado de forma intrínseca con el sexo masculino, femenino o hermafrodita con el que se nace, sino que está íntimamente ligado y de manera activa a las identificaciones sociales del cuerpo de cada sujeto, al devenir de los procesos culturales a los

que se enfrenta a lo largo de su vida y a sus representaciones de la identidad, independientemente del sexo con el que se nace. Estas ideas vienen gestándose décadas atrás, con el planteamiento feminista de Simone de Beauvoir, quien afirma: No se nace mujer: llega una a serlo. (MÚGICA, 2017, p. 26)

Com os laboratórios do espetáculo “Gosto de Flor” pude me ver como indivíduo político que se auto conhece, ajuda o outro a se conhecer e mostra caminhos para um auto conhecimento. Foi a partir da direção de Lara Machado que pude colocar para fora minha forma de ver o mundo, minhas vontades, dores e assim conhecer quem realmente sou, quebrando e deixando os preconceitos e paradigmas sobre minha pessoa de lado. Eu poderia ser eu, mostrando quem eu sou e como é minha masculinidade sensível, que se impõe dentro de uma sociedade retrógrada. O “Gosto de Flor” veio para mim, como uma das diversas formas de conscientizar quem me assiste sobre as diversas e “diferentes” formas de amor.

MAN ZUÁ



Várias foram as questões que vieram no meu corpo e que fizeram eu me permitir/amar quem realmente eu me tornei: aceitação. E aqui, falarei de uma entre as tantas questões vindas ao meu corpo: o poliamor.

Em um dos meus antigos namoros eu tentei falar um pouco com meu companheiro se ele conseguiria amar duas pessoas ao mesmo tempo. Pois sempre pensei “*Se amamos consequentemente nosso pai e nossa mãe, por qual motivo não poderíamos amar duas pessoas ao mesmo tempo dentro de uma relação?*”. Por que amar duas pessoas ainda é visto como um tabu? Talvez pelo fato de a própria sociedade (política-igreja-escola) normatizar a relação heterossexual entre 1 homem e 1 mulher.

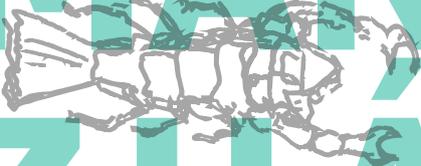
Um homem que é visto com duas ou mais mulheres é visto como um “garanhão”, mas uma mulher ou um homossexual que é visto com mais de um companheiro é taxado(a) como alguém promíscuo e sem moral.

Abrir a relação para o amor nunca será motivo para ser chamado de promíscuo e sim para se orgulhar, ao saber que seu coração tem um amplo espaço para dar amor e carinho. Ter relações com duas ou mais pessoas é uma forma de satisfação sexual que foge do que é normatizado pela nossa sociedade (pênis e vagina para reprodução) assim como fazer sexo com dildo¹². Tal fato vai coadunar com o que Preciado (2014) fala sobre um dos inúmeros princípios do *Manifesto Contrassexual*¹³.

12 - Brinquedo sexual em formato de pênis.

13 - A contrassexualidade tem como tarefa identificar os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto (corpos intersexuais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapas, bibas, fanchas, butchs, histéricas, saídas ou frigiditas, hermafrodykes ...) e reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado. (PRECIADO, 2014, p.27).

MAN ZUÁ



A sociedade contrassexual demanda a abolição da família nuclear como célula de produção, de reprodução e de consumo. A prática da sexualidade em casais (isto é, em discretos agrupamentos superiores a um e inferiores a três de indivíduos de sexo diferente) está condicionada pelas finalidades reprodutivas e econômicas do sistema heterocentrado. A subversão da normalização sexual, qualitativa (hétero) e quantitativa (dois) das relações corporais começou a funcionar, sistematicamente, graças às práticas de inversão contrassexuais, às práticas individuais e às práticas de grupo que serão ensinadas e promovidas mediante a distribuição gratuita de imagens e textos contrassexuais (cultura contrapornográfica). (PRECIADO, 2014, p. 41)

Nos laboratórios de criação do espetáculo “Gosto de Flor” minhas vontades de ter uma relação poliafetiva tais como minhas relações a três vieram como forma

de cena. Minha última relação com dois homens ainda estava presente quando comecei o processo: meu corpo sentia saudades! Queria eles! A cada laboratório minha memória estava dançando a falta que eu sentia e me afetando de uma maneira que eu não tinha sentido antes.

Foi a partir da confiança que senti com os meus companheiros de laboratório que consegui me abrir com outros homens e ter relações futuras a três. Essa relação aparece em muitas das cenas do espetáculo, e talvez alguém que nos assiste possa se identificar com essas questões e conseguir se abrir, deixando suas vontades darem um salto para fora, sem ligar para o que as pessoas em volta poderão dizer. Tenho consciência que as questões de gênero nas artes cênicas ainda precisam ser muito debatidas, mas levar essa discussão para a cena já é um grande passo.

MAN ZUÁ



Imagem 04 - Saudade, dor e prazer em meu ser. Espetáculo “Gosto de Flor”.
Foto: Paulo Fuga.

Falar sobre o que não é dito ajuda a quebrar as correntes compulsórias que a cada dia vão crescendo em nosso corpo e nos deixando sem fôlego para nos excitar e fazer os outros sentirem o que queríamos ter sentido. É importante não somente trabalhar seu corpo como fonte de expelir dilemas, mas, numa relação interpessoal, fazer com que outros corpos que tenham medo do que realmente eles são sintam-se livres para se excitarem e conseguirem trazer em memória o que eles realmente querem.

Por isso, meu *corpo sensível* tornou-se um palco de representação:

que botava para fora minha cultura, minhas masculinidades, meus desejos, medos, anseios, minha sensibilidade... Minhas memórias! O *corpo sensível* é um corpo que aprende, ensina e que protesta pelas prisões e que vocifera pela liberdade de SER.

REFERÊNCIAS

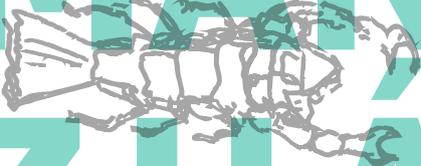
BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DUARTE JR, João-Francisco. **O Sentido dos Sentidos**: A Educação (do) sensível. Curitiba, PR: Criar Edições LTDA, 2001.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **The Quest for Excitement in Unexciting Societies**: A Busca da Excitação no Lazer. In: Conferência Anual da British Sociological Association. N° 2. Londres, 1967.

FERRACINI, Renato. **A Arte de**

MAN ZUA



Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um Teatro Pobre.** 2ª Ed. Brasília, DF: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

IZQUIERDO, Ivan. **Memórias.** Estudos Avançados. 89-112, 1988.

LOBO, Lidiane Gomes. **“Um por Todos, Todos por um?”:** Uma Reflexão Sobre a Postura Ética na Prática Teatral Colaborativa. São Paulo, Campinas: Unicamp, 2010.

MACHADO, Lara Rodrigues. **Danças no Jogo da Construção Poética.** Org. Sara Maria de Andrade. Natal: Jovens Escribas, 2017.

MARQUES, Mariana Garcia. **Consciência Corporal:** O que é? Revista Ensaio Geral. Belém, PA. V.

1, n. 1, 2009.

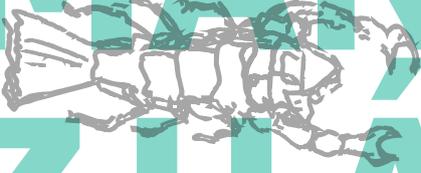
MÚGICA, Alonso Alarcón. **Masculinidades Polimórficas em la Coreografía Contemporánea Mexicana.** 2017. N.f 255. Dissertação de Mestrado – Universidad Veracruzana, México, 2017.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual.** São Paulo: SP. n. 1: Edições, 2014.

SARAMAGO, José. **Provavelmente Alegria,** caminho, 3ª ed, Livros Horizontes, 1970.

XIMENES, Sergio. **Minidicionário da Língua Portuguesa.** Ed: Ediouro. Ano: 2000.

MAN ZUÁ



12

O ÓCIO CRIATIVO E AS EPISTEMOLOGIAS DO SUL: DIÁLOGOS COM A PRÁTICA LABORATORIAL DO GRUPO ARKHÉTYPOS

Thazio Silva Bezerra de Menezes

RESUMO

Esse artigo é decorrente da pesquisa de iniciação científica realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) intitulada “A Poética dos Elementos e as Epistemologias do Sul” (PIBIC/CNPq 2019-2020). O objetivo deste trabalho é refletir sobre o conceito de Ócio Criativo, de Domenico de Masi (2000), relacionando-o com as *Epistemologias do Sul*, de Boaventura de Sousa Santos (2009), e com a prática laboratorial do *Arkhétypos Grupo de Teatro* da UFRN. À luz da *Poética dos Elementos* (BACHELARD, 2013) e da “Dramaturgia dos Encontros” (HADERCHPEK, 2016) se delinea o “Processo Tempo” que emerge como resultado prático desta pesquisa.

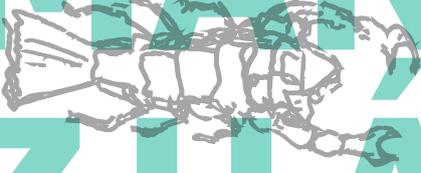
Palavras-chave: Epistemologias do Sul, Teatro Ritual, Poética dos Elementos, Ócio Criativo.

ABSTRACT

This article is a result of the scientific initiation research carried out at the Federal University of Rio Grande do Norte (UFRN) entitled “The Poetic of the Elements and the Epistemologies of the South” (PIBIC/CNPq 2019-2020). The objective of this work is to reflect on the concept of Creative Leisure, by Domenico de Masi (2000), relating it to the Epistemologies of the South, by Boaventura de Sousa Santos (2009), and to the laboratory practice of *Arkhétypos Grupo de Teatro* of UFRN. In the light of the *Poetics of the Elements* (BACHELARD, 2013) and the “Dramaturgy of Encounters” (HADERCHPEK, 2016), the “Tempo Process” emerges as a practical result of this research.

Key-words: Epistemologies of the South, Ritual Theater, Poetics of the Elements, Creative Leisure.

MAN ZUÁ



INTRODUÇÃO

O presente artigo decorre da pesquisa de iniciação científica “A Poética dos Elementos e as Epistemologias do Sul”¹ realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e orientada pelo Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek, coordenador do Grupo Arkhétypos.

Refletindo sobre como este tema me atravessa escolhi fazer uma investigação a respeito da importância do ócio criativo no trabalho do ator tomando como referência a *Poética dos Elementos*² - procedimento de criação cênica do *Arkhétypos Grupo de Teatro* da UFRN -, os escritos sobre os elementais de Gaston Bachelard (2013) e as *Epistemologias do Sul* de Boaventura

de Sousa Santos (2009).

Mas, por que o ócio? Ávido a encontrar sempre novas possibilidades de conhecer e de ser e estar no mundo, queria problematizar e experimentar outras dinâmicas de produzir arte, mais especificamente a teatral, e de produzir novos significados e aprendizados por uma perspectiva que não é tão bem vista dentro desse *modus operandi* que a nossa sociedade enfrenta atualmente. Então, queria colocar como ponto de partida, tanto em minha vida como no processo de investigação criativo, um estado de espírito e de sentimento de calma, que promovesse um respiro maior, por um viés que não fosse o fazer exaustivo, que traz consigo o estresse, a fadiga e o cansaço.

1 - Financiamento PIBIC/CNPq (2019-2020).

2 - Segundo Haderchpek e Vargas: “Trabalhar com a poética dos elementos é resgatar um conhecimento ancestral, pois os quatro elementos já habitavam em nós antes de qualquer processo de educação e/ ou colonização estética. Nosso imaginário é repleto de formas que podem configurar-se e redesenhar-se de acordo com o inconsciente de cada povo e de cada nação. Por isso, nós acreditamos que a conexão com a nossa imaginação material pode conduzir-nos a novos paradigmas, libertar-nos de um modelo apriorístico dado no processo de colonização e devolver nossa herança cultural.” (2017, p. 81-82).

MAN ZUA



Como sinônimos para o ócio evoco o “descanso”, a “pausa”, o “repouso”. O ócio, da forma como o percebo e o insiro no meu cotidiano, não é colocado como um tempo estagnado ou improdutivo. Mas sim, como um tempo que despendemos para o próprio cuidado de si, revelando-se altamente produtivo e saudável.

É justamente desse tipo de ócio que trato neste artigo, o mesmo que o sociólogo italiano Domenico de Masi (2000) vai descrever em um de seus livros como “ócio criativo”. Em cada uma dessas situações deverá sempre existir a criação de um valor, de um significado e, junto com isso, divertimento e formação.

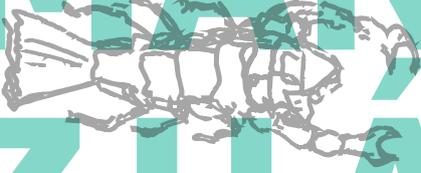
O interesse de estudar essa temática começou num dos primeiros dias de práticas corporais do *Grupo Arkhétupos*, no início do segundo semestre 2019. Neste dia eu fiz a condução do trabalho e procurei trazer exercícios que se voltassem para o ócio, para um “fazer descansado”. Minha proposta foi experimentar com os praticantes

do laboratório um exercício meditativo. Ao final da atividade, surgiram falas sobre a necessidade e a vontade de parar, bem como a temática do ócio. Este fato foi muito significativo para mim, pois era a partir dessas sensações do repouso, do não-fazer, do relaxar, que eu queria dar prosseguimento às minhas investigações. Sobre esse processo irei discorrer mais detalhadamente à frente.

Não tão imediatamente, mas como resposta à experiência dessa “imobilidade”, desse “não fazer”, me veio o questionamento sobre quais elementos possivelmente trabalhariam esses momentos: tempos de pausa, de descanso. De pronto me veio o elemento Terra.

A terra simboliza o corpo físico, a afinidade com o mundo das sensações físicas e formas materiais. Sua polaridade é negativa, daí a disposição para receber, reter e realizar. Como agente estruturador, simboliza a resistência, a praticidade, o método, a concentração. (HARRISONx; LI, 2010, p. 89)

MAN ZUA



Quando penso no elemento terra, adjetivo-o sem muita reflexão como o mais rígido dentre os quatro elementais (terra, fogo, ar e água). Automaticamente me vem a rigidez, a solidez, a facilidade de dar forma às coisas. Sei que a terra não precisa necessariamente ser associada à rudeza e ao bruto, pois também há qualidades de terra que nos acolhem, como pode ser observado com a mãe natureza, nela há também as sutilezas materiais da flor, da árvore, e daquelas pequenas raízes que como as trepadeiras se aventuram de forma aérea pelo espaço.

Adentrando um pouco mais nas significações deste elemento, trago à luz Gaston Bachelard (2003), que escreveu um livro chamado *A Terra e os devaneios do repouso*. Neste, ele caracteriza a terra como nosso canto de descanso, portanto nos faz voltar à raiz.

A terra, da mesma forma que oculta as coisas que lhe são confiadas, ela também tem o poder de manifestá-las. Entendo, assim, que as imobilidades, o voltar-se

para dentro, o enraizar-se, que são próprios deste elemental, fazem com que descubramos dentro de nós nossas vontades e desejos e, ao tino do sonhar com essas vontades, nós colocamos um futuro às nossas ações, ou seja, geramos movimento.

Ao se voltar para dentro, ao perceber e sonhar com a sua própria intimidade, segundo Bachelard (2003, p. 4), é “que se sonha com o repouso do ser, com um sonho enraizado, com um repouso enraizado, um repouso que tem *intensidade* e que não é apenas essa imobilidade inteiramente externa reinante entre as coisas inertes”. Declarado isto, pude perceber que, durante os momentos de apreciação do meu eu, seja nas experiências meditativas, em casa deitado em minha cama a pensar sobre a vida ou até nas práticas corporais do *Arkhétypos*, como também nas conversas despojadas e tranquilas com colegas de estudo e trabalho, familiares e amigos, meu íntimo busca prazer nas ações que promovo, eu busco ter tempo livre para fazer o que gosto.

MAN ZUA



REFLEXÕES SOBRE O ÓCIO E O PRAZER

O prazer é algo que pulsa vivamente em mim e que está implícito (e explicitamente) também na arte teatral que faço, pois a base do teatro é o jogo, e no jogo se tem o divertimento e o prazer, como afirma Huizinga (2010):

Os animais brincam tal como os homens. Bastará que observemos os cachorrinhos para constatar que, em suas alegres evoluções, encontram-se presentes todos os elementos essenciais do jogo humano. Convidam-se uns aos outros para brincar mediante um certo ritual de atitudes e gestos. Respeitam a regra que os proíbe morderem, ou pelo menos, com violência, a orelha do próximo. Fingem ficar zangados e, o que é mais importante, eles, em tudo isto, experimentam evidentemente imenso prazer e divertimento. (HUIZINGA, 2010, p. 5)

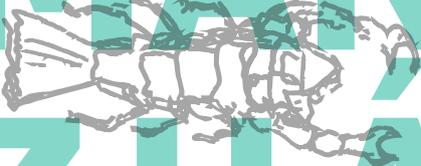
Essa sensação prazerosa em fazer algo foi algo libertador em minha vida. Eu passei por uma experiência singular, no tocante a esse

sentimento, no primeiro semestre de 2011, e este foi certamente um dos momentos mais cruciais e mais importantes da minha vida, quando eu ainda atuava em outra área, na Contabilidade.

Terminei minha graduação em Contábeis na UFRN em 2008, e em 2010.2, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Ciências Contábeis também na UFRN. A princípio foi um momento de grande satisfação, pois representava para mim uma alavancada na minha vida profissional. Um semestre se passou a muito custo, mas também com muito estudo e muito aprendizado. Além de estar atolado nos livros por conta do mestrado e outros eventos corriqueiros, eu conciliava a vida pessoal com as aulas que lecionava na universidade, sem falar nas orientações de monografias dos alunos.

Ao término do primeiro semestre da pós me sentia cansado, por vezes me sentia até desanimado devido à carga que tinha que dar conta, porém percebia que esse

MAN ZUA



sentimento era compartilhado também com meus colegas de curso. As férias foram chegando ao fim e o semestre 2011.1 estava por vir. Cada vez mais sentia pesar em voltar a estudar. Não estava mais lecionando na UFRN e isso já fazia grande diferença.

As únicas atividades que me acompanharam até ali foram o canto, a dança e o teatro, além do canto lírico, com o qual me envolvo desde 2002. Mesmo sem receber quase nada por isso, em termos financeiros, eu ensaiava praticamente todos os dias por 6 horas seguidas. Dedicava-me por inteiro. Então comecei a achar que tinha algo errado comigo. Eu estava começando a ter preferência pelas artes em vez da promissora carreira acadêmica traçada tempos atrás.

Foi então que descobri o prazer. O prazer em trabalhar naquilo que se gosta. E isso eu descobri no canto, na dança e no teatro. Tentei encontrar algo que me mantivesse, que me desse alguma razão para continuar no mestrado, mas não tive

êxito. Eu era como um pássaro que precisa voar, mas estava preso em uma gaiola.

Diante dessa situação, percebi que precisava tomar uma decisão muito séria em minha vida e abdiquei do mestrado. Aproveitei que estava cheio de vida e pronto para recomeçar, porque sim, isso é um recomeço, é uma descoberta (ou redescoberta), e resolvi me dedicar com muito suor naquilo que escolhi para mim: ser artista.

Em 2016 eu ingressei no Curso de Teatro da UFRN e passei a integrar um coletivo de artistas de dança chamado “Entre Nós”. Em 2017 eu fui convidado para integrar o *Grupo Arkhétypos* participando do processo de criação do espetáculo “Gosto de Flor” e das oficinas de *Práticas Corporais* oferecidas semanalmente à comunidade. E foi dessa junção que passei a viver: o trabalho (dança, teatro e canto), o estudo e o jogo (que as artes cênicas promovem) e o prazer que para mim está diretamente ligado ao “ócio criativo”, conceito elucidado

MAN ZUA



por Domenico de Masi:

Quando trabalho, estudo e jogo coincidem, estamos diante daquela síntese exaltante que eu chamo de “ócio criativo”. Assim sendo, acredito que o foco desta nossa conversa deva ser este tríplice passagem da espécie humana: da atividade física para a intelectual, da atividade intelectual de tipo repetitivo à atividade intelectual criativa, do trabalho-labuta nitidamente separado do tempo livre e do estudo ao “ócio criativo”, no qual estudo, trabalho e jogo acabam coincidindo cada vez mais. (DE MASI, 2000, p. 16)

O ócio, como dito por Domenico de Masi (2000), está ligado a 3 grandes pilares: o tempo, o prazer e o silêncio. Pode-se gerar conhecimento e podemos ter devaneios criativos pelo ócio e pelo prazer, se enxergarmos este ócio não pela estagnação, não pelo não fazer, mas pelo ócio criador que traz o prazer, que alimenta e não que exaure.

Refletindo sobre essa questão, e tomando como base as *epistemologias*

do sul, de Boaventura de Sousa Santos (2009), podemos associar a este ócio uma brecha para o massacre, pois de acordo com nosso pensamento colonizador e a nossa sociedade capitalista atual, há pecado quando existe prazer em nosso trabalho diário. Os indígenas brasileiros, por exemplo, de um modo geral, “ainda são percebidos como bons, inocentes, mas ao mesmo tempo preguiçosos e violentos, especialmente quando são apresentados como obstáculo ao progresso e ao desenvolvimento do país.” (LAMAS; VICENTE; MAYRINK, 2016, p. 125). A estigmatização desses povos está condicionada aos interesses do colonizador/conquistador, mantidos não somente pelos meios comunicacionais, mas também pelas escolas e obras didáticas. Então, se aqueles ocupam terras que poderiam ser utilizadas para a pecuária ou para a construção de estradas e hidrelétricas, a ideologia dominante escrita pelo colonizador acaba deturpando, para o bem ou para o mal, a imagem do indígena. Por isso, “o índio é aquele

MANZUÁ



vagabundo preguiçoso, que só faz as coisas no tempo dele.”, como dizem ainda alguns muitos. Termos preconceituosos que referendam uma prevalência cultural dentre outra(s). Mas entendamos que a utilização dos tempos (seja de trabalho ou de descanso) é feita de maneiras distintas. E sob a ótica da antropologia, não se pode hierarquizá-las como piores ou melhores, ou superiores ou inferiores.

A sua forma de descansar é própria e decorrente de um processo cultural, como podemos observar em outros povos e religiões. No cristianismo, por exemplo, o descanso é dominical, dia reservado à espiritualidade, momento de consagração a Deus por sua obra. No judaísmo o descanso é no sétimo dia, após os seis dias de criação. Assim o sábado, na religião judaica, é utilizado para relaxar, ler, fazer caminhadas, dar um passeio tranquilo, com uma pessoa especial, rezar e se reunir com a família para uma refeição calma. Já com relação aos povos xamãs, a antropóloga e pesquisadora dos

povos indígenas, Carmen Junqueira fala que pesquisas realizadas em diversas partes do mundo indígena revelaram que poucas horas são gastas para assegurar a alimentação e, parte do tempo, é despendida em conversas, banhos de rio, passeios, e várias horas são reservadas para o descanso (*apud* DERZETT, 2016, p. 24-25).

A RELAÇÃO ENTRE O ÓCIO E AS EPISTEMOLOGIAS DO SUL

Decerto, os indígenas que se encontravam em maioria nas terras que hoje chamamos Brasil antes da colonização portuguesa, entendiam bem da importância deste repouso. Pois esse outro ritmo de vida fazia parte de sua cultura, que não foi muito bem “recebida” pelos estrangeiros que aqui aportaram nos anos de 1.500. Na verdade, esse “não recebimento” se poderia traduzir como uma supressão de muitas formas de ser e saber dos colonizados e/ou a subalternização de outras formas impostas pelos colonizadores. Muitos saberes foram

MAN ZUA



relegados e até renegados.

“Não é do trabalho que nasce a civilização: ela nasce do tempo livre e do jogo.” Esta frase de Alexandre Koyré, filósofo francês de origem russa que escreveu sobre história e filosofia da ciência do século XX, alerta-nos para a mudança (e supremacia) de paradigmas culturais referente ao tempo livre. Podemos, também, analisar de uma forma crítica a raiz desse tipo de pensamento hegemônico nos estudos e pesquisas do professor português Boaventura de Sousa Santos.

Santos e Meneses (2009) falam de um campo de desafios epistêmicos que procuram ganhar voz diante dos danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo. Esse campo, as *Epistemologias do Sul* como os autores descrevem:

Trata-se do conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes levada a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela norma epistemológica dominante, valorizam os saberes que resistiram com êxito e as

reflexões que estes têm produzido e investigam as condições de um diálogo entre conhecimentos. (2009, p. 7)

A dita “missão colonizadora” ocorrida em vários lugares do mundo, procurou homogeneizar o mundo, jogando fora as diferenças culturais existentes. Hoje, o fim da política colonizadora deu, teoricamente, independência institucional aos colonizados, mas isso não significou o término das relações extremamente desiguais que foram geradas. “O colonialismo continuou sobre a forma de colonialidade de poder e de saber (...)” (SANTOS; MENESES, 2009, p. 12).

O Sul localizado neste conceito de Santos, muitas vezes coincide com o sul geográfico - América do Sul, América Latina, África, sul da Ásia - que são partes continentais que não atingiram níveis de desenvolvimento econômico semelhantes ao Norte Global (América do Norte e Europa). Digo, “muitas vezes”, por excluir desse sul geográfico a Austrália e Nova

MAN ZUA



Zelândia. Dessa forma, esse Sul surge como metáfora para revelar o lado dos oprimidos pelas diferentes formas de dominação colonial e capitalista.

E mais, criou-se uma linha abissal entre os saberes do norte e do sul. Os do norte considerados como saberes úteis inteligíveis, visíveis. E os saberes do sul como inúteis, perigosos, ininteligíveis, objetos de supressão ou esquecimento. É neste último que recai os saberes milenares de nossos índios, de nossos antepassados. Para combater esse processo de apagamento, Santos propõe uma iniciativa epistemológica que se assente na *ecologia dos saberes*, promovendo o diálogo e o reconhecimento entre os diferentes saberes (norte e sul, tradicionais e modernos, científicos e não científicos) e na *tradução intercultural*.

Na nossa sociedade atual, que sofre dos impactos do insano frenesi do ritmo pós-industrial capitalista, muito se tem relatado sobre o estresse e outros adoecimentos psíquicos

oriundos do excesso de trabalho e consequente falta de tempo para atividades mais prazerosas. Muitos são designados a terem uma rotina extenuante de afazeres, e por vezes obrigados a fazer o que não gostam, e isso tem provocado o adoecimento de seus corpos, de suas mentes e do seu coração. Problemas de ansiedade, stress e depressão, estão cada vez mais comuns. Cronos, o Deus-Tempo, que comanda nossos relógios, não para.

Segundo Franco, Druck e Seligmann-Silva, muitos dos regimes de trabalho atuais estão em contradição com os biorritmos dos indivíduos, principalmente no que se refere às cargas e ritmos de trabalho, resultando em adoecimentos. De fato, a fase da acumulação flexível coloca exigências ao nexo biopsíquico geradoras de níveis de desgaste que superam significativamente sua capacidade de reprodução. Se em momentos pretéritos, como os séculos XVIII e XIX, a disparidade entre desgaste e reprodução tinha como consequência a alta mortalidade e baixa expectativa de vida da classe trabalhadora, nos dias atuais, esse

MAN ZUA



contraste se expressa de forma distinta. Reduz-se a mortalidade e prolonga-se a vida. Entretanto, uma vida sofrida, agonizante, permeada por profundos sinais de desgaste, expressos nas diversas formas de sofrimento crônico. (VIAPIANA; GOMES; ALBUQUERQUE, 2018, p. 183-184)

É necessário que tenhamos nossos tempos para desejar, planejar e correr atrás de nossos objetivos. A pausa e a necessidade de se fazer presente também é urgente e imprescindível - contra estar perambulando entre pensamentos que não cessam e um corpo cansado entre ansiedade, agonia e ressentimento.

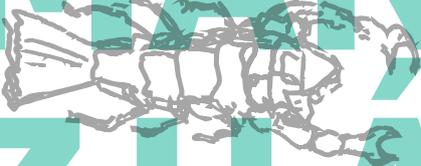
A autora Miila Derzett traz em seu livro *Superdescanso* um olhar sobre a necessidade da pausa. Ela se indaga por que nós, adultos, temos cada vez mais perdido o espaço natural sobre o descanso. Para os mais jovens (crianças e adolescentes), o tempo ocioso caminha junto no percorrer do desenvolvimento físico e cognitivo. Passada essa fase, o habitual virou uma vida na busca

e no querer de infintos estímulos e entretenimentos. “Uma vez, em um encontro, Judith Hanson Lasater perguntou: - Será que não estamos confundindo uma vida com significado com uma vida cheia de compromissos?” (DERZETT, 2016, p. 14).

Essa correria no dia a dia, aos poucos, vem me gerando grandes insatisfações. E grandes olheiras também! Correndo de um lado para o outro, dividindo a vida entre trabalho, estudo, atenção a familiares e amigos, e nas horas vagas que surgem, preciso planejar e dar conta de novas demandas que parecem nunca cessar. Como faço para ter tempo para tudo isso e ainda poder descansar? Gostaria de ter poder de parar o tempo e me dar o tempo necessário para fazer, pensar e planejar, e também PARAR, DESCANSAR, PAUSAR!

O tempo de descanso para mim sempre me foi caro. E a cada ano que envelheço ele se torna mais caro e raro. Nos tempos livres, eu tenho folga para olhar com mais calma para

MAN ZUA



mim mesmo, para preencher meus momentos livres, principalmente, com cultura. Esta é quem dá sentido às coisas, como afirma Domenico (2019) em entrevista a Pedro Bial. Ele diz, ainda, que considera a sociedade atual perdida, pois ela não possui referências como as anteriores (somos uma sociedade pós-industrial). O ócio traria essa religação com nossas referências. A cultura torna o Ser Humano CONSCIENTE - SENSÍVEL - CULTURAL.

Entendendo da cultura eu passo a gostar dos livros, da comida, das pessoas, pois começo a dar-lhes um maior significado, enriquece-os! A cultura que enriquece os significados torna o tempo livre agradável porque: faz a personalidade crescer; faz crescer o indivíduo; faz crescer a subjetividade; cresce a dimensão civil; cresce a dimensão social. Portanto, faz tudo muito melhor! (DE MASI, 2019)

De que maneiras poderíamos, então, gerar um lapso de tempo parado, em que pudéssemos viver

sem medida o tempo presente? Sabe-se que todo processo ritualístico prescinde uma suspensão do tempo. Este fato é percebido, inclusive, no *jogo ritual* experimentado nas práticas teatrais do *Grupo Arkhétypos*.

(...) a entrega à improvisação cênica no teatro ritual parece desafiar o tempo do relógio, numa tentativa de subvertê-lo: o tempo se vai lentamente no decorrer do jogo, com tamanha intensidade que às vezes, por exemplo, três horas de duração podem ser experimentadas como se fossem apenas uns quinze ou vinte minutos (...). (COUTINHO; HADERCHPEK, 2019, p.09)

O tempo *Aión* aqui se destaca, não mais o *Chrónos*. Como afirma Kohan (2004) *apud* Coutinho e Haderchpek (2019, p.09), *Aión* é o tempo presente, ou como diria Heráclito, é como o tempo da criança que brinca. Nesse novo tempo que se cria no *jogo ritual*, nessa suspensão do tempo em que viveríamos, poderíamos finalmente gozar de um tempo mais dilatado, sem pressa, onde o tique-taque do

MAN ZUA



relógio não condicionasse o nosso ritmo. Poderíamos, então, relaxar!

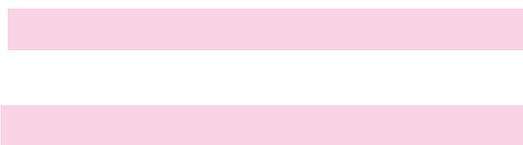
Dentro do círculo do jogo, as leis e costumes da vida quotidiana perdem a validade. Somos diferentes e fazemos coisas diferentes. Esta supressão temporária do mundo habitual é inteiramente manifesta no mundo infantil, mas não é menos evidente nos grandes jogos rituais dos povos primitivos. (HUIZINGA, 2010, p. 15-16).

Como citado acima, o tempo no *jogo ritual* e o manifesto no mundo infantil opera semelhantemente no que tange à supressão habitual do mundo, gerando como consequência a percepção de um tempo dilatado. E é essa dilatação do tempo que buscamos, pois com ela se poderia, então, experimentar um tempo expandido com o intuito de olhar para si, significando prestar uma maior atenção à própria intimidade, resultando num processo de

autoconhecimento, ou melhor, um sinal de empoderamento contra a produção colonizadora e capitalista vigente. Como disse Foucault (2010, p. 446 *apud* COUTINHO; HADERCHPEK, 2019, p.7): “ocupar-se consigo não é uma simples preparação momentânea para a vida; é uma forma de vida.”

Nesse sentido, o tipo de teatro ritual experimentado no *Arkhétypos* traz consigo a possibilidade de aprendizado sobre si mesmo, que é o que nos conta o conceito da “Pedagogia de Si” descrito por Coutinho e Haderchpek (2019). Os autores descrevem como o jogo no teatro ritual do *Arkhétypos* tem o poder de proporcionar nos jogadores desdobramentos em cima deles mesmos, fazendo com que se conheça a multiplicidade de seres que podem habitá-los e, especialmente, como gerenciar cada múltiplo neles, constituindo-se, assim, uma poética do aprender, um aprender de si.

MAN ZUA



MECÂNICO
DESINTEGRAÇÃO DO SER
DESUMANIZAÇÃO



SENSÍVEL
SER INTEGRADO
EMPODERAMENTO

Como sugere o esquema acima, através desse conhecimento em si podemos sair da lógica reprodutivista e mecânica atual, que não considera a holística do ser e nos mantém afastados de nosso íntimo, de nossa natureza, dando um salto para o oposto disso: integrando-nos ao todo, aos múltiplos que somos em nós e entre nós, de uma forma mais sensível em relação a nós mesmos e ao outro, seguros em nossos pensamentos e vontades.

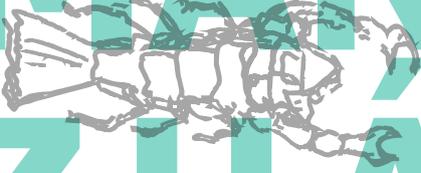
PRÁTICA LABORATORIAL DO GRUPO ARKHÉTYPOS: PROCESSO TEMPO

Pensando em tirar esse

tempo para si, esse tempo de descanso, levei esta proposta para a condução das Oficinas de Práticas Corporais do *Arkhétypos*. Minha primeira condução frente ao grupo aconteceu no dia 15 de agosto de 2019 e realizei, de forma adaptada, uma cerimônia do chá japonês³. O intuito desse processo ritualístico foi de acalmar um pouco o frenesi que é o nosso cotidiano, trabalhando princípios como a harmonia, a pureza, o respeito e a tranquilidade. A cerimônia consiste em 4 etapas: Observação e Contemplação (da disposição dos utensílios no espaço e da distribuição do chá entre os participantes); Meditação; Reflexão (onde cada um escreve uma carta

3 - Experimentei a dinâmica dessa cerimônia pela primeira vez num ensaio do Grupo *Arkhétypos* durante o segundo semestre de 2018. Ressalto que, na ocasião, escrevi uma carta para mim mesmo dialogando com meu próprio eu, ressaltando minhas qualidades e defeitos, refletindo e poetizando recomendações para continuar a viver uma vida saudável e próspera.

MAN ZUA



para si mesmo de forma livre); Roda de Partilhas.

Neste quarto momento abrimos uma roda de compartilhamento dos escritos das cartas e também das impressões e sentidos sobre o que foi vivido. Foi aí que senti junto a elxs que não estava só quanto à minha percepção fugidia de tempo. Parecia que todxs nós estávamos precisando de momentos como aquele para parar! E, claro, pensar mais em nós. Nos voltamos para dentro, para nossas intimidades, nossos desejos, anseios e prazeres. E daí, foi que surgiu a temática de “tempo”! O “tempo” que conduziria, a partir de então, nossa investigação:

“(…) a teoria de De Masi: o futuro pertence a quem souber libertar-se da ideia tradicional do trabalho como obrigação ou dever e for capaz de apostar num sistema de atividades, onde o trabalho se confundirá com o tempo livre, com o estudo e com o jogo, enfim, com o ‘ócio criativo’, (…)” (PALIERI, 2000 *apud* DE MASI, 2000, p. 10).

É com base nessa assertiva que

pontuamos nossa relação de trabalho nessa investigação criativa a respeito do “tempo”. Passaríamos a encarar este processo de construção e criação artística de modo tranquilo, para que não houvesse pesos. Que déssemos a nós mesmos o tempo necessário a trabalhar com as inquietações que estavam surgindo. O nosso espaço/ tempo de trabalho seria marcado por tranquilidade e prazer.

Antes de me aprofundar na prática laboratorial desenvolvida junto ao Grupo Arkhétypos, faz-se necessário falar um pouco sobre a *poética dos elementos*. Esta poética, descrita no trabalho de Gaston Bachelard (2013) e que inspira a prática do Grupo, traz em sua concepção a classificação de nossas *imaginações materiais* conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à terra e à água (tetralogia dos elementos). Tais elementos materiais aliados ao processo criativo tem a força de alimentar fortemente as almas poéticas dos atores e atrizes. Esse procedimento foi utilizado na condução dos laboratórios práticos por mim e pela atriz-pesquisadora

MAN ZUA



Ana Clara em alguns momentos do processo.

Em 22 de agosto, Ana Clara⁴ assumiu a condução da vivência apoiando-se na *poética dos elementos*. Ela deu ênfase ao trabalho com o elemento terra, e partiu do *treinamento energético*⁵, que tem como base os elementos pré-expressivos (BARBA; SAVARESE,

2012). Neste dia um dos momentos mais significativos foi quando eles realizaram um ritual de enterro, onde os atores e atrizes puderam encenar o desapego de sentimentos e objetos que eles não queriam mais carregar em suas vidas. Este desapego foi lido como uma espécie de morte.

Pensando nessas novas pistas

4 - Ana Clara é graduanda do curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Também membro do Arkhétypos Grupo de Teatro e bolsista de Iniciação Científica. Compartilhou a direção desse processo junto a mim.

5 - Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. “Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente” (Burnier, 1985:31). Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um “expurgo” de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas. ‘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 um novo tipo de comunicação’ (...).” (Burnier, 1985:35, In Burnier, 1994:33 apud FERRACINI, 2012, p. 95-96). Não existem movimentos específicos no exercício desse tipo de treinamento. O ator deve estar preparado para trabalhar com diferentes dinâmicas, níveis, intensidades, a fim de colocar o corpo em movimento até a exaustão. A regra é: não parar!

MAN ZUA



que surgiam, propus no dia 29 de agosto um laboratório prático de investigação a partir do texto “A Morte, o Tempo e o Velho”⁶ de Mia Couto. O procedimento de criação deste dia se iniciou com uma meditação guiada por mim, tendo como referência o conto supracitado. Passada essa primeira parte meditativa, conduzi o laboratório pautado no *treinamento energético* para

que eles destravassem os corpos e daí começassem a jogar. Pela primeira vez surgiram personagens como: a Bruxa, a Hiena, o Velho, o Jovem; e uma ideia de espacialidade, uma Casa de Barro.

No encontro seguinte, no dia 10 de setembro, trabalhamos a partir do mito de Prometeu⁷, de origem grega. Dias antes, avaliando as atividades passadas para pensar o que

6 - COUTO, Mia. 28 mai. 2015. Disponível em: <<https://www.miacouto.org/a-morte-o-tempo-e-o-velho/>>. Acesso em 15 ago. 2019.

7 - Prometeu, segundo a mitologia grega, é um Titã, um deus gigante, filho de Jápeto e Ásia, e irmão de Atlas, Epimeteu e Menoécio. Seu nome, no idioma grego, significa “premeditação”, ou seja, o que pensa antes. Ele foi responsável, de acordo com o mito grego, pela criação da espécie humana. Prometeu, por ter uma relação muito próxima com o homem, ensinou aos homens vários ofícios, tal como o ofício da carpintaria, garantindo que eles tivessem tudo o que fosse necessário para sobreviver. Percebendo que lhes faltava algo, Prometeu ofereceu-lhes o fogo - símbolo do conhecimento intuitivo. A intuição que é base para todo o processo criativo. O fato é que o domínio do lume era fundamental para garantir uma melhor qualidade de vida aos nossos ancestrais. O mito de Prometeu nos conta que ao entregar o fogo ao homem, que só era disponível aos deuses, ele entrega também a sua liberdade. Zeus, irado com a evolução da criação da humanidade, planejou se vingar tanto dos homens como de Prometeu. Aos homens, enviou Pandora - e com ela, todas as desgraças que existem no mundo - enquanto que Prometeu foi acorrentado no monte Cáucaso por 30 mil anos. E dia após dia, uma águia bicava o seu fígado a fim de se alimentar. Ao anoitecer, sua ferida voltava ao normal, pois se regenerava, por ser também um deus imortal. Hércules, um semideus, ao concluir suas tarefas (Os doze trabalhos de Hércules) pôs fim ao castigo do titã. Colocou o centauro Quíron em seu lugar para que Prometeu fosse livre.

MAN ZUÁ



trabalhar nas vindouras e avançando a leitura em De Masi (2000), pensei em trabalhar com este mito, pois ele faz uma ponte interessante com nossa atual sociedade. Depois que o Prometeu é libertado de seus afazeres, primeiramente graças às máquinas da sociedade industrial (no mito simbolizado pelo centauro Quíron), tenta-se conceder a ele uma segunda liberação, a dos membros que carregam o tempo/corpo-alma/conhecimento, simbolizada no mito pelo fogo. É neste momento em que o Prometeu torna-se livre para expressar-se em toda a sua plenitude.

Há pouco tempo, a sociedade industrial permitiu que milhões de pessoas agissem somente com partes de seu corpo, e não lhes deixou a liberdade para expressarem-se em sua totalidade. Na linha de montagem, os operários movimentavam mãos e pés, mas não usavam a cabeça, sua racionalidade sensível, sua criatividade. A sociedade pós-industrial, a que vivemos hoje, a que tentamos construir agora, no momento presente, oferece uma

nova liberdade: a do corpo-alma (DE MASI, 2000, p. 18).

Voltando à prática laboratorial, através do trabalho de meditação os atores e atrizes voltaram-se para dentro de si, sendo conduzidos por mim, dentro de uma narrativa previamente traçada que trazia dentro dela a figura do titã Prometeu.

O mito deste titã se atenta ao surgimento da intelectualidade, o que é representado pela busca do fogo que ilumina as pessoas, no sentido de torná-las conscientes ou esclarecidas, constituindo-se, também, como uma baliza do tempo que assinala o exato momento em que a humanidade apropria-se do conhecimento (intelectual, sensível, racional, imaginativo). Percebemos, aqui, a introdução de mais um elemento na construção poética: o fogo!

Antenado aos depoimentos que se seguiram pós-laboratório, fui anotando elementos-símbolos que surgiram em suas mentes/corpos: lamento, caos, relógio, morte e vida. A percepção de todos os que estavam

MAN ZUA



participando dos laboratórios de criação era que o tempo era fugidio. Por isso, já que o tempo a todo tempo se vai, ou simplesmente já não existe perante o caos moderno, tínhamos que encontrar um tempo em que todos nós pudéssemos habitar. Então foi lançada a proposta: “Criar nosso próprio tempo!”.

No encontro da semana seguinte, em 19 de setembro de 2019, Ana Clara iniciou o laboratório fazendo uma pergunta direta a cada um dos atores e atrizes que se encontravam em roda no meio da sala de trabalho, para que respondessem sem muito elaborar a primeira coisa que lhe viesse à cabeça sobre “O que é o Tempo pra você?” No trabalho éramos 12 pessoas: 2 diretores e 10 atores/atrizes.

Ana Clara instigou nos corpos já aquecidos dos atores sensações e movimentos que a palavra individualmente elegida por eles provocavam. A sala de trabalho estava repleta de objetos espalhados pelo espaço, como elástico, garrafas de vidro, pedras, panos, guarda-chuva,

instrumentos musicais, etc., objetos que foram previamente selecionados para auxiliar na investigação das corporeidades. Estes, aliados às ações criadas, foram moldando figuras/personas que surgiam nos corpos dos atores, promovendo encontros novos e outros que se repetiram em relação aos dias anteriores.

No dia 26 de setembro, sentamos para refletir as conquistas nos trabalhos feitos até ali. E nos valíamos de um procedimento chamado por Haderchpek (2016) de “dramaturgia dos encontros”, na tentativa de tornar claro para nós um ou alguns caminhos que fossem compartilhados por todos, para possibilitar cada vez mais o estreitamento dessa dramaturgia. Para tanto, realizamos uma roda de conversas:

A “roda de conversas” é um procedimento que integra o processo de criação a partir do “jogo ritual”. Após a realização dos laboratórios, os atores sentam-se numa roda e partilham suas experiências fazendo relação com as experiências do outro. É neste

MAN ZUA



momento que registramos o que aconteceu de mais importante dentro do laboratório, é daí que nasce a “dramaturgia dos encontros”. (HADERCHPEK, 2016, p. 50)

Avaliação feita, levantamos algumas espacialidades possíveis para o enredo como: floresta fechada, terra árida com chão batido, limbo, lixão. Era como se em todos esses locais estivesse incluso o fator: mundo abandonado, mundo perdido! Foi quando surgiu o local “Atlântida”. O mundo antigo e perdido de Atlântida. Local objeto de investigações de diversos historiadores. Lendário. Lá, todos seus habitantes, segundo a lenda, eram prósperos. Viviam numa sociedade muito bem articulada que era tida como exemplo de perfeição. Só que houve uma grande tragédia que fez dizimar a terra Atlântida. Uma das teorias é que a água do mar engoliu Atlântida num episódio catastrófico, e os “atlantis” bem preparados como eram, conseguiram prever a tragédia e tiveram tempo hábil para deixá-la, para habitar novos lugares pelo

mundo. A partir daí, os “atlantis” passaram a vagar como nômades e a habitar novas terras, enquanto sua terra natal tinha sido deixada e esquecida pelo tempo.

Neste momento, a água surgiu como um terceiro elemento dentro do processo. A mitologia de Atlântida, que carrega a história de um povo descendente do deus do mar Poseidon, está relacionada às mitologias da água. A água é a linguagem contínua e fluida, é o símbolo universal da vida de fecundidade e fertilidade, geralmente associada ao lado feminino:

Uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e dissolver a noite. Para sonhar o poder, necessita-se apenas de uma gota imaginada em profundidade. A água assim dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável. (BACHELARD, 2013, p. 10).

Porém, quando o elemento água assume o papel da destruição, da inundação, da cólera, como aparece na história de Atlântida

MAN ZUA



que afundou no oceano em um único dia e noite de infortúnio, ele assume um papel masculino: “(...) a água violenta é logo em seguida a água que violentamos. Um duelo de maldade tem início entre os homens e as ondas. A água assume um rancor, muda de sexo. Tornando-se má, torna-se masculina.” (BACHELARD, 2013, p. 16).

Conseguimos pré-definir, após discutir em grupo, que a nossa história consistiria em 3 espaços-tempos: o momento antes da tragédia, a tragédia, e o pós tragédia. A ordem do acontecimento deles no tempo ainda não sabíamos dizer. O que sabíamos era que a nossa tragédia era a morte do Ritmo, um dos personagens criados em laboratório. Neste dia, decidimos também que durante o próximo encontro escreveríamos todas as cenas já levantadas e faríamos uma primeira tentativa de encaixá-las/roteirizá-las nesses 3 espaços-tempos.

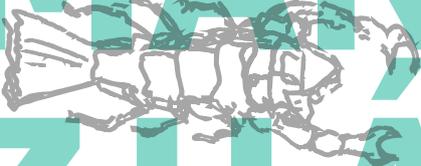
No dia 17 de outubro, sentamo-nos e relembramos as cenas e jogos que estavam montados

e que se mostravam mais relevantes para a dramaturgia. Relembradas e devidamente anotadas as cenas levantadas até ali, e ainda não sabendo ao certo que momentos seriam pré e pós tragédia, sentimos a necessidade de investigar mais sobre essas histórias no laboratório prático de cena.

Nos dias 31 de outubro e 7 de novembro, trabalhamos em cima dessas e de algumas outras demandas a fim de amarrar cada vez mais a dramaturgia. Estava claro até ali que queríamos trabalhar com a desconstrução do tempo: “Parar com o tempo para dar tempo para nós mesmos”. “Cuidado conosco!”. E mais... Como diretor, eu queria trazer para a encenação um subtexto que dialogasse com os momentos caos vividos em nosso cotidiano sócio-político.

Em meio a esse contexto político conflituoso, havia e ainda há o medo de uma volta à ditadura, o medo de cessar nossas liberdades, de perdermos nossos direitos e conquistas, por conta de uma

MAN ZUA



bancada evangélica que se fortalecia junto a um presidente que faz declarações afrontosas de apologia aos tempos da ditadura no Brasil, sem falar na diversa precarização em vários setores de nosso social, como corte de verbas na educação, na saúde, desmatamento crescendo vertiginosamente, invasões e mortes em comunidades indígenas, a comunidade científica sendo desprestigiada, tudo isso para favorecer a uma elite empresarial do Brasil, permitindo assim que a maioria da população brasileira fique exposta a severas fragilidades.

Além desse pano de fundo como crítica, pensávamos nessa história a contar como uma passagem temporal cíclica, como o Sol que nasce e morre todos os dias no horizonte. O tempo diário que se termina com as 24 horas e volta a renascer, como uma história que não teria um possível fim... A fábula, então, passaria como num sonho. Dentro do sonho o tempo se dilata, e isso nos faria questionar: “Será que estamos vivendo de verdade?”. A cada dia que passa a hora de dormir

chega, e precisamos passar por esta hora: a hora sagrada do sono, do sonho, onde o mundo real e a fantasia se encontram nesse tempo adormecido, onde as horas passam e não passam, onde o passado/presente/futuro se misturam, onde os mais belos sonhos podem acabar virando monstruosos pesadelos.

TEMPO DOS SONHOS!...
Era o nosso universo. Foi daí que conseguimos encontrar o ponto de partida para contar a nossa história. E agora tínhamos melhores condições de sequenciar as ações cênicas de início, meio e fim. Com esse amadurecimento no trabalho, seguimos experimentando e fazendo amarras mais justas em nosso roteiro dramatúrgico, chegando à última versão no dia 20 de novembro.

Percebo que em diversos momentos, ao finalizar o roteiro dramatúrgico, as cenas deste processo foram delineadas como numa partitura musical. Cada estímulo sonoro, inclusive a ausência dele, direcionava o percurso, dando a tônica dos corpos, das falas, e das

MAN ZUA



transições de ações. Talvez esta forma de estruturar a cena seja decorrente de minha relação com a música e com a dança, que me permite visualizar com mais facilidade a cena que se desdobra em suas dinâmicas, intensidades, cores (timbres) e alturas. As duas artes, dança e música tem uma forte ligação com o tempo. A música está relacionada ao quarto elemento: o Ar.

Com base na última configuração dramatúrgica, nós fizemos nossa primeira apresentação do “Processo Tempo” dentro do “I Seminário Internacional de Pesquisa do Grupo Arkhétypos”, que aconteceu nos dias 21 a 24 de novembro de 2019, nas dependências do Departamento de Artes da UFRN e também nas do Museu Câmara Cascudo.

Passado o Seminário, em outro dia de reunião dos integrantes do “Processo Tempo”, pudemos conversar melhor sobre os *feedbacks* da apresentação. Tínhamos a pretensão de dar continuidade ao trabalho no primeiro semestre deste ano de 2020, porém o tempo nos fez

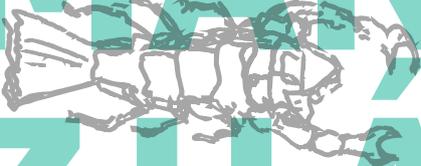
parar, e com a pandemia do *corona vírus*⁸, tivemos que suspender todas as atividades acadêmicas. Parece que o nosso processo teve um tom premonitório. E é, no mínimo, curioso como essa necessidade em fazer o tempo parar de correr foi atendida. Estamos agora em quarentena, passando por quase um mês de isolamento social. Entretanto, isso traz uma mensagem poderosa para todos nós: SE VOCÊ NÃO PODE IR LÁ FORA, VÁ PARA DENTRO. É o que tenho buscado ao viver meus momentos de ócio!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Precisamos de tempo ocioso para nos conhecermos e sabermos como enfrentar os nossos medos. Precisamos dar uma pausa nesse *modus operandi* que é a vida pós-moderna capitalista de hoje, e, com mais regularidade, gozar do que nos faz bem! E não é ninguém que vai dizer a nós o que nos faz feliz. Pois, para ter uma consciência maior sobre o que pode nos fazer bem, nós

8 - Covid-19.

MAN ZUA



precisamos parar, pensar e nos dar o tempo necessário! Precisamos de momentos de ócio.

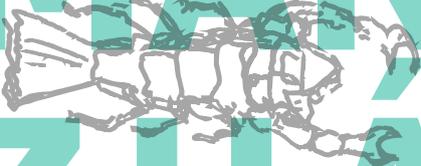
A pauta é: brincar e o tempo livre, contudo, ainda não gozamos de liberdade. O tempo corrido nos dias de hoje nos acorrenta como a Prometeu, deixando que as águias dos atropelos e do cansaço nos façam feridas, que apesar de cicatrizáveis, nos machucam a cada dia. Intermitentemente dia após dia. Num verdadeiro pesadelo sem fim!

Acredito que o ócio criativo experimentado nesse processo de criação fez com que seguíssemos uma perspectiva de trabalho saudável, menos estressante. Acho que esse tempo dilatado para a construção dessa poética nos fez revisitar intimamente a nossa forma de trabalhar criativamente e de entender de forma profunda quais questões e inquietações dentro

de nós, artistas e pesquisadores, queríamos comunicar, com este trabalho, ao mundo. Senti-me muito à vontade em conduzir o processo dessa forma, pois eu pude planejar e executar com paciência e calma os passos dessa jornada criativa. E isso é importante demais para mim, pois sou daqueles que precisa de muita confiança e muito entendimento para poder externar minhas colocações e pontos de vista. Gosto de refletir com esmero a mensagem que pretendo criar para que ela venha com a maior clareza e maior potência possível quando externada.

Sei que nem todos os processos criativos podem ter esse lapso temporal estendido na elaboração do produto cênico, mas aqui, neste trabalho, deixo registrada essa possibilidade, com suas eficácias e importâncias.

MAN ZUA



REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. São. Paulo: É Realizações, 2012.

COUTINHO, Karyne Dias. HADERCHPEK, Robson Carlos. *Pedagogia de Si: Poética do Aprender no Teatro Ritual*. In: *ART RESEARCH JOURNAL / Revista de Pesquisa em Artes*. Vol. 6, nº1. Natal: UFRN e UDESC, 2019. p. 01-21.

DE MASI, Domenico. *O Ócio Criativo*. Entrevista a Maria Serena Palieri. Tradução de Léa Manzi. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. Tradução de: Ozio Creativo.

_____. *Conversa com Bial*. 29 de jul. de 2019. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/7803037/>>. Acesso em: 26 de ago. 2019.

DERZETT, Miila. *Superdescanso: os efeitos do relaxamento, das práticas atentas e da afetividade para curar doenças do corpo, da mente e do coração*. 1ª ed. São Paulo: Matrix, 2016.

FERRACINI, Renato. *O Treinamento Energético e Técnico do Ator*. In: *ILINX – Revista do Lume*. V. 1, n. 1. 2012. p. 94-113. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/195/186>>. Acesso em abr. 2020.

HARRISONx, Maggy; LI, Mellina. *O livro de bolso da astrologia: um guia para seu autoconhecimento*. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2010.

HADERCHPEK, Robson

MAN ZUÁ



Carlos. A Dramaturgia dos encontros e o jogo ritual: Revoada e a conferência dos pássaros. *Revista Encontro Teatro*. Goiânia: Grupo Sonhus Teatro Ritual, Flex Gráfica, n. 3, julho 2016, p. 38-58.

HADERCHPEK, Robson Carlos; VARGAS, Rocío del Carmen Tisnado. O sul corpóreo e a poética dos elementos: práticas para a descolonização do imaginário. *Revista ILINX: Revista do Lume*. Campinas: Unicamp, 2017, p.77-87.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LAMAS, Gaudereto Fernando; VICENTE, Gabriel Braga; MAYRINK, Natasha. Os indígenas nos livros didáticos: uma abordagem crítica. *Revista Cadernos de Estudos e Pesquisa na Educação Básica*. Recife, v.

2, n. 1, p. 124-139, 2016.

PALIERI, Maria Serena. Introdução. In: DE MASI, Domenico. *O Ócio Criativo*. Entrevista a Maria Serena Palieri. Tradução de Léa Manzi. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. Tradução de: Ozio Criativo.

SANTOS, Boaventura de Sousa. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina SA, 2009.

VIAPIANA, Vitória Nassar; GOMES, Rogério Miranda; ALBUQUERQUE, Guilherme Souza Cavalcanti. Adoecimento psíquico na sociedade contemporânea: notas conceituais da teoria da determinação social do processo saúde-doença. *Saúde Debate*. Rio de Janeiro, v. 42, n. especial 4, p. 175-186, dez 2018.

MAN ZUÁ



13 JOGO RITUAL E ESCRITA DRAMATÚRGICA: ENSINO, HISTÓRIAS E MEMÓRIAS

Mariclécia Bezerra de Araújo¹

Orientadora: Brígida Maria de Miranda²

1 - Mariclécia Bezerra de Araújo é Atriz e Professora Efetiva de Teatro no Estado do Rio Grande do Norte. Possui graduação em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2016), graduação em Letras pelas Faculdades Integradas de Patos (2008) e mestrado em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (2012). É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina/SC (UDESC).

2 - Graduada em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade de Brasília (1993), Mestre (Master of Arts) pela University of Exeter (1995) e Doctor of Philosophy na área de teoria e prática teatral pela La Trobe University (2004). Professora adjunta da Universidade do Estado de Santa Catarina nas áreas de interpretação e direção teatral. Professora do Programa de Pós graduação em Teatro desde 2008, pesquisa e orienta dissertações e teses nas áreas de prática teatral, arte e gênero, teatro feminista, sistemas de treinamento de atores, práticas marciais e meditativas para atores. Editora da Revista de Estudos em Artes Cênicas URDIMENTO (PPGT/UDESC).

MAN ZUA



RESUMO

O presente artigo aborda o ensino do *jogo ritual* enquanto método de ensino na escola como uma possibilidade de ampliação/construção do autoconhecimento. Tal pedagogia pautada no rito; inspirou-me a apostar em um doutoramento na UDESC/Florianópolis, pesquisando as histórias das mulheres seridoenses/RN, (mitos e lendas de origem), com o objetivo de criar uma dramaturgia dessas narrativas, silenciadas e invisibilizadas pela historiografia regional. Assim, Estés (2014), Sander (2007), Rago (2013) e Jung (2000, 2008), farão parte desta proposta.

Palavras chave:

jogo ritual, mitologia, mulher seridoense, narrativas de si.

ABSTRACT

This article approaches the teaching of the ritual game as a teaching method at school as a possibility of expanding/building self-knowledge. Such pedagogy based on the rite inspired me to bet on a PhD at UDESC/Florianópolis, searching for stories of women from Seridó/RN, (origin myths and legends), with the aim of creating a dramaturgy of these narratives, silenced and made invisible by regional historiography. Thus, Estés (2014), Sander (2007), Rago (2013), and Jung (2000, 2008) will be part of this proposal.

Keywords:

ritual game, mythology, women of the Seridó, self-narratives.

MAN ZUA



INTRODUÇÃO

Ser professora de teatro, atriz, pesquisadora é se reencontrar sempre que se perder; partilhando encontros cheios de significados; desaprender, aprender a reaprender, entender a complexidade da existência, se contaminar, experimentar, errar, voar, libertar-se de doutrinas, rir, chorar, nunca desistir. Escrever-se.

É escrevendo-me que habito este espaço, fazendo dele um lugar de reflexão, oratória e meios para revelar-me. Foi assim que iniciei minha jornada como professora e atriz, como pesquisadora, contadora de histórias, dos mitos e lendas que se metamorfoseiam sempre que os busco. Comecei esta jornada pelo desejo de fazer licenciatura em teatro na UFRN, pois, ser somente professora de português/literatura não coincidia muito com os meus planos.

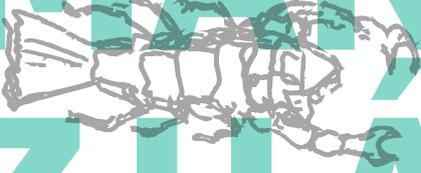
Parti para a capital em busca

de novos encontros, de saberes que me levassem a outras possibilidades. Saí do sertão do Seridó/RN, deixei a vida calma para trás, correndo sem nada e sem destino para o novo que me aguardava. Como toda mudança, tive não somente pesadelos, mas ataques físicos e psicológicos que me fizeram pensar, demasiadamente, entre ficar e voltar para casa. Ao ficar, encarei as mudanças; venci as batalhas diárias, e, mesmo caindo muitas vezes, alguns me levantaram e me ajudaram a encarar os medos, anseios.

Um desses amigos foi o Grupo Arkhétypos de Teatro da UFRN. Fazer parte dele e deixar a poética de sua metodologia me tocar, abriu-me muitos portais. Transformei-me a partir dos novos conhecimentos, no próprio fazer teatral, sobretudo da docência que despertou em mim uma ferramenta pedagógica pautada no jogo ritual³, procedimento utilizado pelo professor Dr.

3 - O “jogo ritual” (GROTOWSKI, 2007) situa-se entre o “jogo dramático” (LOPES, 1989) e o “jogo teatral” (JAPIASSU, 2001), pois ele trabalha numa perspectiva de jogo que parte do encontro do ator consigo mesmo, com o seu universo interior, e o coloca numa dimensão liminar, que será compartilhada posteriormente com o público. No “jogo ritual”, não há uma separação entre atores e espectadores, todos fazem parte de uma comuna, porém, quem está no foco da ação o faz para ser visto e para envolver quem vê numa atmosfera lúdica e liminar (HADERCHPEK, 2016, p. 2651).

MAN ZUA



Robson Haderchpek⁴, dentro dos laboratórios do grupo para ministrar oficinas e para a criação de espetáculos.

Meu foco principal era a subjetividade a partir da arte do encontro; ministrando aulas na educação básica, sendo professora efetiva da rede Estadual de Ensino do Rio Grande do Norte; com a disciplina de Arte. Neste mapeamento do próprio fazer teatral, inúmeras possibilidades me fizeram buscar mais conhecimento. Por isso, apostei em um doutoramento a fim de continuar pesquisando o rito, o mito, arquétipos, histórias, narrativas de si.

Aqui, iniciarei uma jornada para falar dessa cartografia de docente e pesquisadora, abordando

em um primeiro momento, como traço minha pedagogia inspirada pela proposta metodológica cênica do Grupo Arkhétipos, e das minhas abordagens de ensino enquanto educadora. Em um segundo momento; relatarei o viés da minha pesquisa de doutorado, mostrando os primeiros rabiscos de uma escrita de si mesma, assombrada pelas histórias das mulheres entrevistadas e das minhas próprias sombras.

Assevero que o próprio título deste artigo **Jogo Ritual e Escrita Dramatúrgica: ensino, histórias e memórias**, aponta uma união entre a qualidade de jogo, rito e escritas de si, entrelaçando-os, a fim de conectar o ensino e a pesquisa, neste trabalho, como uma instância única.

4 - O Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek é ator, diretor, professor e pesquisador formado e pós-graduado pela Universidade Estadual de Campinas. Bacharel em Artes Cênicas (Unicamp, 2001), começou a estudar teatro em 1994 no Núcleo de Artes Cênicas do SESI de Rio Claro/SP. Fez Mestrado e Doutorado na área de Artes/Teatro e atualmente desenvolve uma pesquisa acerca dos princípios ritualísticos da cena. Realizou o Pós-Doutorado na Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Áustria (2014/2015). É professor associado do Curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e desenvolve Projetos de Extensão e Pesquisa na UFRN.

MAN ZUA



JOGO RITUAL, SUBJETIVIDADES E ENCONTROS EM SALA DE AULA

Durante as aulas de teatro na escola muitas vidas nos atravessam. São seres peculiares que vão se juntando, considerando todos os questionamentos pertinentes, revendo regras, aceitando a metodologia do *dar e receber*⁵ com reflexões, buscando sempre na subjetividade uma oportunidade de repensar as próprias ações dentro e fora do jogo. Assumir uma postura política dentro da sala de aula, e aprender junto no coletivo, a se posicionar, nos faz entender como cada um contribui, significativamente, para aprendizagem do outro.

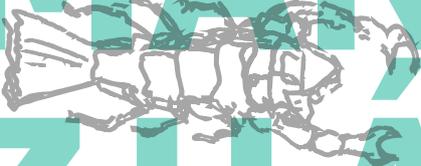
Certamente, as vidas são diferentes, ou a vida que atravessa as existências se manifesta de diferentes maneiras nos seres humanos, nos animais, nas plantas. Educar, significa escutar, respeitar, considerar essas

diferenças. Sem elas, a vida seria muito menos vida. A igualdade de todas as vidas que fazem parte de uma prática educacional como seu princípio político é uma condição para que as diferenças sejam enriquecedoras e não aniquiladoras, numa posição politicamente adequada se a educação pretende contribuir para que essas existências desdobrem toda a vida que elas são e contêm. (KOAHN, 2019, p. 102).

A inserção da proposta do *jogo ritual* me leva a crer que a própria escola é o lugar para se experimentar as relações, os processos subjetivos, intrínsecos, espontâneos e mágicos que nos acompanham. Colocar em prática o trabalho com a imaginação, nos leva a perceber a sala de aula como um espaço propício às ações simbólicas do sujeito, inserindo-o em situações lúdicas que o ajude a desenvolver ações em seu jogo. No processo de desenvolvimento cênico do Grupo Arkhétupos;

5 - Esta metodologia baseia-se no ato de trocar energia durante o jogo. Ao doar, você automaticamente, recebe, e mantém o critério da proposta da arte enquanto encontro – (Grotowski, 2010).

MAN ZUA



Cada participante dentro do “jogo ritual” tem um percurso muito particular, e ao fazer suas escolhas, o ator/bailarino acessa imagens do seu inconsciente concretizando-as e/ou traduzindo-as no seu corpo. E é na busca da compreensão do significado destas imagens que o jogo de fato se instaura, pois, dentro de um universo infinito de probabilidades, uma imagem material se manifesta no processo de criação gerando um sentido e trazendo à tona um manancial de significados que vão povoar a imaginação do intérprete, e em seguida a do espectador (HADERCHPEK 2018, p. 62).

O *jogo ritual* possui em sua dimensão metodológica, a improvisação por meio do rito, pois juntos, buscam um sentido inerente às escolhas do participante. Neste jogo, as experiências atuam no campo da interação, do próprio ato de jogar com o outro, e, isso acaba nos convidando a transferir para o corpo, a matéria imaginada.

O “jogo ritual” origina-se dessa ideia do Grotowski (2007) da

não separação entre atores e espectadores. O “jogo ritual” não pode ser considerado um “jogo dramático”⁸ (LOPES, 1989) porque o “jogo ritual” é feito para ser visto e o jogo dramático convencional é feito para se jogado por todos. Dentro do “jogo ritual” nós convidamos o público para observar as ações mágicas do ator e entrar na história com ele. Também não podemos dizer que o “jogo ritual” seja um “jogo teatral” (JAPIASSU, 2001), pois no jogo teatral convencional existe uma separação clara entre o ator e o espectador (HADERCHPEK 2018, p. 60).

No entanto, é a comunhão de todos os envolvidos numa única ação que, se sacraliza a intenção em relação ao ato vivido, sendo, pois, uma experiência partilhada. Para Huizinga (2012, p. 18) “o rito, ou ato ritual, representa um acontecimento cósmico, um evento dentro do processo natural” capaz de transportar o ser a um estado extracotidiano⁶, simbólico e, sobretudo, mágico. Assim: “[...]”

6 - O estado extracotidiano é o estado de representação do ator, ou seja, ele precisa entrar em cena preparado e ativado. Para isso, ele passa por um treinamento pré-expressivo diário, (BARBA, 2012). Nesta concepção, o aluno entra no jogo ritual com esta preparação inicial, quando ele aquece o corpo – quando ele se prepara e encontra dentro de si o pulso energético que o guia durante a ação.

MAN ZUÁ

o jogo parte do encontro do ator com si mesmo, com o seu universo interior, e o coloca numa dimensão limiar, que será compartilhada posteriormente com o público” (HADERCHPEK, 2018, p. 61).

Surge, então, a união dos corpos em um só ritmo, em especial, se incorporarmos músicas, fazendo-os se envolver, num encontro, por onde as sensações, as risadas e as brincadeiras os fazem reconhecer, assim como nos diz Huizinga (2012), o “espírito do jogo”.



Imagem 01 - Professora Jahynne Dantas7, 2018 (IFRN/Currais Novos/RN)

Durante o jogo, alguns participantes, em especial, quando vários encontros são realizados, encontram figuras em sua matéria imaginante, pois, segundo Jung (2000, p. 17) temos em nossa carga genética, uma “herança de registros” acoplados em nosso inconsciente, que se representam em jogo. É importante destacar que esse fenômeno ocorre de forma individual em cada um, e que ele só se torna possível, quando o condutor do jogo, no decorrer dos dias, retoma o processo, deixando os participantes voltar a acessar as mesmas imagens, propiciando uma intimidade maior, uma apropriação do que acontece, para que ele possa entender a concepção de *jogo ritual* e o trabalho com as imagens que ele está acessando.

Para o psicanalista suíço, as figuras que habitam o nosso inconsciente estão diretamente relacionadas à história do ser humano, assumindo papéis relevantes, buscando caminhos

7 - A Professora Jahynne Dantas foi a responsável pelo registro fotográfico de uma oficina de jogo ritual ministrada no IFRN de Currais Novos/RN em 2018. Ela é professora efetiva desta instituição.

MAN ZUÁ

que variam de acordo com a consciência de cada um. Estas figuras são capazes de surgir em sonhos gerando certa empatia, geram também um estranhamento, que nos leva a não compreender tais fantasias. Na concepção Junguiana, as expressões do processo evolutivo do ser mantém forte relação com a mitologia pessoal, e, essa mitologia nasce; se renova, e se modifica a cada experiência vivida.



Imagem 02 - Professora Jahynne Dantas, 2018 (IFRN/Currais Novos/RN)

Na escola, e sem fins artísticos ou estéticos, o ser mergulhar em sua subjetividade, em sua construção do autoconhecimento, enxergando no jogo um desejo de partilhar suas imagens, assim como acontece no Grupo Arkhétypos, pois;

[...] dentro de um processo de criação de natureza ritualística o ator torna-se um canal de manifestação das paixões, criando fissuras no tempo e no espaço e permitindo que o inconsciente coletivo se revele através dos personagens/arquétipos que se materializam no “jogo ritual” (Haderchpek, 2018, p. 61).

É por meio de uma apropriação dos quatro elementos da natureza (ÁGUA, TERRA, FOGO E AR), que alcançamos nossas mais sublimes imagens. Chamamos este trabalho, de *poética dos elementos*⁸, inspirados pelas abordagens de

8 - Quando adentramos num processo de criação, elegemos um elemento da natureza como guia (terra, água, fogo ou ar) e deixamos que o nosso inconsciente nos revele os arquétipos provenientes daquela temática. Os personagens arquetípicos são típicos deste tipo de processo em que o ator entra num “jogo ritual” e passa a criar uma dramaturgia corporal a partir de si, a partir da sua mitologia pessoal (HADERCHPEK, 2016, p. 2649).

MAN ZUÁ

Gaston Bachelard, elegendo um elemento como matriz de acesso ao inconsciente, despertando figuras adormecidas. Na escola, o jogo com os quatro elementos instaurou um universo outro, deixando uma curiosidade em sentir a vibração e energia deles, conduzindo-os a acessar, cada um, individualmente, uma imagem material.

A imaginação material, ao contrário, recupera o mundo como concretude, pois resulta do enfrentamento do homem com a resistência material das coisas que o cercam. Bachelard exalta ao longo de sua obra a imaginação material, uma imaginação que nasce de um convite à profundidade, à penetração, de um convite à ação transformadora do mundo, ao trabalho feliz porque criador (BULCÃO, 2003, p.13).

Após o *jogo ritual*, e nas reflexões de si, o sujeito escreve, ao final da aula, as suas impressões em seu diário, também pode desenhar, e se expressar da forma que desejar. Às vezes ocorre um silêncio profundo,

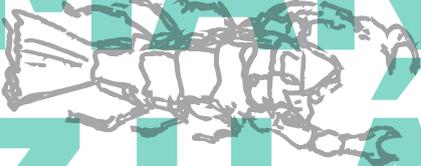
e é necessário atender a este silêncio, para compreender melhor que imagens surgiram durante o jogo sozinho, ou, com o outro. Geralmente, ocorre uma variação de sensações, e ficamos recolhidos, tentando compreender suas formas, por isso, respeitar o silêncio do participante, requer do mediador, compreensão.

Neste sentido, parafraseando Paulo Freire, Kohan (2019, p. 101), assevera que, “para ensinar a aprender de uma forma dialógica, todos os saberes merecem ser ouvidos e igualmente atendidos, colocados em diálogo em um mesmo patamar”.



Imagem 03 - Professora Jahynne Dantas, 2018 (IFRN/Currais Novos/RN)

MAN ZUA



Na minha sala de aula todos somos iguais, partilhamos saberes; construímos conhecimentos juntos, e isso tudo porque insisto em levar a proposta da subjetividade como um condutor de acesso maior a nossa sensibilidade. Na escola, muitas vezes, se anulam as subjetividades, e elas são muito necessárias nos dias atuais. Precisamos permitir esse acesso diário, deixando que eles busquem-se sempre uns nos outros, no coletivo e individualmente, a fim de encontrar na própria vida as respostas para as incertezas.

Em meus estudos sobre a perspectiva do trabalho com o jogo ritual em sala de aula, apostei mais na metodologia do Grupo Arkhétypos, acreditando em sua potência dentro e fora de sala de aula. Para mudarmos universos a partir das relações pedagógicas é preciso respeitar a profissão, e, sobretudo, amar, incessantemente, o seu fazer pedagógico. Assim,

[...] um educador ama ensinar, seu ensinar, mas também o ensinar de quem aprende e do

mundo que ensina; ele também ama aprender, o seu aprender, e também o aprender de que aprende com ele; ama se repensar permanentemente a si próprio e ama ajudar outras e outros a se repensar a si próprios; ama também se mostrar como abertura, disponibilidade, curiosidade, incertezas; e ama a curiosidade dos outros e outras (KOHAN, 2019, p. 131).

Desta forma, afetar os modos de vida a partir desta espécie de jogo, me faz entender a importância dele na escola, fomentando a sua prática como um ato político, de resistência, que se desvincula de paradigmas sem compromissos com a aprendizagem. Em minha concepção de educadora /aprendiz; educo dialogando, pensando e questionando.

Assim, a educação é um trabalho artístico, musical, filosófico com os sentimentos: escutar a voz na palavra, criar as condições para que todos consigamos compor nossa própria melodia, para que possamos sentir a música que nos faz ser realmente aquilo que somos. (KOHAN, 2019, p. 132).

MAN ZUA



Pensando na vertente de trabalho do *jogo ritual*, de como ele pode ampliar novas visões a respeito de sua metodologia em diversas instâncias de ensino, me inspirei a propor, a partir dele, uma pesquisa que visa descobrir os ritos de passagem da mulher seridoense, narrando sua trajetória, desconstruindo dimensões misóginas e criando, por meio da metodologia do Grupo Arkhétipos, uma dramaturgia.

MULHER SERIDOENSE: ESCRITAS E RABISCOS

O que nos move nos impulsiona a trilhar o caminho do desvelar escritas⁹. Estas escritas revelam o mito guia, orientado pela alquimia que movimenta constantemente o trajeto das histórias. Eu busquei ler as histórias das heroínas seridoenses, e me deparei com livros escritos sem personagens femininas, bravas,

heroicas, protagonistas de si. A versão lida, agora na fase adulta, me levou a desconstruir os contos que me contaram quando era criança, sob o viés da construção das cidades seridoenses, visto apenas pela ótica masculina, onde o homem era sempre o protagonista e o herói.

Como exemplo, temos o conto da princesa da serra¹⁰ de Parelhas/RN¹¹. Uma fada princesa, aprisionada dentro de uma gigante serra, destinada a viver presa por toda eternidade. Vejamos:

Muitas histórias se contam a respeito do Cabeço da Serra que fica ao sul do “Boqueirão da Serrota” parecido com a cabeça da Serpente Gigante. Dizem que ele é eco e esconde no seu interior uma linda Fada Princesa vinda de outras galáxias. Uma janelinha vermelha, que ainda hoje se avista de muito longe, era a entrada. A linda Fada, traída pelos poderes mágicos da Serpente Gigante, fez da falsa caverna a sua morada. A

9 - Escrevo a palavra no feminino para desconstruir, enquanto norma, o seu teor masculino.

10 - Esta lenda faz parte da mitologia feminina Parelhense/RN.

11 - Parelhas é um município brasileiro do Estado do Rio Grande do Norte e está localizado na região do Seridó Oriental Potiguar.

MAN ZUA



Serpente Gigante cerrou a sua enorme boca, que era a falsa caverna, deixando prisioneira a famosa princesa. Um famoso Príncipe Extraterrestre chegará ao planeta azul-esverdeado para despertar a bela princesa e com ela casará e serão felizes para sempre (PEREIRA, 2015, p. 29).

Contos como este, me fez querer buscar narrativas onde as mulheres fossem as contadoras, as protagonistas, as guerreiras e as espectadoras. Lendas e mitos em que elas pudessem se revelar como protagonistas; capazes de resolver sua própria jornada heroica.

As histórias não contadas não estão perdidas, por isso podemos recuperá-las. Não as achamos por acaso ou sorte, são elas que se acercam, nos encontram, e nos escolhem. O que podemos querer deste encontro, ou melhor, o que esse encontro quer de nós? (SANDER, 2007, p. 24).

Pelas palavras de Sander, em sua incansável busca pela visibilidade de Susan Glaspell¹², também, insisto em

correr atrás das histórias das minhas ancestrais, para que as meninas de hoje, as leiam, a partir da visão de uma mulher. Ter referência feminina em narrativas contribui para o empoderamento de muitas jovens, porque comungamos juntas de um protagonismo que nos foi negado, mas que merece um direito a fala dentro do contexto da história social e cultural. Nisto, Ribeiro (2017, p. 66), nos diz que “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequentes da hierarquia social”.

É um direito exercer voz dentro de uma narrativa que silenciou a presença feminina ao longo do tempo, pois é hora de ativar esta voz silenciada há séculos de repressão, e assumir quem somos. Neste meu lugar, falo: *A mulher seridoense cabe tudo, em supremacia e deslumbre, guerreando contra a tirania que enclausurou sua fala, sua verdadeira forma de ser; pois somos benção nesta*

12 - De acordo com Sander (2007), Susan Glaspell foi uma romancista, jornalista e dramaturga contemporânea norte-americana invisibilizada, o que levou Sander a divulgar sua obra, visibilizando-a como dramaturga e uma mulher de teatro.

MAN ZUA



terra de homem, firmando sustento para muitas sementes. Somos água rebenta de saciação abundante; ar que molda vegetações secas e sem vida, buscando junto ao fogo, a sabedoria que aquece mentes insatisfeitas e doutrinadas.

Na profundidade que há em nós:

[...] As histórias lubrificam as engrenagens, fazem correr a adrenalina, mostram-nos a saída e, apesar das dificuldades, abrem para nós portas amplas em paredes anteriormente fechadas, aberturas que nos levam à terra dos sonhos, que conduzem ao amor e ao aprendizado, que nos devolvem à nossa verdadeira vida de mulheres selvagens e sagazes. (ESTES, 1999, p.19).

Saindo de uma perspectiva androcêntrica e sexista na qual foram escritas as narrativas do Seridó¹³, aposto no método de Rago (2013) no qual consiste em “cartografar a própria subjetividade”, pois, pensando assim, assevero ir também de encontro aos pressupostos da

autora, entrevistando e recolhendo as memórias das mulheres seridoenses, assumindo uma postura feminista de divulgação dessas narrativas, anuladas dentro da historiografia local. Desta forma,

De um lugar estigmatizado e inferiorizado, destituído de historicidade e excluído para o mundo da natureza, associado à ingenuidade, ao romantismo e à pureza, o feminino foi recriado social, cultural e historicamente pelas mulheres. A cultura feminina, nessa direção, foi repensada em sua importância, redescoberta em sua novidade, revalorizada em suas possibilidades de contribuições, antes ignoradas e subestimadas. (RAGO, 2013, p. 25).

A mulher inventa universalidade e é parte integrante de sua história. Sobrevivente, resistente às insistências aniquiladoras de seus discursos, ela busca em seu gênero uma aliança que as destaque como seres comprometidos com as mudanças. Em minha poética

13 - Região de transição entre o campo e a caatinga nos estados da Paraíba e Rio Grande do Norte. Para mais, ver a tese de Helder Alexandre Medeiros de Macedo: **Outras famílias do Seridó: genealogias mestiças no sertão do Rio Grande do Norte (século XVIII e XIX)**. Recife, 2013.

MAN ZUA



de mulher seridoense, e através da alteridade com outras mulheres seridoenses, inicio a construção de uma narrativa por meio da escrita performática¹⁴:

Ao entardecer de um dia qualquer, uma forte brisa de cor boreal traz a nostalgia de um dia cansado de trabalho. Muitas vezes este dia de trabalho é feito ao ar livre, embaixo de um sol que cobre de um calor escaldante nossa alma. Um sol Seridó, no qual seus raios queimam tanto que se pode sentir a pele toda borbulhar. Não se reclama do sol ou de sua luz que brilha mais forte que em outro lugar.

E quando o dia pede licença pra se encerrar, todas sentam na calçada e, entre um balançar e outro na cadeira de balanço, o dia que foi tão cheio vai dando espaço às risadas, às arengas, ao café coado no pano. Abre-se, então, uma sensação incrível, singular ao ficar ali parada olhando a rua e os que passam. De vez e sempre se fala do outro, pois é o entardecer que nos convida a contar

nossas histórias de uma particularidade única, sobretudo criativa, inventiva de ser.

É um recanto somente nosso aonde nasce nossa gente, nasce aquilo que chamamos de sina e é esta mesma sina que nos ajuda a construir caminhos, pois não temos medo do amanhecer. A mulher de nome Seridó carrega em sua carga genética a luta de povos que aqui chegaram e se constituíram. Indígenas que aqui residiam, africanas trazidas de suas terras e portuguesas que povoaram a região e se firmaram enquanto raça predominante.

Neste solo sagrado, protegido e tantas vezes destruído pelo ser humano, sente-se em sua magia desde o início dos tempos uma forma orgânica que se prolifera, renascendo, minuciosamente, perante a vida. Em nós, habita uma terra de cor fumaça, que nos leva em sonhos. São verdade ocultas, que nos fazem nesta terra permanecer.

14 - A “narrativa performática” seria aquela em que o emissor se compromete com uma ação de comunicação que modifica sua relação consigo e com os receptores da sua obra. Na troca que se estabelece entre aquele que escreve e aquele que lê, ambos estão em exposição, seja o que escreve, no ato de doação, de usar sua voz para reverberar um discurso, ou aquele que lê, que se abre para o universo criado e que encontra ali um mundo a ser explorado (SEIXAS, 2017, p. 132).

MAN ZUA



Assim, diziam que as mulheres de antigamente tinham o poder de guiar almas, para que ninguém se sentisse sozinho entre as folhagens secas, sedentas de suor humano. Aqui, em solo Seridó, a sertaneja, ao deitar-se, descansava sua matéria e nascia de sua carcaça cansada, raízes. As deusas a regavam e cantavam para ela o canto do seu fim. E quando o corpo dela estivesse todo entregue, preso ao solo sagrado, às deusas ainda entoavam um hino nascente, oriundo de uma melodia onírica. A tarefa delas era orientar as pequenas sementes, pois com a energia da sabedoria da terra seridoense, a alma tornava-se luz, guardiã, guia fascinante, protetora fiel do que acreditava. E elas diziam em voz alta: Você é agora tão perigosa quanto divina. Você é o estopim dourado de tudo o que você quiser ser.

É um posicionamento político a construção deste projeto, pois mantenho firme o compromisso de pesquisar a vida das mulheres seridoenses, percorrendo os lugares habitados por sua feminilidade. Nesta busca, cheguei a entrevistar cinco mulheres, especificando suas participações em momentos de luta

e de resistência política, explorando questões inerentes aos movimentos sociais e religiosos que elas fizeram parte.

Nesta busca, me inquieta, constantemente, uma pergunta: por que a imagem feminina histórica e mítica é tão pouco citada na constituição social, política e cultural das cidades seridoenses potiguares? E como recontar a história sob uma nova perspectiva, envolvendo a subjetividade atemporal, que brinca com o imaginário poético dessas mulheres?

A escolha para tal investigação partiu de um pressuposto que envolve a importância de ser mulher nos dias de hoje, tentando entender o porquê de não as terem citado em períodos históricos tão relevantes da constituição das cidades seridoenses, onde elas não foram reconhecidas como um símbolo forte, resistente e politicamente presente em situações que caracterizaram nossa gente.

Dentre essas entrevistas, nascem, também, minhas memórias. Essas memórias de

MAN ZUA



menina seridoense, que cresceu e se constituiu nestas terras, farão parte deste projeto, da dramaturgia que será criada a partir das entrevistas e das minhas memórias.

CONCLUSÃO

Em um mergulho intenso, singular e peculiar entre ser professora, pesquisadora e aprendiz, tento cartografar todas as formas de trabalho e de estudo, fomentados, exclusivamente, pela arte do aprender. Vejo o ato de ensinar mediante a premissa do jogo ritual em sala de aula, como uma vertente que possibilita a ampliação da horizontalidade das coisas e das muitas formas de perceber e sentir o outro, seja pelo toque, pelo olhar, ou pelas diversas sensações existentes durante as trocas em jogo.

Essa responsabilidade com a docência é um ato político, de resistência, necessária, porque a arte tem um sentido educativo que ultrapassa paradigmas, pois ao realizar projetos voltados a um saber que, relaciona teoria e prática

numa só vertente, potencializando os encontros durante as aulas, somos capazes de mudar as relações, de fazer com que os discentes sintam-se pertencentes aquele espaço, sendo, também propositores, tanto quanto somos.

A educação só tem sentido quando ela nos permite aprender em diálogo, compartilhando nossos universos, democratizando os saberes e as epistemologias como parte essencial do trabalho. Acreditar nisto, me inspira e me faz confiar, densamente, no meu trabalho como professora, e na minha pesquisa de doutorado, sem medo de percorrer os inúmeros labirintos, em seus diversos lugares.

Em doutoramento, vejo o quanto é importante uma dramaturgia que narre às histórias das mulheres seridoenses, e do quanto essa proposta se enquadra, também, numa pedagogia de resistência feminista, merecendo destaque dentro de uma sociedade que privilegia mais discursos masculinos que femininos. O ensino,

MAN ZUA



a pesquisa e a docência, propiciam o pensar e o agir, de forma a nos impulsionar a querer ir mais fundo; tocados por nossas inferências e por nossas escolhas, partilhando saberes a partir da arte do encontro.

A relação existente entre o jogo ritual e a escrita dramaturgia aqui explicitada, se refere ao fato de: conciliar o trabalho como a educação, enquanto professora de Arte, assim como, da escrita dramaturgical da tese de doutorado. Uma coisa não se desvincula da outra, porque, tanto me apropriado do jogo ritual para atuar na sala de aula, quanto, o uso para criar meu processo de criação do espetáculo sobre as mulheres do Seridó.

REFERÊNCIAS

BULCÃO, Marly. **Bachelard: a noção de imaginação**. Revista Reflexão, Campinas, nos 83/84, p. 11-14, jan./dez., 2003

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **As**

mulheres que correm com os lobos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GROTOWSKI, Jerzy. **Por um teatro pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

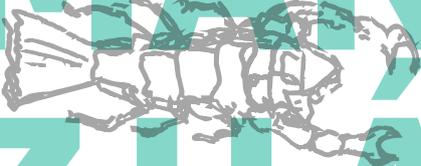
HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética dos Elementos e a Imaginação material nos processos de criação do ator: diálogos latino-americanos**. IX Congresso da Abrace: poética e estéticas decoloniais – artes cênicas em campo expandido. Uberlândia, 2016.

_____. **O Jogo Ritual e as Pedagogias do Sul: práticas pedagógicas para a descolonização do ensino do teatro**. Revista Moringa – Artes do Espetáculo. João Pessoa (UFPB). V. 9 n, 1, Janeiro/junho, 2018.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**.

MAN ZUA



Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **O homem e seus símbolos.** Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MACEDO. Helder Alexandre Medeiros de. **Outras famílias do Seridó:** genealogias mestiças no sertão do Rio Grande do Norte (século XVIII e XIX). In: OS PRIMEIROS TEMPOS: NATIVOS, CONTATOS E MISTURAS. p. 87-113. Recife, 2013. p. 360. Tese. Universidade Federal do Pernambuco (UFPE).

KOHAN, Walter. **Paulo Freire Mais que Nunca:** uma biografia filosófica. 1 ed. Belo Horizonte: Vestígio, 2019.

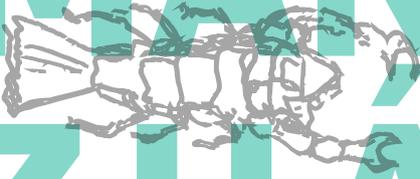
PEREIRA, Anastácio. **O lugar das Parelhas.** 3 ed. Literatura Potiguar. Natal: Ler Mais, 2015.

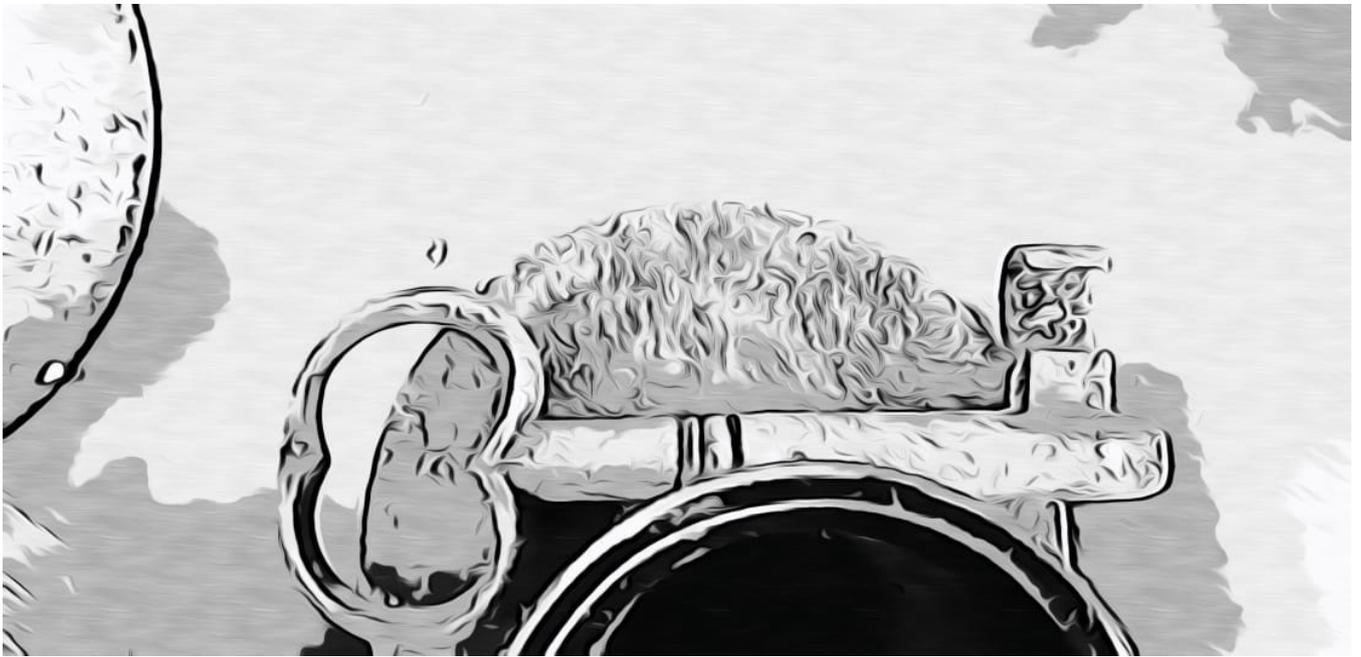
RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se:** feminismo, escrita de si e invenções da subjetividade. São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala:** feminismos plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SEIXAS. Rebeqa Carocha. **A escrita performática como discurso político e a trilogia metadramatúrgica gogoliana.** Urdimento, Revista de estudos em Artes Cênicas/ Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro v.2, n.29, p. 128-144, Outubro 2017.

MAN ZUA





uma arte para a câmara (2020)
Naira Ciotti