

LUCIANA DE FÁTIMA ROCHA PEREIRA DE LYRA

**MITO RASGADO;**  
*Performance e Cavalo Marinho na Cena In Processo*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade  
Estadual de Campinas, para obtenção do título de *Mestre em Artes*.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Müller

Co-orientadora: Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues.

CAMPINAS

2005

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

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8<sup>a</sup> / 6244

Lyra, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. L995m  
Mito Rasgado – Performance e Cavalo Marinho na cena *In*  
processo. / Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra.  
Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Regina Aparecida Polo Muller.  
Co-orientador: Graziela Estela Fonseca Rodrigues.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes.

1.Cena. 2. Mitologia. 3. Performance (Arte). 4. Cavalo Marinho.

I. Muller, Regina Aparecida Polo. II. Rodrigues, Graziela Estela Fonseca  
III. Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes. IV. Título.

Título em inglês: “Torn Mith – Cavalo Marinho and Performance in the  
work *In* process.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Work in process – Mythology –  
Performance (Art)

Titulação: Mestrado em Artes

Banca examinadora:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Aparecida Polo Muller

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Graziela Estela Fonseca Rodrigues

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quicili

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kuhl

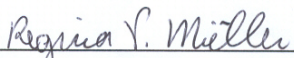
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvia Fernandes Telesi

Prof. Dr. Rubens José Souza Brito

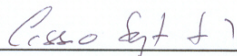
Data da defesa: 20 de Dezembro de 2005

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

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo(a)  
Mestrando(a) **Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra** - RA 22722, como parte dos  
requisitos para a obtenção do título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca  
Examinadora:



**Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Muller - DACO/IA/UNICAMP**  
Presidente/Orientador



**Prof. Dr. Cassiano Sidow Quilici - DAC/IA/UNICAMP**  
Membro Titular



**Prof. Dr. Paulo Mugayar Kuhl - DAP/IA/UNICAMP**  
Membro Titular

Dedico este trabalho aos meus pais, *Divaldo Pereira de Lyra* e *Mariel Rocha Pereira de Lyra*, pelo acolhimento e estímulo da minha sensibilidade e pela compreensão amorosa de minha opção pela Arte. A minha avó *Hosana Amaral da Rocha*, pelo seu amor autêntico e, indubitavelmente, profundo. Aos meus avós, *Elson Soares da Rocha*, *Octávio e Inah Pereira de Lyra*, que mesmo em memória se fizeram presentes dando fundamento à minha ancestralidade. Aos meus irmãos, *Divaldo Pereira de Lyra Jr.* e *Leonardo Celso Rocha Pereira de Lyra*, pelo carinho incondicional e apoio constante. À minha madrinha *Dirce Pereira de Lira*, pela sensível cumplicidade e crença na minha humanidade. À minha querida *Nilce (Clotilde Castro)* pelos afagos e cafunés, que também construíram minha afetividade. A minha amada madrinha *Maria*, pelas mãos negras, que, do alto, guiaram-me. À minha afilhada *Chiara Amaral da Rocha*, pela doce e forte menina que me traz, à minha sobrinha *Mariana Gondim Pereira de Lyra* que virá. Ao meu tio *Marcello Amaral da Rocha* *in* memória, às minhas queridas tias e aos meus adorados primos. E, especialmente, aos brincantes de *Cavalo Marinho* e à memória dos professores *Marco Camarotti* e *Renato Cohen*, que me inspiraram e fundamentaram.

## AGRADECIMENTOS

Tanto a dizer àqueles que confluíram comigo águas de angústia e de infinita alegria no decorrer deste percurso. Tanto a agradecer... Ao meu amigo querido *João Maria*, pela dedicação comovente em manter comigo estandarte e espadas a postos. A minha orientadora, Profª. Dra. Regina Muller pelo carinhoso acolhimento, pela confiança e pelo cuidado com meu ser-artista. A minha co-orientadora Profª. Dra. Graziela Rodrigues, pelo precioso encontro.

A tantos outros, pelo tanto que batalharam ao meu lado para que minha travessia fosse *alumiada* e preenchida por intensa cavalgada... À minha querida Viviane Madureira, pelo constante estado carinhoso de vigília, que me fez crer na consistência de cada passo meu. Ao Fredyson Cunha pela generosa postura de amigo-artista, que me incentivou a *ir sempre mais fundo*. Ao grande colega Eduardo Néspoli, pelas incansáveis trocas de idéias e anseios durante a investigação. A Leonel Carneiro pela gentileza, curiosidade e pelo interesse na permuta de experiências.

À querida Milena Lago, pelo incentivo à continuidade de minhas pesquisas e pela sua imponderável relevância na minha vida pessoal e profissional. A Marcelo Valle, pela delicada disponibilidade e pelo apoio emocional, que fizeram reafirmar o sentido da amizade e do cuidado em qualquer tempo e espaço. A minha amiga Elaine Kauffman pela presença carinhosa e constante em minha trajetória. A Paulo Nunes, amigo de todas as horas, pelos momentos de descontração e espontaneidade, que fizeram o caminho menos árduo.

Ao Prof. Dr. Ricardo Bigi de Aquino (UFPE), pela cuidadosa orientação inicial do projeto. Ao Alexandre Nunes pelo estímulo à investida no mestrado. A Newton Moreno pelo companheirismo e crença no meu trabalho. Ao grupo OS FOFOS ENCENAM pela compreensão das demandas de minha investigação durante o processo de montagem de *Assombrações do Recife Velho*. A Gustavo Silvestre pelo olhar pernambucano e generoso na construção das vestes de *Joana*. A Paulo Goya pelo espaço encantado do *Casarão de Belvedere* e por sua voz e seu belo “francês” em *Joana*. A Marcelo Andrade e Kátia Daher pelo auxílio afetuoso à cenografia e à construção dos objetos cenográficos da performance.

Enfim, a minha querida cunhada Ana Flávia Gondim Lyra, ao Prof. Rubens Brito, Prof. Roberto Lúcio, a Kleber Lourenço, Sônia Guimarães, Carlos Ataíde, Juliana Monteiro, Marcos Correa, Francisco Santiago Jr., Patrícia Demoraes, Fernanda Magalhães, Mara Leal, Daniela Maluf, Hudson Monteiro, Helena Silva, Eric e Dalvina, Gheuzza Senna, Xuruca Pacheco, Maurício Nogueira e Érica Montanheiro. Ao GRUPO NAPEPORA (Núcleo de pesquisa em performance e drama social da USP), aos Deptos. de Artes Corporais e Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp, aos professores da graduação e do programa de pós-graduação em Artes da Unicamp. À Prefeitura da Unicamp.

“Fitar o rio feito de tempo e água  
E recordar que o tempo é outro rio e  
Saber que nos perdemos como o rio  
Que os rostos passam como a água.

Sentir que a vigília é outro sonho  
Que sonha não sonhar e que a morte  
Que teme nossa carne é essa morte  
De cada noite, que se chama sonho.

No dia ou no ano ver um símbolo  
Dos dias de um homem e de seus anos,  
Transformar o traje desses anos  
Em música, em rumor e em símbolo.

Na morte ver o sonho, ver no ocaso  
Um triste ouro, tal é a poesia,  
Que é imortal e pobre. A poesia  
Retorna como a aurora e o ocaso.

Às vezes pelas tardes certo rosto  
Contempla-nos do fundo de um espelho  
A Arte deve ser como esse espelho  
Que nos revela nosso próprio rosto.

Contam que Ulisses, farto de prodígios,  
Chorou de amor ao divisar sua Ítaca  
Verde e humilde. A Arte é essa Ítaca  
De verde eternidade, sem prodígios.

Também é como o rio interminável  
Que passa e fica e é cristal de um mesmo  
Heráclito inconstante, que é o mesmo  
E é outro, como o rio interminável.”

**Jorge Luis Borges**  
(A Arte Poética)

A presente pesquisa visa explicitar o processo de criação de uma poética em *performance*, cujo roteiro apóia-se na *mitologia pessoal* - por intermédio da *persona* Joana d’Arc -, e no percurso artístico autoral, o qual se fundamenta em dois pólos: o da incursão na polifonia cênica - proposta pela *Arte de Performance* – e o de vivência identitária no espetáculo de *Cavalo Marinho* pernambucano (Bumba-meu-boi).

Na trajetória desta investigação processual, foram desveladas intersecções entre as duas expressões cênicas acima mencionadas, incluindo-se aí a presença do *mythos* em ambas as vertentes de *Performance Cultural*, como são conceituadas, ressaltando-o como aquele que dá enlevo à criação espetacular e à atuação.

É a partir da articulação entre o *mito*, enquanto *narrativa intertextual*, e a *linguagem interseccional* (*Performance-Cavalo Marinho*), que se aponta a *Poética do Teatro Rasgado*, calcada na seguinte tríade de matrizes cênicas: *sacralidade (mito)*, *ancestralidade (memória)* e *ludicidade (jogo)*.

## **PALAVRAS-CHAVE**

- Cena em processo
- Mitologia Pessoal
- Arte da Performance
- Cavalo Marinho

This research aims to present the creation process of the performance , in which the main guideline is based on the *personal mythology* - presented through the *persona* of Joan of Arc - and in the author's artistic process - this one based on two different paths: the scene polyphony - a characteristics of performing arts - and the cultural identities showed in a *Cavalo marinho* (bumba-meu-boi) show, a play created in the Brazilian State of Pernambuco.

In this *work - in- process* investigation were revealed common points between the theatrical expressions mentioned above, especially including the *mythos* in the definitions of both cultural performances. The *mythos* is responsible for the spectacular characteristics of both kinds of performances and for the acting.

It is from this link between the *mythos*, as an intertextual narrative, and the interacting language (performing arts - cavalo Marinho), that the poetic quality of *Teatro Rasgado* (Torn Theatre) is defined, based on the following scene directions: sacrality (myth), ancestrality (memory), ludism (play).

## **KEYWORDS**

- Work in process
- Personal Mythology
- Peformance (Art)
- Cavalo Marinho

## Sumário

|              |    |
|--------------|----|
| APRESENTAÇÃO | 13 |
|--------------|----|

### *Movimento dos Influxos*

|                        |    |
|------------------------|----|
| INTRODUÇÃO             |    |
| O lugar da confluência | 19 |

### CAPÍTULO I: Fluxos, fontes e pontes na incursão cênica

|                                         |    |
|-----------------------------------------|----|
| I.I. O rio interminável em <i>Joana</i> | 35 |
|-----------------------------------------|----|

### *Movimento das Articulações*

### CAPÍTULO II: Da linguagem interseccional

|                                                                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| II.I. O <i>Cavalo Marinho</i> e a <i>Arte da Performance</i> : performances culturais articuladas na cena em processo | 63 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

#### II.II. Das trajetórias

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| II.II.I. Teatro do povo do Nordeste: o <i>Cavalo Marinho</i> pernambucano | 73 |
|---------------------------------------------------------------------------|----|

|                                        |    |
|----------------------------------------|----|
| II.II.II. A <i>Arte da Performance</i> | 80 |
|----------------------------------------|----|

|                          |    |
|--------------------------|----|
| II.III. Das intersecções | 86 |
|--------------------------|----|

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| II.III.I. <i>Performance</i> e jogo | 89 |
|-------------------------------------|----|

|                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| II.III.II. <i>Performer</i> , brincante...Máscara ritual de si mesmo | 95 |
|----------------------------------------------------------------------|----|

### CAPÍTULO III: Da narrativa mítica

|                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| III. I. O mito como suporte intertextual – <i>Leitmotiv</i> na criação em <i>performance</i> | 105 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| III.II. <i>Performance</i> e mito | 114 |
|-----------------------------------|-----|

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| III.III. O campo da mitologia pessoal | 121 |
|---------------------------------------|-----|

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| III.IV. <i>Joana</i> histórica | 125 |
|--------------------------------|-----|

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| III.V. <i>Joana</i> mítica | 129 |
|----------------------------|-----|

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| III.VI. <i>Joana persona</i> | 136 |
|------------------------------|-----|

**CAPÍTULO IV: Joana *In* Cárcere – Rio entre chamás**

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| IV.I. Fases do processo e vias de concepção                            | 143 |
| IV.II. Das vias de concepção processual                                |     |
| IV.II.I. A atuação do criador                                          | 145 |
| IV.II.II. <i>Personas...</i> figuras                                   | 151 |
| IV.II.III. Signos e metamorfoses no discurso                           | 167 |
| IV.II.IV. Intertextualidade: construção dos <i>movimentos</i>          | 180 |
| IV.II.V. Joana d’Arc no espaço...do espaço                             | 192 |
| IV.III. <i>Joana In Cárcere</i> : panorama poético da cena em processo | 196 |

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

|                  |     |
|------------------|-----|
| O Teatro Rasgado | 201 |
|------------------|-----|

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <b>BIBLIOGRAFIA</b> | 205 |
|---------------------|-----|

**ANEXOS**

Esta dissertação é, primordialmente, resultado da vivência cênica em processo de um estado mítico pessoal advindo de experiências em laboratórios de criação, nas linguagens do teatro, da dança, da música e da *performance*.

O contato com professores, alunos, diretores de teatro, atores, músicos, dançarinos, artistas visuais, *performers*, *brincantes*, espetáculos do povo e públicos diversos, adensaram a trajetória desta vivência, revelando-a no diálogo com a configuração mítica universal.

Desta forma, o desencadeamento do percurso artístico e humanístico adiante revelado é consequência de uma investigação que condensa, num só processo/produto: mito pessoal e o grande texto da cultura.

O trabalho dissertativo que segue, desenvolve-se a partir da busca de um lugar de confluência, onde o *rio da práxis cênica*, encharcada de influxos e memórias, confundir-se-á com o *rio das teorias*, desaguando numa poética de criação autoral, naturalmente, única.

Obedecendo ao viés da didática, procurei dividir a pesquisa, metodologicamente, em dois cursos que, semelhante à natureza, *entrelaçar-se-ão* em muitos *pontos do rio*, a saber, o curso da *atuação (movimentos dos influxos e da processualidade)* e o curso do *intelecto (movimento das articulações)*, observando-se que o primeiro curso é ponto de partida e de conclusão da dissertação.

São assim, três os movimentos:

- **Movimento dos influxos (INTRODUÇÃO e CAPÍTULO I)**

Espaço de relato da trajetória pessoal, bem como de anúncio dos *movimentos* seguintes, objetivo e metodologia da pesquisa. Neste *movimento* também são explicitadas as fontes de inspiração para a cena e as pontes feitas até a incursão cênica, no tocante às questões sobre a *linguagem* e a *narrativa*.

- **Movimento das articulações (CAPÍTULOS II e III)**

Neste bloco da pesquisa, abre-se espaço para a análise das matrizes da *linguagem* da cena e experiências apontadas na cena dos influxos, assim como para o estudo do *mito*, enquanto preenchimento narrativo em *performance*. Ambas incursões articular-se-ão na prática cênica.

- **Movimento da *processualidade* (CAPÍTULO IV e CONSIDERAÇÕES FINAIS)**

*Cena da Processualidade*: Fase de detalhamento do processo de criação da cena, re-interpretada a partir das reflexões e vivências da *performance*. Neste espaço também são estabelecidos os arremates para continuidade da pesquisa.

No primeiro *movimento*, a introdução que se segue instala a zona de influências, a abertura do portal, onde descrevo minhas experiências antes do início da pesquisa de mestrado, bem como exponho seu ponto de partida e desenvolvimento.





“Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo.”<sup>1</sup>

**Rainer Maria Rilke**

Desde muito cedo, encantou-me a possibilidade do *encontro* que as artes proporcionam. Uma re-união de seres num instante único de profunda aproximação com a essência da vida.

Nesta persistência silenciosa em encontrar a mim e aos outros no fugaz presente por meio das artes, enveredei pela dança, pela música e enfim pelo teatro, no início dos anos noventa, em Recife, Pernambuco.

A opção pelo teatro como via de expressão foi, durante um tempo, periférica em minha história e, aos poucos foi tomando a dimensão do meu ser-estar no mundo. Assim, mesmo cursando o Bacharelado em Direito, já nos idos de 1993, usufruía da arte do teatro como meu espaço de plena relação com a sociedade e afirmação de minha identidade, ainda que, inicialmente, não tivesse a consciência deste fato.

Em 1996, ingressei na Licenciatura em Educação Artística – Artes Cênicas, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), estreitando meu contato com o teatro e passando a fomentar em mim um cuidadoso olhar sobre a pesquisa nesta área.

Participei de trabalhos cênicos, enquanto atriz e diretora; lecionei em escolas de ensino fundamental e médio, instituições estaduais e federais, e coordenei um centro municipal de formação e pesquisa nas Artes Cênicas, no período compreendido entre os anos de 1997 a 2002, em Recife-PE.

Certamente, tais experiências em sala de aula, na coordenação de pesquisas em artes e na criação de espetáculos em teatro e dança, encaminharam-me ao contato, mais aprofundado, com o que chamo de *minha própria singularidade* e com as histórias, carregadas de particularidades, dos indivíduos, que usufruíam comigo dos processos.

---

<sup>1</sup> RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta: A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo, Editora Globo, 1995. p. 22.

Tal constatação me levou a crer na necessidade do artista perceber-se, enquanto história pessoal e coletiva, para enveredar, com integridade, no terreno da atuação. Evidenciou-se a mim, durante os processos, que a experiência individual altera, significativamente, a relação com o produto artístico, diferenciando-o à princípio, para depois unificá-lo no contexto comunal.

Na busca artística de unidade entre as minhas idiossincrasias e as realidades de outros sujeitos no decorrer das vivências, encontrei as imagens e narrativas míticas. Entenda-se por este conteúdo o que diz o mitólogo Joseph Campbell:

“Eles (os mitos) ensinam que você pode se voltar para dentro, e você começa a captar a mensagem dos símbolos (...). O mito ajuda a colocar sua mente em contato com a experiência de estar vivo. Ele lhe diz o que a experiência é.”<sup>2</sup>

Ou mesmo o que discorre o pesquisador Mircea Eliade:

“Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras.”<sup>3</sup>

Atentei para o fato de que as imagens e histórias coletivas falavam aos indivíduos, guiando-os nos diversos estágios de amadurecimento da personalidade, e os aguçando, concomitantemente, no sentido da coletividade, ou seja, os sujeitos particularizam-se, universalizando-se.

Como professora de teatro e expressão corporal dos espaços mencionados, comecei a fazer emergir as temáticas míticas como *leitmotiv*<sup>4</sup> de exercícios em aula, bem como das criações cênicas, desenvolvendo um caminho de estímulo a estes conteúdos.

---

<sup>2</sup> CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo, Editora Palas Athena, 1990. p. 6.

<sup>3</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002. p. 16.

<sup>4</sup> “O termo *leitmotiv* é originário da música e da literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa”. COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998. p. 25.

As imagens e narrativas mostraram-se contundentes na perspectiva da formação, promovendo um efeito triplo nos participantes: a integração individual (ligação interior-exterior), a valorização do sentido coletivo e o resgate da ancestralidade.

A vivência, enquanto docente em arte nesta fase, rendeu-me a monografia de conclusão do curso de especialização em Ensino da História das Artes e das Religiões da UFRPE, intitulada: *Formação humana e estética para contemporaneidade – Sentido do processo ensino-aprendizagem do teatro, dentro e fora da escola*<sup>5</sup>, onde explicitarei a metodologia desenvolvida a partir da aplicação dos mitos nos jogos teatrais em sala de aula.

No tocante à cena, pude também explorar a dimensão mítica em trabalhos cênicos independentes, como *Da tempestade* (2002), baseado nos originais de William Shakespeare, e *Anjo Negro* (2001), da obra de Nelson Rodrigues, onde esmiucei, enquanto diretora, matrizes como: *mar - teatro - tempestade* e *cor - casa - religião*, respectivamente.

É válido ressaltar que tais matrizes que chamo *míticas*, já propostas pelos citados textos dramaturgicos, serviram apenas de estímulo e base para emissões de vida e referências pessoais dos atores, que em laboratório criaram textos cênicos, distantes da perspectiva de uma narrativa clássica<sup>6</sup>.

Todas estas experiências foram, gradativamente, estimulando-me a corroborar com uma linha de investigação que partisse não só de motivações ideológicas e estéticas, mas de identificações afetivas e humanísticas. No entanto, é válido frisar que a aplicabilidade da mencionada investigação não teria resultados mais expressivos se não fosse o trabalho contínuo em *companhia*.

Considero 1998, o ano em que comecei a desenvolver uma prática cênica, a qual considero mais autoral com a fundação da *Companhia Versos de Teatro - PE*, onde trabalhei como atriz, assistente de direção, produtora e na composição da dramaturgia para a cena.

---

<sup>5</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Formação humana e estética para contemporaneidade – Sentido do processo ensino-aprendizagem do teatro, dentro e fora da escola*. 2003. Monografia (Especialização em Ensino da História das Artes e das Religiões) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife-PE, 2003.

<sup>6</sup> Narrativa diacrônica e causal, de organização temporal.

Com o desmembramento prematuro deste conjunto em 2000, fomentei a criação da *Companhia Do Teatro Rasgado*, onde atuo, primordialmente, nas funções de diretora, atriz e *dramaturg*<sup>7</sup> ou escritora do processo.

Elaborei com este último grupo, em *processo colaborativo*<sup>8</sup>, os trabalhos: “*Canções Cardozianas*” (2001), com fundamento na obra do dramaturgo e poeta Joaquim Cardozo; “*Desencanto*” (2001/2002), do poeta também pernambucano Manuel Bandeira e “*Joana In Cárcere*” (2001), com base na dramaturgia de Hermilo Borba Filho e outras fontes sobre o mito da donzela Joana d’Arc, além de “*Annexo Secreto*” (2004), dramaturgia baseada nas reflexões e vivências da adolescente judia Anne Frank.

Tais espetáculos foram criados a partir das seguintes ações:

- Investigação de referenciais da vivência pessoal dos atores para a cena;
- Desenvolvimento de pesquisa em torno de poéticas pernambucanas e mitos universais, advindos também da constelação pessoal dos atores;
- Construção de textualidades a partir destes mitos, destas poéticas e referências pessoais;
- Integração de recursos do teatro, da dança e música nas encenações;
- Utilização de espaços não convencionais para as apresentações<sup>9</sup>.

Estas ações tinham a finalidade de construir *todos* cênicos, que passassem a “intertextualizar” alternâncias de: corpo, voz, sentido e imagem, ou seja, em consonância

---

<sup>7</sup> COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*, p. 6.

<sup>8</sup> “Na criação de um evento cênico, entendemos por *processo colaborativo* o procedimento que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas. Essa ação propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral. Estabelece um organismo no qual os integrantes partilham de um plano de ação comum, baseado no princípio de que todos têm o direito de contribuir com a finalidade artística. Rompe-se o modelo estabelecido de organização teatral tradicional em que se delega poder de decisão e autoria ao diretor, dramaturgo ou líder da companhia”. FISCHER, Stela. *Processo Colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. 39 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2003.

<sup>9</sup> O espetáculo *Desencanto* foi encenado nas casas onde nasceu e viveu o poeta Manuel Bandeira, que teve sua obra como inspiração para a construção cênica. A cena *Joana In Cárcere* além de ser apresentada no Teatro Joaquim Cardozo (Recife-PE) em dezembro de 2001, teve experimentação em espaço aberto na área de pátio do Centro Cultural Benfica-PE.

com a narrativa acionávamos a construção “viva” da palavra e a organicidade do corpo e da música.

A tradução do conjunto das linguagens integradas criou partituras sonoras e visuais para os espetáculos citados, onde todo o universo convergia para o intérprete, que ora sonorizava palavras, ora dizia música e *musicalizava* a dança, tendo no mito ou na poética seu mote de preenchimento.

Da necessidade de adensar, em *companhia* e no âmbito artístico-pessoal, esse percurso de investigação, investi no Mestrado em Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), na linha de pesquisa das práticas interpretativas.

Por ocasião da seleção, meu anteprojeto contava com o seguinte objetivo: *investigar o processo do trabalho do ator na vivência mítica<sup>10</sup> e na incorporação original das diversas linguagens à sua atuação*, isto é, o ator como agente de uma polifonia cênica.

É notório que, ao apontar tal finalidade na nascente da pesquisa, pretendia compreender as ações que regiam os processos da *companhia* e também meus processos artísticos pessoais, principalmente no tocante à utilização de diferentes linguagens na construção cênica, quais sejam, a dança, a música e o teatro.

Metodologicamente, desde seu nascedouro, o projeto também carregava a intencionalidade de atingir o mencionado fim por meio do aprofundamento de umas experiências da *companhia Joana In Cárcere*. Entretanto até essa fase, a produção da cena apresentava-se apenas como recurso para a investigação dos procedimentos do ator na criação cênica.

Iniciada a pesquisa acadêmica em 2003, passei à primeira alteração substancial do projeto no que se refere à integração das linguagens, migrando da idéia de utilização de recursos de diversas artes para uma só linguagem aglutinadora de mídias, a *performance*<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Vivência não-lógica, subjetiva, da esfera do inconsciente.

<sup>11</sup> A *performance* associa, sem preconceber idéias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema”. PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999. p.284. “Trata-se de um “discurso caleidoscópico multifacetado”. (WIRTH apud PAVIS, *ibid*)

Tal alteração se deu, principalmente, pelo contato direto com meu então orientador Prof. Dr. Renato Cohen, docente da Unicamp e estudioso singular de operadores cênicos como o *Work in process*<sup>12</sup> e da *Arte da Performance* no Brasil.

Assumir a *performance* como via de expressão da pesquisa simplificou o objetivo inicial de investigar a “des-territorialização” das diferentes artes em cena e me colocou a par de uma das mais intrínsecas características da linguagem: o enfoque no *performer* como centro criador, eminente mediador de suas próprias idiossincrasias.

Para a pesquisadora Stela Fischer, ao *performer* “cabe desenvolver a representação com um todo, a atuação e as intervenções artísticas visuais do evento. O *performer* é assim um articulador de diversas tarefas, tornando-se criador-autor do processo de elaboração e produção da obra artística”<sup>13</sup>.

Na *performance*, o artista não opera na via da representação, como no teatro, mas na via do que Renato Cohen chama de *atuação*, onde se vivencia uma aproximação da cena com a vida do atuante, ou seja, o artista como sujeito e objeto de sua própria obra. O *performer* reforça Cohen, distingue-se do ator “por acumular atuação e autoria”.<sup>14</sup>

Diante de a perspectiva da linguagem da *performance* trazer o artista como catalisador de suas particularidades, seus estados e impulsos, passamos a enfocar, na pesquisa, a criação de *Joana In Cárcere* pela sua via autoral.

*Joana In Cárcere* foi resultado de um exercício cênico realizado em 2001, como conclusão de um curso de *Direção Teatral*. A temática surgiu de minha constelação individual, mas pulverizou-se no contato com outros dois integrantes da *companhia*, que participaram da construção e apresentação da cena, em espaço convencional de teatro em Recife-PE.

O trabalho contava com textos baseados em diferentes fontes sobre a donzela *Joana d’Arc*, tendo a configuração cênica sido calcada em elementos integrados de teatro, dança e música, inclusive de danças e composições populares de Pernambuco.

---

<sup>12</sup> “Literalmente poderíamos traduzir por “trabalho em processo”, procedimento este que tem por matriz a noção de processo, feitura, iteratividade, retro-alimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não-iterativos”. COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*, p. 17.

<sup>13</sup> FISCHER, Stela. *Processo Colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*, p. 165.

<sup>14</sup> COHEN, Renato. *A cena transversa: confluências entre o teatro e a performance* In Revista da USP, Dossiê Teatro, n.14, 1992. p. 82.

Passada a experiência didática, a cena foi apresentada em outro espaço físico alternativo e *arquivada*, sendo retomada apenas como recurso metodológico para a pesquisa de mestrado em discussão.

O processo cênico de *Joana In Cárcere*, que antes se configurava como mero recurso para o alcance de objetivos da pesquisa sobre a figura do ator e seus procedimentos de criação, galgou o patamar de objeto principal.

Vale mencionar que o enfoque na cena sucedeu-se por entendermos que o trabalho advinha de um *topos* singular, o campo da *mitologia pessoal*, a partir do qual particularizava-se minha construção cênica e se enfatizava a característica autoral, inseparável da linguagem da *performance*.

A migração do foco, da mesma maneira, contemplou a possibilidade de um exame minucioso de outra ação da *companhia*: a construção de textualidades por meio de narrativas pessoais e míticas.

Partindo do objetivo desenvolvido e do processo de interlocução com o Prof. Renato Cohen, passei a examinar o trabalho no sentido de fazer emergir pontos, os quais vieram a ser outros pilares da pesquisa: a questão da identidade cultural e da memória na construção cênica.

Pela via de um olhar aguçado sobre as imagens do universo pernambucano, apontadas na fragmentada narrativa da cena e demandas pelo meu corpo, foi descortinada a presença de signos advindos do *Teatro do povo do Nordeste* do Brasil<sup>15</sup> e a relevante influência do texto dramaturgico *A donzela Joana*<sup>16</sup>, de estrutura *semipopular* e autoria de Hermilo Borba Filho.

A partir do levantamento destes influxos pela via prática, procuramos iniciar uma rede de intersecções entre a *Arte da Performance* e o *Teatro do povo do Nordeste*, especificamente, o espetáculo de *Cavalo Marinho* pernambucano<sup>17</sup>, manifestação com maior conjunto de sinais na cena de *Joana*.

---

<sup>15</sup> Termo utilizado pelo pesquisador pernambucano Marco Camarotti para designar os espetáculos do povo com estrutura dramática definida, quais sejam: O Mamulengo, a Chegança, o Pastoril e o Bumba-meu-boi. CAMAROTTI, Marco. *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste*. Recife, ARTELIVRO, 2003. pp 66-67.

<sup>16</sup> BORBA FILHO, Hermilo. *A donzela Joana*. Petrópolis, Editora Vozes, 1966.

<sup>17</sup> Denominação utilizada para designar o espetáculo de Bumba-meu-boi em Pernambuco e na Paraíba.

Leituras advindas de pensadores e “fazedores” da arte, como Antonin Artaud<sup>18</sup>, levaram-me a refletir profundamente sobre este processo de alimentação da arte oficial pela arte do povo.

É nesta arte espontânea, que a arte oficialmente reconhecida vem *beber* nos momentos de vacuidade, certamente, na crença em restaurar as forças imagética, arquetípica e identitária, sempre presentes nas manifestações populares de diferentes culturas.

Guiado pelos seus próprios mitos e cultuando a necessidade natural de os *ritualizar*, o ser do povo do Nordeste, o *brincante*<sup>19</sup> das manifestações taxadas de folclóricas, atravessa os tempos e chega ao mundo contemporâneo, mantendo e re-elaborando suas tradições, resistindo com sua aparente ausência de sofisticação e estilo.

A partir desta perspectiva de possibilidade de interlocução com o universo popular, comecei a me perceber, enquanto artista, em movimento cultural ainda maior, que vem se instaurando no estado de Pernambuco, mais intensamente desde a década de noventa do século passado.

Processo este de re-valorização da cultura pernambucana, por parte de jovens artistas, que passaram a dialogar diretamente com as manifestações do povo, “bricolando-as” com suas próprias expressões artísticas e se tornando eles mesmos parceiros nas transformações culturais da região.

O movimento *mangue-beat*<sup>20</sup>; o grupo *Grial*<sup>21</sup> de dança; a produção cinematográfica recente em Pernambuco; artistas como Antônio Carlos Nóbrega, Walmir Chagas<sup>22</sup> e Newton Moreno<sup>23</sup> e algumas produções em teatro; artes visuais, moda e

---

<sup>18</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

<sup>19</sup> Termo usado para os atuantes dos espetáculos do povo do nordeste.

<sup>20</sup> Tal denominação refere-se ao movimento musical encabeçado pelo músico pernambucano Chico Science, no qual são misturadas batidas de maracatus e de outros ritmos populares, ao rock. Vide o site <http://www.lemangue.com.br>

<sup>21</sup> Grupo pernambucano dirigido pela coreógrafa Maria Paula Costa Rego, que intersecciona o universo da dança popular de Pernambuco com a dança contemporânea. Vide o site <http://www.grupogrial.com.br>.

<sup>22</sup> Nóbrega e Walmir são artistas pernambucanos que tiveram suas pesquisas calcadas nas artes dos mestres tradicionais, tais como Mestre Ginu, Mestre Sólon, Mestre Salustiano, Mestre Honório, Capitão Antônio Pereira, Velho Faceta ou Velho Barroso.

<sup>23</sup> Newton Moreno é ator, diretor e dramaturgo pernambucano, radicado em São Paulo. Em contemporâneas investidas cênicas e dramatúrgicas, tem procurado adentrar no universo nordestino, ressaltando formas, cores e espírito desta cultura. Dos experimentos surgiram a dramaturgia de *Agreste* (2004) e o espetáculo *Assombrações do Recife Velho* (2005), este com o grupo os *Fofos Encenam - SP*. Espetáculo este que tomo parte, enquanto atriz.

literatura fazem emergir esta situação mais abrangente de re-visitação às fontes populares, na qual me encontro inserida enquanto artista da cena.

Naturalmente, o retorno a estas matrizes não é novo na história da arte mundial, nem mesmo na arte regional. Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna foram precursores nesta busca das fontes populares brasileiras, nordestinas, com a fundação do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e o Teatro Popular do Nordeste (TPN), entre as décadas de 40 e 70<sup>24</sup>.

Foi por meio da profícua pesquisa de grupos como os supracitados, que movimentos de soma artística, como o *Movimento Armorial*<sup>25</sup>, por exemplo, foi gerado, e que vem reverberando no estado de Pernambuco até os contemporâneos dias.

Sem sombra de dúvidas, a volta aos espetáculos do povo, como suporte e referência à minha obra cênica traz à tona minha ancestralidade e o reforço de identidade cultural, buscas indelévels e próprias da linguagem da *performance*.

Com o falecimento do Prof. Renato Cohen, em outubro de 2003, passei a ser orientada pela Profa. Dra. Regina Polo Müller que, sendo antropóloga de formação, conduziu-me pelo caminho das *teorias da performance*, empunhadas por Richard Schecnnner e Victor Turner, na elucidação das conexões entre *performance* e os diversos campos da cultura.

Por intermédio desta condução, pude englobar a *Arte da Performance* e o *Cavalo Marinho*, no conceito abrangente de *Performance Cultural*<sup>26</sup>, levando-me também a firmar, no plano teórico, o campo de intersecções entre as citadas expressões cênicas, o qual me auxiliou, gradativamente, a fundamentar minha *performance artística*, na via dupla da estética e da formação humanística.

No rastro do aprofundamento desta rede de relações, fiz trabalhos de campo nos períodos de dezembro de 2003 e janeiro de 2004, bem como de dezembro de 2004 e

---

<sup>24</sup> O TEP, fundado em 1946, era um grupo amador, enquanto que o TPN, fundado em 1960 e extinto em 1974, deu os primeiros passos para a profissionalização do teatro em Pernambuco, possuindo como base de suas pesquisas o universo das manifestações populares do estado.

<sup>25</sup> SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial* In Revista Pernambucana de Desenvolvimento. Recife, Vol. 4, n 1, jan./jul., 1972.

<sup>26</sup> A *performance* é um modo de comportamento, uma abordagem da experiência concreta na cultura; ela é jogo, esporte, estética, divertimentos populares, teatro experimental, e mais ainda. TURNER apud SCHECANNER, *Performance studies – an introduction*. London e New York. Routledge, 2002.

janeiro de 2005, na participação das *festas de reis*, fase na qual os espetáculos de *Cavalo Marinho* são apresentados em Cidade Tabajara-PE e na zona da mata do Estado.

Como visto neste relato de percurso, onde confluíram forças vivenciais e intelectivas, a investigação sofreu alterações significativas e evidentes, principalmente no tocante ao seu objetivo, reforçando aí, o seu caráter processual.

Faz-se mister frisar, nesta trajetória, a participação da Profa. Dra. Graziela Rodrigues, que, tendo feito parte de minha banca de qualificação em dezembro de 2004, aceitou a função de co-orientadora da pesquisa, auxiliando-me sobremaneira na articulação cênica dos três eixos da prática: o *mito* (mitologia pessoal), a *Performance* e o *Cavalo Marinho*.

Profa. Graziela desenvolveu comigo um trabalho amplo e pontual no sentido do preenchimento das formas e figuras mediadas pelo corpo, assim como da seleção de signos essenciais à cena. Para tanto tive o precioso contato com sua metodologia BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)<sup>27</sup>.

Em suma, o objetivo primeiro desta pesquisa passou da investigação do trabalho do ator na via mítica, à construção de uma poética em *performance* por intermédio do mito pessoal, revelando neste trajeto uma linguagem interseccional entre a *Arte da Performance* e o *Teatro do Povo do Nordeste*, pelo viés do *Cavalo Marinho* pernambucano.

O trabalho contou com os seguintes procedimentos metodológicos:

- Leituras focais sobre as temáticas abordadas na pesquisa;
- Vivência em laboratórios de construção cênica processual;
- Acompanhamento da trajetória por meio de *diários de viagem*<sup>28</sup>;
- Trabalho de campo na participação do espetáculo de *Cavalo Marinho* em Pernambuco;

---

<sup>27</sup> O método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) foi criado em 1980 por Graziela Rodrigues. Desde então vem sendo desenvolvido, de forma ininterrupta, dentro e fora da UNICAMP com bailarinos e atores.

<sup>28</sup> Durante toda pesquisa, foi elaborado um diário de relatos sobre as experiências e encontros, o qual chamei *diários de viagem*.

- Workshops de estímulo à criação<sup>29</sup>;
- Escrita de roteiro ou narrativa intertextual, tendo o mito e o processo como suportes;
- Produção da *performance* para a apresentação.

Nesta trajetória, tive como principais interlocutores, os já mencionados pesquisadores: Renato Cohen, Marco Camarotti, Hermilo Borba Filho, Graziela Rodrigues, Richard Schecner e Victor Turner.

A dissertação divide-se em três movimentos complementares, como visto brevemente no tópico da apresentação:

- Movimento dos influxos (Introdução e Capítulo I)
- Movimento das articulações (Capítulo II e III)
- Movimento da processualidade (Capítulo IV e Considerações Finais).

Depois de abrir o portal de minhas experiências nesta reflexão introdutória e ainda no *movimento dos Influxos*, desenvolvo o capítulo primeiro que se segue, denominado *Fluxos, fontes e pontes na incursão cênica*.

No capítulo em questão, ressalto, de forma mais esmiuçada, as influências para a elaboração da cena em processo, explicitando fontes externas para a criação (textos dramaturgicos, textos em prosa, filmes, imagens, músicas...), bem como fluxos levantados em laboratórios, que migraram para a condição de fontes.

Neste mesmo bloco de reflexões, discorro brevemente sobre as quatro fases de desenvolvimento do trabalho prático, revelando seus impulsos, entraves e apontamentos, além das possíveis construções em termos de *linguagem e narrativa*.

No *movimento das articulações*, dois capítulos foram elaborados: a *linguagem interseccional* e a *narrativa mítica*. O segundo capítulo traz à tona a discussão sobre a *linguagem desencadeada* em *Joana In Cárcere*, do trânsito entre as matrizes, *Arte de*

---

<sup>29</sup> Foram realizadas, durante o período de investigação, duas oficinas que contribuíram indubitavelmente para os esclarecimento de todo o percurso. Estas foram: *O corpo como fronteira*, sob a orientação de Renato Ferracini (LUME / Fev.04) e *Cavalo Marinho* (Cia. MundoRodá e Mestre Inácio de Camutanga-PE, na sede do LUME / Set. 04).

*Performance e o Teatro do Povo do Nordeste*, pela vertente do *Cavalo Marinho* pernambucano, conceituadas enquanto *performances culturais*.

É nessa fase das reflexões que relato as trajetórias dessas expressões cênicas e suas intersecções, enfatizando as relações entre o *jogo* e a *performance*, bem como as conexões entre o *performer* e o *brincante*, no uso comum do que se chama *máscara ritual*.

No capítulo terceiro sobre a *narrativa mítica*, discorro sobre o *mito como suporte intertextual*, enfocando a narratividade na dupla via da imagem e do texto atemporal, isto é, organizado espacialmente, numa espécie de superposição de diferentes emissões sobre o tema, distante de uma estrutura de *narrativa clássica*.

Neste mesmo capítulo da dissertação, desemboco na presença e importância do *mito* na formação do ser e na sua relação com as expressões artísticas, bem como no universo auto-referente, de minha própria mitologia ou o que podemos denominar de *Mitologia Pessoal*, campo de investigação, onde vão surgir imagens referenciais de cunho individual.

Posteriormente à abordagem sobre *Mitologia Pessoal*, também elaboro uma breve incursão no universo do *mito da Joana d’Arc* (leitmotiv em pesquisa), que se divide nos três tópicos finais deste capítulo, quais sejam: *Joana Histórica*, *Joana Mítica* e *Joana Persona*.

No quarto e último capítulo, no *movimento da processualidade*, *Joana In Cárcere – Rio entre chamas*, descrevo e reflito sobre a configuração de toda poética de construção da cena e elementos de concepção, quais sejam: *atuação do criador*, *personas*, *signos e metamorfoses no discurso*, *intertextualidade*, e *espaço cênico*.

No tópico de conclusão, denominado *Teatro Rasgado*, construo arremates sobre o percurso de investigação vivenciado, fazendo emergir proposição futura para a continuação de pesquisa autoral.

Devo ressaltar que este material não deve ser compreendido de maneira estanque, e sim visto como uma síntese teórico-poética de um processo pessoal, através do qual vivências tornaram-se oportunidades de afirmação artística.

Acredito que, com esta pesquisa, possa contribuir para a indicação de discussões sobre as possibilidades de abordagem do indivíduo / artista nos recônditos de sua arte, pelo viés de sua própria mitologia, promovendo o esclarecimento da idéia do *performer* como ser de transcendência, que, ao atuar, não se fecha na técnica para a cena, mas transborda os limites das linguagens artísticas a serviço da comunicação expressiva autoral e única.

No trajeto desta investigação, também me interessa fomentar possíveis reflexões sobre a mútua alimentação entre as artes de vanguarda e os espetáculos do povo do Brasil.



## ***I.I. O rio interminável em Joana***

*“O acaso, ou o que parece ser acaso, é o meio através do qual a vida se realiza.”*<sup>30</sup>

**Joseph Campbell**

Não há como compreender a prática desta pesquisa, sem antes visualizarmos, minuciosamente, os fluxos que me impulsionaram à cena *Joana In Cárcere* e, outrossim, adentrarmos em *como* o mito da guerreira d’Arc apresentou-se para mim e *como*, neste contexto, desenvolvi as associações com as expressões cênicas interseccionadas, quais sejam: *o Cavalo Marinho* e *a Arte da Performance*.

Muito já foi abordado na reflexão introdutória, onde tracei meu percurso artístico e pessoal. No entanto, é neste capítulo do primeiro *movimento* que me atenho, mais precisamente, ao modo como os *fluxos* aconteceram, transfiguraram-se em *fontes* e através das *pontes*, venho construindo uma rede intertextual em processo.

Como brevemente abordado, a cena *Joana In Cárcere* surgiu de exercício num curso de *Direção Teatral* em Recife-PE, promovido pela Universidade Federal no ano de 2001. Para finalização dos conteúdos, nós, alunos / participantes deveríamos apresentar uma proposta de direção de um curto trabalho, na qual experimentaríamos nosso aprendizado na orientação de um processo de construção para o teatro.

Como que “*ao acaso*” surgiu diante de mim a possibilidade de elaborar cenicamente uma poderosa imagem cultivada há alguns anos: *Uma mulher acorrentada sobre um cavalo, no enfrentamento de toda uma sorte de homens, tentando empunhar espada e estandarte por um ideal – a liberdade*.

Esta imagem vinha a mim, primordialmente, em sonhos. Sobre este estado, leia-se o que discorre Joseph Campbell:

---

<sup>30</sup> CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*, p 171.

“É o estado em que você ingressa quando vai dormir e (...) fala das relações entre as condições permanentes, no interior da sua própria psique, e as condições particulares de sua vida, no momento.(...) O sonho é uma fonte inexaurível de informação espiritual sobre você mesmo”.<sup>31</sup>

Entretanto, esta imagem não só habitava o terreno dos sonhos, mas se manifestava em produções visuais e movimentos corporais em aulas e experimentos no que Renato Cohen denomina de campo mítico<sup>32</sup>, realizados nos trabalhos com minha companhia de teatro.

Lidando com o que a vida despontou “casualmente”, entendo que fiz o que Campbell discorre sobre *tomar como se tivesse sido sua intenção; e com isso invocar a participação de sua vontade*.<sup>33</sup>

Percebi que mesmo oriunda de minha constelação interior de maneira “casual”, a imagem, que depois chamei de mito, pulsava por si, traçando seu caminho em mim e que diante desse fato, deveria segui-la, convocando-me, aos poucos, a ser sua “regente oficial”.

Num processo de maior elaboração imagética, fui conduzida do arquétipo do herói<sup>34</sup> guerreiro revelado nestas manifestações à energia específica da heroína Joana d’Arc<sup>35</sup>, que passou a servir de modelo de inspiração maior para a jornada que comecei a empreender artisticamente.

Desta forma, essa mitologia se revelou e passou a ser mote de preenchimento do exercício cênico a ser instaurado no curso de então. Adentrei, como mencionado, no que chamo de campo da mitologia pessoal.

Na época entendia ser necessária a participação de outros artistas no processo de elaboração do trabalho. Sentia que precisava investigar como funcionava a recepção por parte de outras pessoas de uma imagem-guia de cunho, inicialmente, autoral.

---

<sup>31</sup> CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*, pp. 41-42.

<sup>32</sup> “Campo mítico enquanto campo do despertar, campo da ampliação da consciência, de experiência limite e não de mera emanção hipnótica”. COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*, p. 71.

<sup>33</sup> CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*, p. 171.

<sup>34</sup> O herói, segundo Campbell, é aquele que vive uma aventura arquetípica entre a partida, a realização e o retorno.

<sup>35</sup> Santa guerreira do calendário cristão, nascida na França em 1412, aproximadamente, melhor retratada no capítulo III.

Sendo assim, passei a partilhar esta construção com dois atuantes do meu grupo (*Companhia do Teatro Rasgado*): Sônia Guimarães e Kleber Lourenço. A eles, discorri sobre o mito da guerreira, sem que para isso fizesse uso de qualquer referência literária ou histórica, tentando me ater simplesmente à imagem, como, de modo efetivo, mostrava-se a mim.

O processo de apresentação do mito se deu pelo que chamo de “contação” da imagem, suscitando associações imagéticas dos atuantes, que revelaram referências pessoais sobre o tema, não só no campo visual, mas sonoro, tátil, gustativo, olfativo e energético, os quais em conjunção com as minhas referências corporais e emocionais, começaram a criar toda uma tecitura cênica, reafirmando o plano universal do mito.

Sobre essa relação de referências imagéticas, Graziela Rodrigues utiliza Achterberg para fundamentar suas pesquisas:

“O que é a imaginação? É o processo de pensamento que invoca e usa os sentidos: visão, audição, olfato, paladar, sentidos do movimento, posição e tato. É o mecanismo de comunicação entre a percepção, emoção e mudança corporal”.<sup>36</sup>

Ou ainda, segundo Damásio, diz ela:

“As imagens são construídas quando mobilizamos objetos – de pessoas e lugares (...), e também quando construímos objetos a partir da memória, de dentro para fora por assim dizer”.<sup>37</sup>

É importante explicitar que após a “contação” da imagem pessoal, suscitei as referências dos demais atuantes, por meio das seguintes perguntas:

- Que imagens vêm à cabeça quando falo da guerreira?
- Que cores, cheiros, gostos e texturas o mito lhe traz?
- Que sons e movimentos estão presentes no que conto?

---

<sup>36</sup> ACHTERBERG apud RODRIGUES, *O Método BPI (Bailarino – Pesquisador - Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. 2003. 81 p. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 2003.

<sup>37</sup> DAMÁSIO apud RODRIGUES, 2003, p. 80.

À primeira pergunta, respondeu o atuante Kleber Lourenço:

“Vejo mulher, força, querer. Uma busca de justiça que permanece até hoje, independente de cronologia ou história. Vejo uma luta por libertação. Sinto que Joana sou eu, somos nós e nossas vontades. Tenho imagens soltas, assim... Imagens de cavalos, fogo, água, balança, multidão, jogo de xadrez, sensibilidade, facas, estrada, seios, mordança, corpos, suor.”<sup>38</sup>

A esta mesma pergunta, respondeu Sônia Guimarães:

“Vejo a imagem de quem vai. De quem enfrenta, a mulher que enfrenta. A que tem a pureza santa da crença. O positivo à prova. A dúvida que se movimenta. O abandono que alimenta a justiça maior. A espera. A transformação. Ela é abre-alas, capitã, vento que passa à frente e domina as folhas. Bandeira que anuncia e profetiza a vitória. Mastro enraizado no invisível. Fortaleza inesperada. Polpa envolvida por casca.”<sup>39</sup>

Às cores, cheiros, gostos e texturas, responderam:

“Ocre, terra, corda, marrons, branco (...). Cinza, terra, trama / teia, arame, pele, pêlo, fogo. Cheiro de terra longe, de carne queimada, gosto de milho, de queijo, de vinho.”<sup>40</sup>

Aos sons e movimentos:

“Sons internos (órgãos, vísceras, mente). Sussurros. Velados – longos (gemidos, ventos, cânticos, ecos, repetições). Explosivos – curtos (cascos, tinidos, portas). Movimentos bruscos e suaves, contorcidos e extensos, sempre contrários, assim como ela.”<sup>41</sup>

Vale ressaltar que, semelhante a mim, ambos os artistas citados possuem uma formação que, além do teatro, engloba música e dança, num movimento de integração,

---

<sup>38</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de viagem*, de 28 de novembro de 2001.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

movimento este, galgado pela *companhia* desde seu contexto inicial, como relatei na reflexão introdutória.

Discorro sobre o objetivo e a formação do grupo, por que é nesta fusão que se revelou a linguagem em *Joana In Cárcere*. O fluxo da dança, da música, do teatro e das artes visuais em processo de inter-relação fez transbordar em uma só linguagem-fonte, que, posteriormente me levaria à linguagem da *performance*.

Faz-se mister lembrar concomitantemente que, somente após o levantamento e experimentação das associações individuais e livres sobre a mitologia da guerreira, amalgamados numa teia coletiva, passamos a pesquisar outras fontes no universo da prosa e da dramaturgia sobre o tema.

Estas referências externas sobre o mito, intertextualizadas com as referências individuais e espontâneas serviram de base para a construção de um roteiro de texto-imagem para a apresentação.

As fontes dramatúrgicas consultadas neste período foram: *Santa Joana*, de Bernard Shaw; *Santa Joana dos matadouros*, de Bertolt Brecht. Da prosa, a ficção do norte-americano Mark Twain, intitulado *Joana d’Arc*.

No entanto, foi a dramaturgia do pernambucano Hermilo Borba Filho, denominada “*A donzela Joana*”, que se fez mais presente como subsídio de pesquisa, na medida em que nos forneceu base para uma curiosa transmigração do mito para o universo de Pernambuco, ou seja, uma identificação da mitologia com nossas próprias raízes e manifestações populares.

Vale ressaltar também nesta fase, que pela via das Artes Visuais, pude encontrar ressonância em imagens de importância para a investigação. Estas foram os murais revolucionários do pintor mexicano David Siqueiros<sup>42</sup>, considerado um artista visionário do século XX.

O seu tríptico *A Nova Democracia* dialoga visualmente de forma direta com as imagens e símbolos de *Joana*, sendo este encontro com a obra do muralista “casualmente” posterior à criação da grafia da cena.

---

<sup>42</sup> SIQUEIROS, David Alfaro. *Coleção Gênios da Pintura*. São Paulo. Editora Abril Cultural, 1968. As imagens de Siqueiros podem ser observadas no CR-ROM anexo à dissertação.

A breve pesquisa para o curso de *Direção* concluiu-se num espaço de teatro convencional em Recife-PE. Na encenação, *Joana* apresentava-se num retorno simbólico ao cárcere que antecedia sua morte na fogueira, contando o supracitado roteiro com cinco fragmentos, aos quais dei o nome de *movimentos*<sup>43</sup>, por condensarem: música, dança, ação dramática e textos articulados.

O caminho percorrido com *Joana In Cárcere* neste experimento, configurou-se um primeiro estágio do trabalho, ao qual dei o nome de *fase da forma germinal*<sup>44</sup>, servindo de fundamento para a pesquisa em *companhia*, que antes já havia vivenciado alguns passos de processo semelhante com *Canções Cardozianas* e *Desencanto*.

Contudo, a cena de *Joana* só veio encontrar outros *fluxos* e adentrar mais profundamente nas apontadas *fontes*, com a continuidade da investigação por meio do mestrado em Artes, na Unicamp, onde se iniciou a segunda fase ou *fase de re-forma e signagem (I)*<sup>45</sup>, período de fomento de nova forma para a cena, bem como o desvendamento de renovados signos.

A partir de fevereiro de 2003, num processo mais individualizado, digo sem a participação direta da *companhia*, continuei na pesquisa com *Joana*, tendo como suporte meu então orientador Prof. Renato Cohen, demais docentes e colegas da pós-graduação em Artes.

Como ressaltei na reflexão introdutória, foi na interlocução com Prof. Cohen que se evidenciou para mim a *Arte da Performance* e o operador cênico do *Work in progress*. Também nesta fase, elevaram-se a primeiro plano na minha pesquisa cênica, os elementos dos espetáculos do povo de Pernambuco, claros na construção do roteiro para a cena da *Joana In cárcere* apresentada em 2001.

---

<sup>43</sup> Entenda-se *movimentos* por curtos blocos de fragmentos, onde mesclo: imagens, sons, ações e textualidades. A palavra, porém, migra do terreno da composição musical, instrumental.

<sup>44</sup> Imagens sobre a *fase germinal* podem ser conferidas em CD-ROM anexo à dissertação.

<sup>45</sup> Imagens sobre a *fase de re-forma e signagem (I)* podem ser também conferidas em CD-ROM anexo à dissertação.

Podíamos acessar esta evidência na cena, ao atentarmos para as falas em rima, a música, os instrumentos musicais<sup>46</sup> e os movimentos firmes em *trupe*<sup>47</sup>, bem como, no próprio discurso visual da cena: a mescla de correntes e sons de rabeca ou de chaves e quengas de coco, por exemplo.

A apontada possibilidade de re-visitação do trabalho construído em 2001, numa perspectiva consciente de cruzamento entre a *performance* e elementos da cultura de Pernambuco, reforçou o caráter *identitário* da cena, catalisando o contato com a mitologia proposta, no desencadeamento de um processo de busca de minha afirmação artística.

Como explicitado na introdução, também ficou ainda mais clara, nesta etapa da investigação, a influência da fonte dramatúrgica de Hermilo Borba Filho, a qual se baseia na linguagem do espetáculo do *Cavalo Marinho* e outras referências populares, trazendo como ponto central uma *Joana brasileira, roubada à terra gloriosa de Olinda*<sup>48</sup>.

Hermilo, numa atitude arbitrária, não reconstitui, nesta dramaturgia, a história, mas conta a “estória” que poderia ter acontecido com todos os sinais da verdade, na França, ou em Pernambuco, ocupado pelos holandeses.

A *Donzela Joana*<sup>49</sup>, com estrutura semipopular, é resultado, segundo o próprio Hermilo:

“De toda a vida entre os espetáculos populares do Nordeste: bumba-meu-boi, mamulengo, pastoril, romanceiro, cancionero”.

---

<sup>46</sup> Rabeca, pífano e caxixis.

<sup>47</sup> Espécie de *sapateado* (batidas dos pés no chão), muito utilizado nas danças populares.

<sup>48</sup> BORBA FILHO, Hermilo. *A donzela Joana*. Contracapa.

<sup>49</sup> “Hermilo nunca conseguiu dirigir este texto, no entanto sempre deixou escapar o desejo de realizá-lo com camponeses da zona da mata de Pernambuco. A *Donzela Joana* foi montada em João Pessoa-PB, em agosto de 1978, pela Divisão de Teatro Universitário da Universidade Federal da Paraíba”. CARVALHEIRA, Luiz Maurício. *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Recife-PE, FUNDARPE, 1986. p. 67.

O dramaturgo ainda diz:

“Tudo o que de dramático e técnico existe nesses espetáculos foi aplicado à minha peça (A donzela Joana): anti-ilusionismo, arbitrariedade, desrespeito às unidades e à verossimilhança – não de maneira forçada ou proposital, mas como resultado da integração com o espírito dramático de uma região, por consequência com ressonâncias universais”.<sup>50</sup>

Desta perspectiva, comecei a aprofundar a investigação, processualmente, com os seguintes aportes:

- O mito da Joana d’Arc, como mote de preenchimento;
- Uma linguagem, onde elementos dos espetáculos do povo do Nordeste e concernentes à *Arte da Performance* estivessem “bricolados”, numa fusão autônoma.

Novas referências externas começaram a surgir nesta segunda fase da pesquisa, tanto pelo viés da prosa - “*Santa Joana*”, de V. Sackville-West e “*Joana d’Arc*”, de Leon Denis - como pela via da dramaturgia: “*O mistério da caridade de Joana d’Arc*”, de Charles Péguy; “*Joana entre as chamas*”, de Paul Claudel; “*A cotovia*”, de Jean Anouilh; “*Joana Dark, o retorno*”, de Carolyn Cage e “*As vozes da agonia ou santa Joaninha e sua cruel peleja contra os homens de guerra, contra os homens d’igreja*”, de Fernando Limoeiro e Timoncheco Wehbi.

Dentre estas últimas, “*Joana entre as chamas*”, de Paul Claudel, transformou-se em forte inspiração para a cena pesquisada, em conjunto com Hermilo, exatamente por ambos tratarem o mito com arbitrariedade, sem a fixação em questões históricas, como tempo-espaço.

---

<sup>50</sup> BORBA FILHO, Hermilo. *A donzela Joana*. Contracapa.

Claudel principia a história pelo fim, relendo de trás para diante sem preocupações cronológicas, revelando um certo indício fragmentar na sua dramaturgia, dividida em curtas cenas e situada no gênero de *Oratório dramático*. Ele diz:

“Para compreender uma vida, como para compreender uma paisagem, é preciso escolher um ponto de vista, e não há melhor que o mais alto. O mais alto da vida de Joana d’Arc é sua morte, é a fogueira”.<sup>51</sup>

E continua:

“Neste momento os moribundos vêm, dizem, à última hora, desenrolarem-se todos os acontecimentos da vida, aos quais a conclusão iminente confere um sentido definitivo. De repente, tudo se explica ao olhar que passa de horizonte ao outro, do ponto de chegada ao de partida”.<sup>52</sup>

Assim como a figura de Joana teve recriação de inúmeros escritores e dramaturgos, muitos filmes foram feitos com semelhante tema, no entanto mesmo diante da extensa filmografia sobre a donzela, não há como não mencionar um determinado filme de grande influência para a cena *Joana In Cárcere* nesta segunda fase da pesquisa. Este é *A paixão de Joana d’Arc*, produzido em 1928, pelo diretor dinamarquês Carl Dreyer.

A Joana de Dreyer, feita pela atriz italiana Maria Falconetti, não é apenas uma figura trágica, mas patética, no sentido que nada tem de condescendência. A obsessiva atenção da câmera de Dreyer (toda baseada em técnicas de *closes*), não permite distância entre o espectador e a personagem. Sua morte passa a ser querida para ela e para nós, como um alívio bem vindo.

---

<sup>51</sup> CLAUDEL, Paul. *Joana d’Arc entre as chamas*. Rio de Janeiro. Editora Agir, 1963. p.13.

<sup>52</sup> Ibid.

A austeridade na técnica cinematográfica – o movimento de um rosto para outro, o despojamento dos ambientes (uma cela vazia e uma sala de tribunal), os símbolos que são invocados para indicar as visões de Joana (A sombra de uma cruz, uma caveira, um crucifixo diante de um céu esfumaçado), a própria lentidão de seu movimento – dá ao filme a qualidade quase que hipnótica.

A partir destas novas fontes, em conjunção com o desenvolvimento das disciplinas do mestrado e a pesquisa prática, pude criar pontes para uma nova célula de trabalho, que apesar de beber nas citadas dramaturgias, não contava com um texto dramático. Em cena, a textualidade alternava-se entre: *imagem, sonoridade e movimento*, responsável que foi por criar uma atmosfera liminar entre o estado onírico e o de alerta.

Com a experiência nesta célula-solo, pude revelar-me na investigação do silêncio, excluindo toda articulação textual e valorizando o potencial da imagem, do movimento e da musicalidade, na exploração de objetos e *gestos musicais*.<sup>53</sup>

Nesta etapa também pude criar um mecanismo de triagem que me possibilitou extrair, de todos os elementos e influências da cultura popular pernambucana, aqueles de maior significação e preenchimento da narrativa.

Tal procedimento descortinou a manifestação do povo que mais ressoava em sinais e formas na cena em processo: o espetáculo de *Cavalo Marinho*. Da configuração deste espetáculo, embebi-me de diferentes signos: entre instrumentos musicais e sonoridades, movimentos corporais e figuras, cores e energias.

O *Cavalo Marinho* é a denominação pernambucana para o espetáculo de Bumba-meu-boi. Segundo o pesquisador Marco Camarotti esta manifestação pode ser definida como uma das espécies de *Teatro do Povo do Nordeste*<sup>54</sup>, já que além de conjugar dança e música, possui uma estrutura dramática definida.

De acordo com numerosos especialistas, o Bumba é a mais original, a mais complexa das manifestações do povo brasileiro, sendo encontrado em todo território

---

<sup>53</sup> A terminologia *gesto musical* será melhor desenvolvida no capítulo IV, onde discorro com maior detalhamento, os elementos de concepção da cena de *Joana In Cárcere*.

<sup>54</sup> CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz: O Teatro do Povo do Nordeste*, p. 66.

nacional, com ênfase porém, nas regiões Norte e Nordeste, em zona de pescadores e na faixa litorânea da cana-de-açúcar.

O professor João Denys de Araújo Leite, da Universidade Federal de Pernambuco em sua pesquisa *Um teatro da morte* enfatiza que:

“O Bumba-meu-boi é um dos gêneros mais complexos de teatro produzido pelas classes subalternas do Brasil. Juntamente com as demais formas de teatro de tradição popular, poderia ser uma das manifestações que dariam origem a uma outra história do teatro brasileiro, em contraponto à que se iniciou com padre José de Anchieta. É um espetáculo da improvisação e da comunicação oral e corporal, cujos assuntos, enredos, textos e técnicas são registrados na memória dos seus atores-poetas, brincantes especializados, únicos criadores concretos da cena”.<sup>55</sup>

Além do boi, discorre Marlyse Meyer<sup>56</sup>, existem outros personagens fixos na trama mítica do *bailado*, dentre eles está o capitão, mestre ou, como chamado em Pernambuco, *Cavalo Marinho*, geralmente o dono da brincadeira.

A ressonância de meu trabalho com matrizes deste espetáculo do povo em específico e a possibilidade de cruzamento com a *Arte da Performance*, levou-me à pesquisa de campo em dezembro de 2003 e janeiro de 2004 em Cidade Tabajara-PE, no sentido de perceber *in loco*: energia, cores, formas e relações da brincadeira e seus brincantes, inaugurando-se aí a *fase de re-forma e signagem (II)*<sup>57</sup>.

Em Cidade Tabajara, no espaço denominado *Casa da Rabeca*, que fica a poucos quilômetros de Recife, pude participar dos festejos de reis (homenagem aos Santos Reis do Oriente), por intermédio da *sambada* ou brincadeira do *Cavalo Marinho*<sup>58</sup> do Mestre Salustiano, instaurando um primeiro contato com a manifestação em prol da pesquisa,

---

<sup>55</sup> LEITE, João Denys de Araújo. *Um teatro da morte: transfiguração poética do bumba-meu-boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo*. Recife, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2003. p. 123.

<sup>56</sup> MEYER, Marlyse. *Pirineus, caixas...Da Commedia dell'arte ao Bumba-meu-boi*. Campinas-SP, Editora da Unicamp, 1991. p. 58.

<sup>57</sup> Imagens sobre a *fase de re-forma e signagem (II)* podem ser conferidas em CD-ROM anexo à dissertação.

<sup>58</sup> Mestre Salustiano mantém um espaço em *Cidade Tabajara* destinado às brincadeiras populares da comunidade, sendo intensamente visitado no período natalino e junino.

que também se teve adensada pela visita a Condado, interior de Pernambuco, no acompanhamento do *Cavalo Marinho Estrela de Ouro*<sup>59</sup> do mestre Biu Alexandre.

Importante frisar que o registro do processo de campo, nos *diários de viagem* foi procedimento fundamental neste período, pois me rendeu os relatos escritos sobre a observação e participação, bem como me permitiu a captação de curtos depoimentos e frases soltas que passaram a tomar parte dos *fluxos* na construção do roteiro intertextual.

Dos *fluxos*, que se transformaram em *fontes* no processo de construção cênica em conjunto com a pesquisa de campo, surgiram novos laboratórios de experimentação, iniciados em maio de 2004, no sentido de acoplar novas células ou novos movimentos aos já existentes, dando continuidade à *fase da re-forma e signagem (II)*.

Posso afirmar que depois da investida no terreno da investigação *in loco* e no retorno à experiência da cena, tive minha rede de referenciais e percepções ampliada. O corpo passou a se mostrar mais atento e consciente em relação às matrizes de movimento e signos levantados nos novos laboratórios.

Estes novos laboratórios desenvolvidos a partir de maio, tomaram corpo nas salas de ensaio da UNICAMP. Nesta terceira fase do processo, é válido mencionar que contei novamente com a participação de mais um *performer*, João Maria<sup>60</sup>, que, junto a mim, descortinou sua identificação com a mitologia e as linguagens pesquisadas, numa renovada tentativa de coletivização da proposta de trabalho.

Nesta fase da investigação, os *diários de viagem* continuaram a ser importante mecanismo de escrita da poética de construção processual. Pelo seu intermédio foram registrados procedimentos, relatadas atividades e relações, assim como percepções sobre as vivências. É necessário citar que em conjunção com os diários, o processo, contou com registros em vídeo e fotografias.

O *topos* de experimentação, a cada encontro, organizou-se, por meio dos seguintes estágios metodológicos:

---

<sup>59</sup> O *Cavalo Marinho Estrela de Ouro*, de Condado-PE, é, atualmente, o grupo de cavalo marinho tradicional mais ativo em Pernambuco em conjunto com Mestre Inácio de Camutanga, fundador do grupo *Cavalo Marinho Boi do Oriente*. Ambos mantêm uma linha antiga muito preservada da representação da brincadeira.

<sup>60</sup> O *performer* João Maria é graduado em Artes Cênicas pela UNICAMP. Esteve sob a direção do Prof. Renato Cohen em trabalhos cênicos no âmbito universitário.

- Preparação corporal como suporte;
- Estruturação do espaço físico para as vivências;
- Instauração do campo de suspensão;
- Vivência lúdica da mitologia;
- Vivência cênica da mitologia;
- Organização das emissões desenvolvidas durante o laboratório.

O estágio da *preparação corporal* sucedeu-se por meio de diferentes dinâmicas: trabalhos meditativos; reconhecimento corporal através dos pontos de energia; alongamentos; trabalhos de exaustão e contato, assim como investidas nas relações de peso, *espacialidade* do corpo e pequenas células de movimentos, a partir de composições musicais<sup>61</sup> sobre o tema do trabalho.

A *estruturação do espaço físico* passou a ser desenvolvida a cada laboratório, como uma extensão da preparação corporal, numa espécie de *rito* do processo de disposição dos elementos de cena (da mitologia) no que chamo de *roda*<sup>62</sup> do encontro.

A *preparação do corpo*, em conjunto com a *estruturação do espaço* serviu de mote para a instauração de um campo suspenso<sup>63</sup>, onde o risco e a *liminaridade*<sup>64</sup> puderam ser vivenciados. Um campo de permissividade ao jogo, à brincadeira na roda com elementos constitutivos da mitologia. Sobre este estágio do laboratório, diz o *performer* João Maria:

---

<sup>61</sup> Após o percurso das experiências com a cena nas primeiras fases e a imersão no campo, músicas específicas começaram a dar a tônica dos novos laboratórios, tanto pelo viés do canto, quanto por gravações. Dentre elas estão composições de Luiz Gonzaga, Capiba, Mestre Salustiano, Siba, Lenine, Cordel do Fogo Encantado, Marlui Miranda, André Freitas e Sônia Guimarães.

<sup>62</sup> *Roda* também é denominação utilizada pelos brincantes para delimitar o espaço da brincadeira.

<sup>63</sup> Podemos associar tal estado de suspensão ao, já abordado, campo mítico, a que se refere Renato Cohen. Este campo será melhor explicitado no capítulo IV, no *Movimento da Processualidade*.

<sup>64</sup> Conceito desenvolvido pelo antropólogo Victor Turner.

“Parece que estamos dentro de uma bolha, onde todos os elementos estão presentes e nós vamos nos colocando à disposição deles”.<sup>65</sup>

A *vivência lúdica* e, posteriormente, a *vivência cênica da mitologia* são dois estágios complementares que podem ser traduzidos, na linguagem da pedagogia do teatro, como, a fase dos *jogos dramáticos* e a fase dos *jogos teatrais*.

A metodologia dos *jogos dramáticos (Child Drama)*<sup>66</sup> foi desenvolvida pelo pedagogo inglês Peter Slade e propõe que todos os participantes do jogo atuem, sem que haja a presença de espectadores. Geralmente são aplicados em crianças com idade máxima de sete anos, numa espécie de fluxo do *faz-de-conta*.

Os *jogos teatrais* derivam também de uma idéia de participação total no jogo e dos procedimentos de improvisação, no entanto os participantes dividem-se em: atores e espectadores. Tal experiência foi amplamente desenvolvida nos Estados Unidos, pela educadora Viola Spolin.<sup>67</sup>

Na associação com os jogos na pedagogia, a *vivência lúdica* equivale à atuação nos jogos dramáticos, onde o fluxo da brincadeira comanda a ação e as relações com sonoridades, objetos e movimentos pertinentes ao campo da mitologia pessoal não obedecem a regras ou roteiros.

A *vivência cênica*, por sua vez, pode ser relacionada com os jogos teatrais. Nesta fase já existe um processo de *decupagem* de imagens, movimentos e ações advindas da vivência anterior para uma possível leitura externa, mesmo que o princípio de *ludicidade* ainda permaneça, dando sempre a tônica do trabalho.

A *organização das emissões* do laboratório é um procedimento posterior a toda a experiência, gerindo-se pela via intelectual, pois é neste estágio do processo, que se faz um levantamento e uma seleção de todos os referenciais presentes na vivência para a produção gradativa do roteiro intertextual.

---

<sup>65</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de viagem*. Encontro intitulado *Alumbramento*, de 15 de julho de 2004.

<sup>66</sup> SLADE, Peter. *O Jogo dramático infantil*. São Paulo, Summus, 1978.

<sup>67</sup> SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1985.

Podemos relacionar o estágio de *organização das emissões* com o princípio “apolíneo” a que se refere Renato Cohen em seu estudo sobre a *performance* para isso ele cita Jacó Grinsburg :

“Não há também, como coloca Jacó Grinsburg, o elemento dionisíaco sem o apolíneo. Uma “criação dionisíaca” só se corporifica através de uma “forma” apolínea. Um não existe sem o outro, como na imagem *Tao* não existe o *yin* sem o *yang*. É a união de antinomias”.<sup>68</sup>

Na vivência destes estágios, com suas variáveis, tivemos cerca de cinquenta encontros até desembocar em um roteiro intertextual que se serviu à primeira publicação em dezembro de 2004, para discussões e análise da banca de qualificação.

É importante destacar, destas variáveis, os laboratórios desenvolvidos em espaços externos às salas de aula, como o encontro intitulado *Onze de Setembro* e o ensaio de imagens no *Observatório da Unicamp*.

Outros encontros são relevantes de serem mencionados, por terem contado com a presença de *performer* estranho ao processo contínuo do trabalho, como é o caso da vivência de trinta de julho de 2004, chamada de *Inominado*, e o próprio *Onze de Setembro*.

No encontro *Inominado*, tivemos a participação do *performer* Eduardo Néspoli<sup>69</sup>, que vivenciando conosco a mitologia, pôde instaurar uma atmosfera de rompimento, fundamental ao confronto com a cristalização da estrutura cênica pelo decorrer das experiências.

A interlocução com Eduardo favoreceu a idéia de interação do campo de atuação com outros possíveis participantes pela linha do jogo, da partilha da brincadeira. Percebemos com a experiência de troca que, estando os signos da mitologia presentes na

---

<sup>68</sup> GRINSBURG apud COHEN. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989. p. 63.

<sup>69</sup> O *performer* Eduardo Néspoli é músico de formação. Atualmente é professor da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR) e doutorando em Artes da Unicamp, sob a orientação da Profa. Dra. Regina Müller.

*roda em suspensão*, podemos fomentar a criação de uma ambiência de relações com demais *performers*, com os elementos da cena e suas sonoridades.

Contudo, por ser instaurada no *instante-presente*, a vivência com outros participantes, carrega o caráter de imprevisibilidade. Dialeticamente, a cena respira, seguindo um caminho poderoso de fluxo e contato, no campo inesperado da improvisação.

Após a vivência com Eduardo, além da constatação do *respiro* no *topos* do imprevisto, chegamos ao estabelecimento de uma maior conexão entre os *performers*, que antes transitavam em ambiente de total entrega interna, numa espécie de *emsimesmamento*. Diz João Maria sobre este processo:

“Esta experiência com Eduardo, dinamizou nossa relação, aumentando nosso contato físico, nossas trocas de olhar. Antes nos comunicávamos pelo som, lembra?”.<sup>70</sup>

Através deste comentário do *performer*, podemos afirmar que até *experienciar* a permuta com outro participante, estávamos exclusivamente na *vivência lúdica* antes descrita, atuando no fluxo dos estímulos da mitologia, sem compromisso com a partilha ou roteiros estabelecidos.

Esta fase de *egocentrismo*<sup>71</sup> pode ser observada também nas crianças até os cinco anos de idade nas experiências de aplicação de jogos dramáticos, como sugere o educador inglês Peter Slade:

---

<sup>70</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de viagem*. Encontro intitulado *Dia de Fênix*, de 03 de agosto de 2004.

<sup>71</sup> Jean Piaget em sua pesquisa sobre o desenvolvimento discorreu que, até os sete anos de idade, as crianças, geralmente, não conseguem *jogar com* regras, pois isto implica o relacionamento social e até esta idade, ao menos, a criança não realiza operações concretas de pensamento e não consegue ter atividade lúdica socializada. COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003. pp. 267-271.

“Até, digamos, cinco anos de idade, faz-se tudo para evitar exibicionismo, e para compartilhar a experiência das crianças, de preferência ficar olhando para elas. Aos cinco anos, continue a evitar teatro, palcos e peças escritas. A criança irá criar com a nossa ajuda, por isso vamos estimular a improvisação – o movimento, situação e linguagem improvisados. Eu faria isso usando o *som*”.<sup>72</sup>

O encontro do *Onze de setembro* foi realizado no quintal de uma chácara em Campinas-SP. Tal encontro também contou com a presença do *performer* Eduardo Néspoli que trouxe, para a *roda*, elementos de outras *performances*, como instrumentos musicais construídos artesanalmente e objetos propulsores de sonoridades.

Neste laboratório, vivenciamos o que chamo de *bricolagem de mitologias*, na medida em que a experiência antes restrita aos signos de *Joana*, passou a ser *invadida* por sinais estranhos ao campo, advindos do universo de outro participante.

A *invasão* provocou alterações na linha de construção, favorecendo a inclusão de novos *brinquedos* no jogo. Apesar desta inclusão impulsionar novamente a formação de um terreno de *imprevisibilidade*, exaltou o ambiente de *ludicidade* e as possíveis relações entre elementos advindos de mitologias diferenciadas.

A atmosfera lúdica também foi estimulada pelo espaço de atuação experimentado: *o quintal*. A vivência espacial adquiriu um caráter *hipernaturalista*<sup>73</sup>, provocando maior contato com um campo de memórias e acionando uma espécie de processo alquímico, onde metais, terra, água, ar e fogo, fizeram-se presentes em terreno natural.

O *hipernaturalismo* espacial foi vivenciado novamente nesta fase, quando da realização de imagens fotográficas de *Joana*, no *Observatório da Unicamp*. Tais fotografias visavam extrair do espaço e retratar: cores, solos, cheiros e formas naturais relacionadas com o universo da mitologia.

O contato *literal* com a terra e a diferenciada vegetação favoreceu a uma maior integridade com a cena, um toque, digamos, na estrutura do eixo corporal, que já apontava e produzia no campo imagético, referenciais do *chão que suporta o corpo*.

---

<sup>72</sup> SLADE, Peter. *O jogo dramático infantil*. p.35.

<sup>73</sup> Espaço fora do contexto da representação.

Posteriormente ao exame de qualificação em dezembro de 2004, fiz nova pesquisa de campo, agora com mais subsídios e referenciais do meu corpo e mitologia no contexto dos espetáculos de *Cavalo Marinho*. A investigação se deu entre dezembro de 2004 e janeiro de 2005, nos mesmos espaços de convívio e participação.

Neste período, após contato inicial com a metodologia BPI, da já citada pesquisadora Graziela Rodrigues, a *ida a campo* passou a ser por mim reconhecida enquanto terreno do *co-habitar com a fonte*. Sobre este estado, ela explicita:

“Nesta fase ocorre a saída dos espaços físicos convencionais da dança para se entrar numa realidade circundante à pessoa. O núcleo destas experiências são as pesquisas de campo, quer sejam dentro de uma cultura à margem da sociedade brasileira, porque nelas habitam corpos com outras máscaras sociais que proporcionam outros referenciais, quer sejam outros espaços cujo conteúdo / paisagem mobilizou o corpo da pessoa para investigá-lo.”<sup>74</sup>

É lícito o empréstimo do termo *co-habitar com a fonte*, por que mesmo destinado ao processo com bailarinos, o BPI tem ampla aplicabilidade no campo das artes cênicas, destinando-se, ao meu entender, a todo artista em busca de sintonia com a memória e seu contexto corporal, na gestão de sua rede de influências para a cena.

Faz-se mister ressaltar então que a visita ao campo, neste período, teve minimizado o olhar teórico ou analítico, para se reafirmar, sob a perspectiva do *co-habitar com a fonte*, o olhar festivo de participação direta no espetáculo e em momentos pontuais do cotidiano dos *brincantes*. Um olhar, digamos, corporal, e por tal motivo, único. Leia-se o que mais uma vez discorre Rodrigues sobre tal processo:

“Já tive a oportunidade de orientar vários pesquisadores em um mesmo campo e o que foi extraído de cada corpo era único, mesmo que em todos houvesse referências a um conteúdo provindo do campo comum. Neste ponto é preciso ressaltar que aquilo que é feito no trabalho de

---

<sup>74</sup> RODRIGUES, Graziela. *O Método BPI (Bailarino – Pesquisador - Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*, p. 105.

campo tem ressonância no corpo da pessoa. É exatamente isso que difere esta perspectiva do BPI, pois não se está querendo trazer elementos teóricos do campo e sim buscar a originalidade desse corpo que co-habita”.<sup>75</sup>

No processo de *co-habitar com a fonte*, com os brincantes durante o festejo de *Cavalo Marinho*, percebi o que chamo de um *estado de suspensão* do tempo, na medida em que meu corpo parecia transitar num espaço muito interno e memorial.

Mais uma vez, sobre o impacto da etapa do *co-habitar com a fonte*, afirma Graziela:

“Nesta etapa do co-habitar, a sua pesquisa de si mesmo dá mais um passo: ele retira os panos que cobrem as partes de seu altar oculto, ou seja, questões mais profundas de sua história vêm à tona”.<sup>76</sup>

Posso assim afirmar que a experiência de campo neste período foi ainda mais enriquecedora, na medida em que comecei a firmar uma relação afetiva com formas, cores e energias do espetáculo, bem como a me apresentar para participar com o corpo em constante prontidão em relação aos *brincantes* e suas interações.

Foi a partir desta última vivência de *co-habitar com a fonte* que me vi ainda mais revelada na *brincadeira* e que selei o encontro com as intersecções entre *a Performance e o Cavalo Marinho*, no tocante aos elementos de concepção e características comuns.

Faz-se necessário mencionar a importância para a pesquisa de um *histórico* debate entre os mestres de *Cavalo Marinho* realizado dia 25 de dezembro de 2004 em Cidade Tabajara e regido pela *batuta* de mestre Salustiano.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> RODRIGUES, Graziela. *O Método BPI (Bailarino – Pesquisador - Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. p. 106.

<sup>76</sup> Ibid, p.105.

<sup>77</sup> Mestre pernambucano de *Cavalo Marinho*.

Neste evento, onde depoimentos monossilábicos mesclaram-se a sorrisos e inusitados silêncios, os mestres traduziram para mim o que de mais forte se revela na relação deles com o *brinquedo*: quanto o espetáculo fala sobre eles mesmos, gerem suas identidades.

Em conjunto com esta segunda viagem ao campo, dei início à *quarta fase* da pesquisa em 2005, período em que passamos a investir menos na concepção cênica e construção intertextual e mais no *preenchimento das formas*, pelo cabedal de memórias recorrentes do corpo, focalizando o trabalho nos intérpretes e na criação das *personas*<sup>78</sup> nos laboratórios. Diz Graziela sobre os possíveis resultados da imersão no campo:

“Por um momento o pesquisador vive aquela paisagem da pesquisa de campo como se pertencesse a ele. Isto significa que ele está co-habitando com a fonte. Neste patamar ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não verbais, que o corpo assimila e guarda e que só serão expressos no trabalho de laboratório”.<sup>79</sup>

Neste estágio de novos laboratórios contei com apoio direto da Profa. Graziela Rodrigues, que, na utilização de sua metodologia, auxiliou-me na ruptura com entraves do corpo atuante até o exame de qualificação, na busca de restauração de sua tonicidade e referenciais de memória.

A interferência de Graziela auxiliou-me no fortalecimento das imagens e na identificação dos espaços psíquicos e físicos criados pelo meu corpo por meio da mitologia pessoal, revelando contextos memoriais e trazendo à cena a experiência de *co-habitar com a fonte*, com os brincantes e a brincadeira de *Cavalo Marinho*.

Um procedimento importante, no período de experiência com o BPI, foi o trabalho com argila que facilitou o contato com meu eixo e partes de meu corpo, além do corpo do

---

<sup>78</sup> *Figuras* ou *personas* é a denominação mais abrangente utilizada para designar personagens. Este conceito melhor explorado nos capítulos seguintes desta dissertação.

<sup>79</sup> RODRIGUES, Graziela. *O Método BPI (Bailarino – Pesquisador - Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*, p. 107.

outro *performer*, auxiliando nas possíveis metamorfoses de uma *persona* para a outra, na cena em processo. Desta perspectiva, diz Rodrigues:

“É importante insistir no movimento que possibilite contato com o próprio corpo, ou melhor, distintos contatos. Muitas vezes utilizam-se materiais que ajudam na concretização do contato com as partes do corpo (como por exemplo, o uso de pedrinhas para os pés, da argila para as mãos e de panos e saias para a região pélvica). O corpo vai ganhando ampliações como rabos, garras, raízes, terras...adquirindo volume e extensões. O movimento decorrente sugere expansões e quanto mais o corpo se amplia maior é o contato da pessoa com seu próprio eixo”.<sup>80</sup>

O trabalho em laboratório, nesta quarta fase, seguiu os mesmos procedimentos metodológicos descritos na *fase de re-forma e signagem (II)*; no entanto, com a proposta da Profa. Graziela de utilização direta do BPI, acresceu-se a manipulação da argila, sempre experimentada após o estágio da *vivência cênica*, sendo a produção das esculturas<sup>81</sup> integrada à construção da cena.

As produções em argila revelaram não só o universo físico, com saliências e reentrâncias dos corpos envolvidos na *performance*, mas o campo psíquico dos *performers*, onde habitam questões relevantes ao trabalho como: *medo, depressão e sexualidade*.

Evidencia-se, em alguns dos trabalhos esculpidos, a representação de ossos, genitálias, torsos, gestos e torções, os quais se confundem com figuras de diferentes mulheres, desde santas, mães ou deusas da fertilidade.

A presença fálica e vaginal nas formas construídas é notória e depõe a favor de mitos pré-históricos da fecundação, revelando relações do corpo e, naturalmente, do trabalho cênico, com pulsão sexual.

---

<sup>80</sup> RODRIGUES, Graziela. *O Método BPI (Bailarino – Pesquisador - Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. p. 91.

<sup>81</sup> As pequenas esculturas podem ser verificadas em CD-ROM anexo à dissertação, no *Movimento IV*, na quarta fase intitulada *Preenchimento das formas*.

O estado focal de investigação, no terreno da tonicidade corporal e preenchimento de formas das figuras, foi mantido no período entre março e julho de 2005. Durante este processo, além da orientação da Profa. Regina Muller e co-orientação da Profa. Graziela Rodrigues, estive sob o auxílio de dois profissionais da *dança*, os bailarinos Viviane Madureira<sup>82</sup> e Fredyson Cunha<sup>83</sup>.

Ambos os artistas trouxeram para o trabalho uma maior precisão nas atividades preparatórias dos corpos para a *performance*, investindo na limpeza dos movimentos de cada *persona*, o que fez desembocar numa cena mais clara e definida em termos de linguagem corporal.

Por ter formação na dança popular e contemporânea, o trabalho com Viviane Madureira revelou-se extremamente profícuo, na medida em que me ajudou a decodificar os movimentos já existentes em movimentos advindos de *figuras* do universo do povo do Nordeste.

Concomitantemente, a experiência com Fredyson mostrou-se essencial por se traduzir numa sistematização do contato com o meu *corpo que dança* e em mais um olhar externo sobre a cena. Um olhar perspicaz que me auxiliou a perceber os vácuos e indefinições no processo de construção das figuras e do roteiro intertextual.

Após o trabalho específico em torno do que chamo de *preenchimento*, voltamos à construção de outra *forma* para a cena. Este processo de formalização partiu, novamente, da organização de emissões recorrentes, levantadas nos laboratórios, desde sons, musicalidades e ações a figuras e fragmentos.

Esta última *forma de recorrências* passou a ser experimentada no campo do *Observatório da Unicamp*, dando prosseguimento também à exploração do espaço físico *hipernaturalista* já mencionado, num constante revelar de outros cursos de pesquisa. Habitando este terreno processual, a experimentação permanece a desaguar, sendo

---

<sup>82</sup> A bailarina Viviane Madureira foi integrante do *Balé Popular do Recife* e do *Grupo Grial de Dança Contemporânea de Pernambuco*, entre os anos de 1991 e 2005.

<sup>83</sup> Fredyson Cunha é bailarino e coreógrafo de Cuiabá-MT, tendo desenvolvido pesquisas individuais em torno de culturas populares e indígenas, é ingressante no mestrado em Artes da Unicamp, sob a orientação da Profa. Dra. Graziela Rodrigues.

continuamente realizada nos meses de julho, agosto, setembro, outubro e novembro de 2005.

Nos capítulos, que se seguem como visto, darei corpo aos dois principais operadores da investigação: a *linguagem interseccional* e a *narrativa mítica*, assim como detalharei a estrutura *processual* da cena, no desvelar dos elementos de concepção, já *elencados* na introdução.





## ***II.I. O Cavalo Marinho e a Arte da Performance: performances culturais articuladas na cena em processo***

“... Artaud não era louco a ponto de acreditar que a manifestação de um temperamento estrangeiro, como as danças balinesas, que desenvolveram lentamente suas tradições a custo de centúrias, poderia ser transplantada, como parte integrante de nossa cultura ocidental (...). Nosso problema é, antes, o de encontrar, para o nosso próprio teatro, os equivalentes daquelas manifestações”.<sup>84</sup>

**Leonard Pronko**

Na sua obra *A Antropologia da Performance*<sup>85</sup>, Victor Turner relata a experiência do filósofo e antropólogo Milton Singer em viagem ao sul da Índia, na observação de jogos, concertos, conferências, rituais, cerimônias, festivais e rezadores da comunidade. Enfim, um exame minucioso de tudo o que, para nós ocidentais, usualmente, classifica-se sob a égide da religião, tanto como da arte ou da cultura.

Percebeu Singer a *performance* como sendo elemento - constituinte, comum e mesmo *fundante* - nestas “unidades de observação” da sociedade, que passaram a ser por ele chamadas de *performances culturais*.

Singer entendeu, concomitantemente, que as *performances culturais* são compostas pelo o que denomina de “*cultural media*” – modo de comunicação que inclui não apenas a linguagem falada, mas também os meios não lingüísticos como a música, a dança, a atuação, as artes gráficas e plásticas – combinadas em muitos caminhos para expressar e comunicar o conteúdo da então observada cultura indiana.

Por esta perspectiva, ritual, teatro e outros gêneros performativos são, freqüentemente, orquestrações da *media*, não expressões de um *médium* singular. Ele ainda argumenta - expõe Turner - que o estudo de diferentes formas de *media* no contexto

---

<sup>84</sup> PRONKO, Leonard. *Teatro: Leste & Oeste*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1986. p. 30.

<sup>85</sup> TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York. PAJ, 1988.

social e cultural pode revelar, para a sociedade indiana, importantes ligações, numa espécie de *continuum* da cidade ou da comunidade.

Turner, por sua vez, explicita que além de reflexos e expressões da cultura, as *performances culturais* são agenciadoras de mudanças. Estas transformações, agenciadas pelas *performances culturais*, surgem das *crises* que se mostram detonadas por *fendas* na estrutura social.

Desta forma, uma *fenda* na base de uma sociedade leva a uma *crise* (estado liminar), que, por sua vez, desemboca numa *ação reparadora* (*performance cultural*), levando a um movimento de *reintegração* ou mesmo a um *cisma* irreparável deste agrupamento social, constituindo-se em si, a transformação. A *ação reparadora* pode ser judicial (e racional) ou metafísica (e simbólica), através do ritual<sup>86</sup>.

O pesquisador pernambucano Marco Camarotti<sup>87</sup> discorre que, no Brasil - cuja história tem sido um extenso campo para o desenvolvimento de *dramas sociais*, desde a escravidão indígena à negra - intensas *ações reparadoras* de conflitos foram e são vivenciadas, levando a relevantes contribuições para a formação da cultura brasileira, em sua dimensão subjuntiva.

As formas de teatro praticadas no Nordeste do país, também denominadas de *Teatro Folclórico* em diferentes culturas, são exemplos destas ações reparadoras, de *performances culturais* que rompem com a linha convencional da arte, surgindo como manifestação artístico-ritual e re-elaborando suas tradições através dos tempos.

Nesse teatro, podemos englobar, especificamente, os espetáculos de Mamulengo, Chegança, Pastoril e Cavalo Marinho (Bumba-meu-boi), os quais possuem uma estrutura dramática definida.

Entretanto, como visto anteriormente, a amplitude do termo *performance cultural* é notória. Ela é étnica ou *intercultural*, histórica e não-histórica, estética e ritual, sociológica e política<sup>88</sup>.

Podemos concluir enfim, que este conceito aplica-se a uma experiência concreta na cultura, seja nas manifestações populares, como no abordado *Teatro do Povo do*

---

<sup>86</sup> TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*, pp. 74- 75.

<sup>87</sup> CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz: O Teatro do Povo do Nordeste*, p.243.

<sup>88</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*, p.143.

*Nordeste* ou até mesmo nas investidas artísticas de vanguarda do século XX, onde está situado, cronologicamente, o surgimento da *Arte da Performance*.

Da forma como sucedeu com o *Teatro do Povo*, a *Arte da Performance* surgiu no lugar de ação reparadora (*performance cultural*), no seu contínuo movimento de ruptura com o que poderia ser denominado de “arte-estabelecida” no século passado.

Visando *dessacralizar* a Arte, tirando-a de sua mera função estética, a linguagem de soma da *performance*, originada oficialmente com o advento da modernidade na Europa e nos Estados Unidos<sup>89</sup>, objetivava resgatar a característica ritual da Arte, levando-a, paradoxalmente, a um movimento de *reintegração* por meio da quebra de convenções.

Renato Cohen, estudioso singular deste gênero no Brasil, expõe que a *performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que almeja causar uma transformação no receptor, sem que sua essência esteja ligada, de forma direta, à fruição.<sup>90</sup>

Por todas estas explanações, podemos perceber que tanto o *Teatro do Povo do Nordeste* como o *Arte da Performance*, vêm atuando como uma espécie de *metacommentário* das dificuldades e conflitos da vida e da Arte, funcionando como uma reordenação interpretativa da própria experiência social e artística.

Ambas as vertentes de *performance cultural* em foco, nas suas especificidades, carregam em si a dimensão da ruptura e da resistência, não perdendo o contato com a espontaneidade e a teatralidade, em detrimento do ensaiado e elaborado, o que se reflete sobremaneira, nos discursos de cena ou encenações dentro destas expressões.

A pesquisa sobre o complexo da *encenação* nas Artes Cênicas, especificamente no teatro, é um fenômeno recente. Sobre isso, discorre Jean-Jacques Roubine:

“Aos olhos do historiador a encenação firma-se como arte autônoma – “em pé de igualdade com as outras”, poderíamos dizer – somente numa época recente convencionou-se adotar como ponto de partida o ano de 1887, quando Antoine fundou o Théâtre-Libre. Por diversas razões, outros anos poderiam ser fixados como inaugurais – simbolicamente – de uma nova era do teatro, a da

---

<sup>89</sup> COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*, p. 40.

<sup>90</sup> Ibid, p. 39

encenação no sentido moderno do termo: 1866, por exemplo, data da criação da companhia dos Meininger; ou 1880, quando a iluminação elétrica é adotada pela maioria das salas européias.”<sup>91</sup>

Como veremos adiante em capítulo sobre a narrativa, e confirmado pela assertiva acima, até o movimento de *reteatralização*, no qual a encenação vem ganhar novo status, o texto configurava-se como grande foco na arte teatral. Diz novamente Roubine:

“... O *textocentrismo* desviou o espetáculo ocidental para o trilho do mimetismo e do ilusionismo. O que significa que as possibilidades específicas do palco e do teatro não foram exploradas, nem sequer experimentadas, senão de modo intermitente. Em vez de emanadas diretamente da sua prática, o encenador teve de sujeitar-se a uma exigência de reprodução, mais ou menos estilizada, de modelos alheios ao teatro. Em outras palavras, o palco ocidental só abriga um teatro sem teatralidade.”<sup>92</sup>

A partir da gradativa revolução, iniciada em fins do século XIX e começo do século XX, novas experimentações na *mise en scène* começaram a dar a tônica dos espetáculos, perfazendo pesquisas nos campos da cenografia, iluminação, sonoplastia, indumentária e da atuação.

Uma das mais radicais proposições sobre a encenação está fundamentada sob a ótica de Antonin Artaud. Sua visão da linguagem de encenação tomada, por muitos pesquisadores, mais na sua qualidade de *utopia poética*<sup>93</sup>, do que como instrumento conceitual para o fomento de um outro tipo de espetáculo, almejava a recuperação do teatro como meio de comoção catártica do espectador.

Independentemente da posição tomada em relação aos manifestos de Artaud, não se pode deixar de reverenciar sua defesa no tocante à implementação de obras cênicas que não estivessem isoladas, mas dependentes de algo *pulsante* que as fundamentasse: a ritualização, a eminente apresentação de seus signos. Desta perspectiva, ele aponta sua idéia de *linguagem ativa* para a cena:

---

<sup>91</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998. p. 14.

<sup>92</sup> Ibid, p. 59.

<sup>93</sup> Termo utilizado pelo teórico Jean-Jacques Roubine em *A linguagem da encenação teatral*, p. 63.

“... Trata-se de nada menos do que mudar o ponto de partida da criação artística e de subverter as leis habituais do teatro. Trata-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem de natureza diferente, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja fonte será buscada num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento.”<sup>94</sup>

Com este apontamento, Artaud visava contestar o *psicologismo* latente na cena ocidental de sua época, onde havia o que ele chama de *obsessão* pela palavra clara, saudando com reverência o teatro oriental, no qual a música das palavras fala diretamente ao inconsciente, numa espécie de linguagem de gestos, atitudes e signos. E reafirma:

“A encenação pura contém, através de gestos, de jogos fisionômicos e atitudes móveis, através de uma utilização concreta da música, tudo o que a palavra contém, e, além disso, dispõe da própria palavra. Repetições rítmicas de sílabas, modulações particulares da voz envolvendo o sentido exato das palavras, precipitam em maior número as imagens no cérebro, em favor de um estado mais ou menos alucinatório, e impõem à sensibilidade e ao espírito uma maneira de alteração orgânica que contribui para tirar da poesia escrita a gratuidade que geralmente a caracteriza.”<sup>95</sup>

A busca artaudiana da linguagem, digamos, *encantatória* não só nos favoreceu refletir sobre a derrubada completa do sistema de valores e de formas na qual se fundamentava a arte da encenação até esta fase, como também abriu as *comportas* para toda uma sorte de experimentos na cena a partir dos anos vinte do século passado, culminando em propostas contemporâneas, como a já mencionada *Arte da Performance*.

A *performance* vem se estabelecer como arte específica, apenas nos anos setenta do século XX, calcada tanto em novos experimentos no campo das *Artes Cênicas*, como no território de diferentes artes, configurando-se no amplo conceito de *performance cultural*, enquanto linguagem de soma, apoiada no discurso da encenação. Sobre tal afirmativa, discorre Renato Cohen:

“... o discurso da *performance* é o discurso de *mise en scène*, tornando o *performer* uma parte e nunca o todo do espetáculo (mesmo que ele esteja sozinho em cena, a iluminação, o som etc.

---

<sup>94</sup> ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*, p. 108.

<sup>95</sup> Ibid, p. 119.

serão tão importantes quanto ele – ele poderá ser todo enquanto criador mas não enquanto atuante).”<sup>96</sup>

Entretanto, este enfoque no discurso de *mise en scène*, na *cena-multiplex code*<sup>97</sup> e na teatralidade como veículos para a experiência cênica *numinosa*<sup>98</sup>, não se transfigura enquanto fenômeno exclusivo ou original da *Arte da Performance* e das demais expressões artísticas contemporâneas.

Como visto nas investigações de Artaud<sup>99</sup>, a busca do discurso espetacular, do lúdico e da magia pela *forma* da cena, encontra-se no *teatro do Oriente*<sup>100</sup>, na reafirmação de seus antepassados, recolocando o teatro em seu plano de criação autônoma e pura.

Faz-se mister atentar, concomitantemente, que não só o teatro oriental carrega este estado de permanência na busca do encantamento em forma de linguagem. Mais próximas de nós, as manifestações populares brasileiras, como o *Cavalo Marinho* pernambucano (Bumba-meu-boi) apresentam, desde seu surgimento enquanto *performance cultural*, tendências *metafísicas*<sup>101</sup>, na medida em que na sua expressão imperam a musicalidade, o gesto, a imagem, o prazer ritualístico da cumplicidade e a reafirmação do corpo coletivo, em detrimento de qualquer sentido intelectual ou psicológico.

As manifestações espontâneas da cultura de um povo no caso, o povo brasileiro, surgem como misto de tradicionalismo e improvisação. Espetáculos como o *Cavalo Marinho* em especial, seguem um fio, por vezes, tênue, da tradição oral, que passa de

---

<sup>96</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*, p. 102.

<sup>97</sup> SHECHNER, Richard. *Post modern performance: Two Views* in *Performings Arts Journal*, n 11, 1978, p.13.

<sup>98</sup> A cena do numinoso remete à busca da epifania, da cifra, do mistério. COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*, p. 63.

<sup>99</sup> Antonin Artaud pesquisou o *Teatro Balinês*, identificando traços de dança, canto, pantomima, música e muito pouco do teatro psicológico tal como se entendia na Europa.

<sup>100</sup> Como extensão da reflexão sobre o *Teatro Balinês*, estudado por Artaud nas primeiras décadas do século vinte, também podemos englobar o *Nô*, o *Kabuki* e, posteriormente, o *Butô*, enquanto formas de teatro oriental, que até hoje permanecem em atividade e também privilegiam a busca da cena do *mistério*, nas suas especificidades.

<sup>101</sup> Metafísica é o termo utilizado por Antonin Artaud para discorrer sobre a encenação pura na arte teatral, ou seja, fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa. ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*, p. 40.

geração a geração, mas que são constantemente recriados, dependendo da época e das circunstâncias particulares.

O romanceiro, o cancionero, o anedotário, o *brincante* de uma região como o Nordeste acham-se em permanente mudança, mesclando-se a elementos da cultura oficial e elaborada.

Foi a ressonância de idéias como as de Artaud e depois as de Bertolt Brecht<sup>102</sup> com as formas espetaculares do povo brasileiro, que levou o pesquisador pernambucano Hermilo Borba Filho a galgar a prática de uma arte cênica brasileira, entre as décadas de 40 e 70 do século passado.

Hermilo mostrou-se um conhecedor consciente do misterioso percurso do espetáculo através da história e, ao mesmo tempo, um investigador fascinado pelos folguedos populares nordestinos. Foi por intermédio destas vivências nos meandros da pesquisa, que encontrou presentes no nosso Bumba-meu-boi uma série de pontos relacionados com os manifestos de Antonin Artaud e com a teoria do “teatro épico” de Bertolt Brecht.

O pesquisador almejava fomentar, através desta investigação, uma prática de espetáculo nordestina, de certo modo baseada em reflexões artaudianas e na teoria alemã de teatro, ou ainda em toda uma estética universal do teatro encontrada na prática no nosso drama popular. Sobre a confluência destes dois pensadores do teatro, discorre Anatol Rosenfeld:

“Artaud e Brecht coincidem na sua luta contra o teatro digestivo ou culinário, assim como na tendência de obter uma nova relação entre palco e platéia. O desempenho épico, com direção ao público, o envolvimento deste num plano que suspende a separação entre espectador e ator e force este a tomar parte mais ativa na ação, ultrapassando a identificação passiva da contemplação desinteressada – todas essas concepções elaboradas por Brecht correspondem de um ou de outro modo às teses de Artaud.”<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Teoria do teatro épico de Bertolt Brecht.

<sup>103</sup> ROSENFELD, Anatol. *O teatro agressivo* In Dionysos, Rio de Janeiro, Ano XXV, nº 18, SNT / MEC, 1974. pp 7 a 12.

A idéia de Borba Filho era fundamentar de modo decisivo uma estética própria, uma linguagem dialógica, que objetivava, sobretudo, a concepção de um **espetáculo total**, tomando-se por base os espetáculos dramáticos populares da região.

Da perspectiva de Hermilo, Roger Bastide reafirma que existe, potencialmente, no “folclore brasileiro”, um teatro nacional. Diz ainda:

“O *Bumba-meu-boi*, a *Nau Catarineta* (...) peças que ainda hoje são repetidas, e que estão cheias de símbolos, de visões dramáticas da alma humana e do mundo, e que poderiam fornecer o mesmo ponto de partida para o teatro brasileiro que a paixão de Baco forneceu para o teatro grego, a paixão de Cristo para os ‘mistérios’ medievais, as lendas heróicas ou amorosas para o ‘Nô japonês ...’”.<sup>104</sup>

É importante frisar, que nas investigações de Hermilo, o Nordeste não surgia como pano de fundo, mas enquanto realidade humana, matriz geradora dos elementos constitutivos dessa arte, que, partindo do particular-local atinge o universal-brasileiro como expressão artística da cultura de um povo.

Desta forma, quebrava-se com o caráter *regionalista* da arte, trancada em si mesma, pitoresca ou exótica, para se chegar a contextos memoriais de toda a nação. Na busca de Hermilo, esta arte traria configurada a vida do homem do Nordeste, do ser humano numa região do planeta, propiciando a aproximação com a realidade vivida por outros homens, em outras regiões, enfim, a vida transfigurada por uma arte cujo compromisso é com o homem e com a terra.

O que Hermilo desejava, em vias práticas, era um teatro com o canto, a dança, a máscara, o boneco, o bicho. A recriação do espírito popular nordestino pelo costume, pelo hábito, pela cultura, a religiosidade; o homem brasileiro posto no palco com a luta, o sofrimento, a derrota, a insistência, a vitória; um teatro de intensidade emocional e crítica, um teatro vivo, aberto, permitindo e possibilitando ao público a compreensão maior de sua própria história. O teatro como um ato político e religioso a um só tempo, comprometido com a memória e a *sacralidade*.

---

<sup>104</sup> BASTIDE apud CARVALHEIRA, p 142.

E pondo termo ao seu *Manifesto do Teatro Popular do Nordeste*<sup>105</sup>, sintetizou uma proposta:

“O TPN propõe-se, desse modo, a fazer uma arte popular total, fundamentada na tradição e na dramaturgia do Nordeste. Mas, a primeira coisa que vem anunciada em seu nome é o teatro: não um teatro, mas todo o teatro fiel. Enquanto pudermos, nós manteremos vivo em nossa comunidade o teatro que não é mundano, acadêmico, frívolo, por um lado, nem demagógico por outro; o eterno teatro de sempre, vivo, vigoroso, com o que tem de celebração, de ritual, de jogo de pelotiqueiros e saltimbancos, de jograis do humano e do divino, ato de justiça e de amor à comunidade – enfim, o teatro, nossa dura servidão, aceita livremente para a esperança da justiça e a alegria da liberdade.”<sup>106</sup>

Tendo como território de inspiração, as *reflexões visionárias de Artaud* no tocante à encenação, que vieram a influir no surgimento da *Arte de Performance* e as *proposições de Hermilo Borba Filho* em relação ao diálogo com as manifestações populares do Nordeste, venho construindo o que denomino de *linguagem interseccional* na cena de *Joana In Cárcere*.

A linguagem em *Joana* ou sua *mise en scène*, vem atender à minha demanda corporal identificada com as linguagens-fonte e traduzir o desejo de entendimento e materialização de conteúdos e elementos de concepção cênica comuns à *Arte da performance* e à manifestação do *Cavalo Marinho*, visando conjugá-los num só rito pessoal e, por ser rito, universal.

Esta confluência de elementos advindos da *Arte da Performance* e do espetáculo do *Cavalo Marinho*, enquanto *performances culturais* articuladas, pretende-se instauradora de um campo de experimentação de discurso, onde os seguintes aportes surgem em pesquisa processual para a encenação:

---

<sup>105</sup> O TPN (Teatro Popular do Nordeste) foi o grupo teatral, com qual Hermilo experimentou sua pesquisa em cena, antecedido pelo TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco).

<sup>106</sup> BORBA FILHO, Hermilo. *Manifesto do Teatro Popular do Nordeste* In Kairós, São Paulo, ano II, n 3, 1980, pp 65-66.

- Arbitrariedade no tratamento do tema e liberdade poética do *criador-performer*;
- A idéia de auto-representação como *operador* da atuação, tendo como base a noção de máscara ritual do *performer* e do *brincante*;
- A construção de *personas* ou figuras a partir da idéia de auto-representação;
- Identificação de signos e metamorfoses no discurso;
- Pesquisa das vestes-hieróglifos<sup>107</sup>;
- Estudo do mito enquanto mote de preenchimento: a *intertextualidade*;
- *Espacialidade* despojada e *hipernaturalista*;
- Incorporação da música, da dança, do gesto musical à cena;
- Recuperação do estado ritualístico e festivo da cena.

Tais aportes de concepção da *linguagem interseccional* revelam, sem escapes frívolos, a rede de influências proveniente de ambas as *linguagens-fonte* articuladas, o *Cavalo Marinho* e a *Arte da Performance*, enfatizando a possibilidade de trocas e re-interpretações a partir de expressões cênicas já estabelecidas.

Estes aportes que se transfiguram na cena em processo, estabelecendo um *topos* convergente da linguagem de *Joana In Cárcere*, serão esclarecidos, com mais minúcias, quando tratarmos da *narrativa* (capítulo III) e das *vias de concepção* (capítulo IV).

Os tópicos explicitados ainda neste mesmo capítulo, abrem espaço para o exame das trajetórias das expressões-matrizes da *linguagem interseccional*, as *performances culturais Cavalo Marinho* e a *Arte da Performance*, revelando nesta análise, suas mais significativas intersecções.

---

<sup>107</sup> Antonin Artaud utilizava a denominação hieróglifo no sentido de figurativo, ele acreditava que no teatro deveria haver o enfoque na roupa ritual, com caracteres milenares, em virtude da proximidade que estas mantêm com as tradições que lhes deram origem.

## ***II.II. Das Trajetórias***

### ***II.II.I. Teatro do Povo do Nordeste: O Cavalo Marinho Pernambucano***

*“Sem dúvida, esse Bumba-meu-Boi parece ser uma coisa que ajuda a humanidade inteira.”*<sup>108</sup>

**Capitão Antônio Pereira**

As formas de *Teatro do Povo do Nordeste* - especificamente os espetáculos de: Mamulengo, Chegança, Pastoril e Cavalo Marinho (Bumba-meu-boi pernambucano), que possuem uma estrutura dramática definida - têm encontrado poucos estudiosos no Brasil, suscitando ainda o mínimo enfoque crítico a que fazem jus.

Como atesta Marco Camarotti<sup>109</sup>, isso se deve, possivelmente, à inexistência de modelo ou escola crítica que possa apoiar tal investigação. Não obstante, foi Camarotti um dos estudiosos, que traçou recente panorama destas quatro manifestações, precedido pelo notável trabalho realizado entre os anos 40 e 70 por Hermilo Borba Filho, que, antes de tratá-las *“como espécies de arte pitoresca ou exótica, encara-as com seriedade, por reconhecer nelas um importante campo para a investigação erudita”*.<sup>110</sup>

Faz-se necessário afirmar, continua Camarotti, que a taxação de “exotismo” e “autenticidade” comumente atribuída a essas manifestações, decorre de “idéias típicas de culturas pós-coloniais”, as quais necessitam elaborar sinais que possam reafirmar e enfatizar sua nova condição de nações independentes, aglutinando-as no nicho da cultura popular. O mesmo Camarotti utiliza-se da reflexão de Anuradha Kapur para fundamentar sua afirmação:

“Classificar produtos culturais ou formas tradicionais como autênticas é nivelá-las por baixo, é fazê-las coerentes à força. Autenticidade torna-se então uma categoria hospitaleira que,

---

<sup>108</sup> CAPITÃO ANTÔNIO PEREIRA apud CAMAROTTI, p. 263

<sup>109</sup> CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz: o Teatro do Povo do Nordeste*, p. 15.

<sup>110</sup> BORBA FILHO, Hermilo. *Entrevista para a Revista Universitária da Universidade Federal de Pernambuco*. Recife, manuscrito, 1964 (Arquivo do Autor)

enquanto revela algo a respeito da igualdade das coisas, toma pouco conhecimento do que lhes é específico, fazendo formas díspares parecer enganosamente homogêneas”.<sup>111</sup>

Segundo Kapur, “autenticidade” ou “identidade” não podem ser os melhores indicadores para se compreender o teatro folclórico, pois tendem a tomá-lo como se pertencesse a um campo unificado chamado *Tradição*.

Além dos estudos sobre este teatro por parte dos já citados pernambucanos, Hermilo Borba Filho e Marco Camarotti, outros registros, até anteriores, podem ser verificados no âmbito do Folclore e da Antropologia. Desses estudos podemos destacar *Danças Dramáticas do Brasil*, de Mário de Andrade, e o *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Luiz da Câmara Cascudo, dentre outros teóricos, todos advindos do século XX.

No entanto, é explícita a forma descritiva como estas manifestações são tratadas na maioria das pesquisas, mesmo as mais profundas. É também notório o maior interesse nas origens e nos aspectos aparentes destas expressões cênicas, sem enfoque nas matrizes de construção destes espetáculos e nas relações que estes possam vir a ter com outras manifestações artísticas.

Afirma Mário de Andrade que toda transfiguração original das danças dramáticas tem, no Brasil<sup>112</sup>, um fundo religioso, remontando os ritos primais e apresentando características referentes a questões existenciais do ser humano, tais como a morte e a ressurreição, o que se pode verificar no espetáculo do Bumba-meu-boi (Cavalo Marinho pernambucano), por exemplo<sup>113</sup>.

No entanto, é provável que estes espetáculos não tenham como fonte de influxos, apenas a hipotética idéia dos ritos primais, o que seria uma explicação um tanto simplista. Camarotti fundamentado em E. T. Kirby e William Ridgeway<sup>114</sup> também aponta a influência da origem deste teatro na *adoração dos mortos*.

---

<sup>111</sup> CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz: o Teatro do Povo do Nordeste*, p. 64.

<sup>112</sup> ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*, vol. 1. São Paulo. Martins, 1959. p. 21.

<sup>113</sup> Mário de Andrade atestou que em um grande número de “danças dramáticas” era comum a morte e a ressurreição de seu personagem principal. No Bumba, o próprio boi.

<sup>114</sup> KIRBY, E.T. apud CAMAROTTI, 2003, pp. 36-37.

Desta perspectiva, desenvolve-se a noção do ator como sendo originariamente um médium, uma espécie de xamã ou mestre dos espíritos<sup>115</sup>. A atuação xamanística poderia ser, por este caminho, uma forma embrionária deste teatro.

Algumas evidências para esta relação com o xamanismo são encontradas no *Teatro do povo do Nordeste*, principalmente, nas sessões de cura e nos discursos do doutor sobre suas viagens e habilidades em curar doentes, além da presença do *hobby-horse*<sup>116</sup> e do travestismo<sup>117</sup>, aspectos estes recorrentes nas diversas *brincadeiras*.

Essas expressões, mesmo tendo mantido algo do caráter religioso como visto na configuração de suas possíveis origens, constituem manifestos de relações sociais e políticas, ou seja, têm um forte caráter de resistência cultural, além de serem poderosos instrumentos de educação informal, reafirmando a *cosmovisão* daqueles que a praticam.

É provável que, no Nordeste do Brasil, o *Teatro folclórico* venha sendo praticado desde o princípio da colonização, apresentando intensa expressão dramática e refletindo a cultura de toda uma região.

Contudo, os registros mais remotos da trajetória deste *teatro* são referências encontradas em livros do século XVIII e jornais do século XIX, entre as quais muitas podem ser consideradas duras críticas contra essas manifestações, taxadas, muitas das vezes, de anárquicas.

Exemplo disso é o artigo *A Estultice do Bumba-meu-boi*, publicado no jornal *O carapuceiro*, de 1840, no Recife. No texto, assinado pelo padre Lopes da Gama, está explicitada a indignação com a brincadeira, que para ele não possui nenhum mérito, pois não tem uma trama clara, nem verossimilhança, nem mesmo seqüência lógica.<sup>118</sup>

O *Teatro do povo do Nordeste*, mais especificamente *Bumba-meu-boi*, que tem especial relevo nesta pesquisa, não se fecha num espaço convencional, podendo ser representado em qualquer parte, bem como suas apresentações são eventuais ou sazonais.

---

<sup>115</sup> CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz: o teatro do povo do Nordeste*, p. 2.

<sup>116</sup> A expressão inglesa *hobby-horse* abrange os cavalos de brinquedo, como os cavalinhos de pau e os cavalinhos de carrossel, e também as fantasias teatrais que representam esse animal, entre as quais incluem-se os nossos cavalos marinhos. (KIRBY, E.T. apud CAMAROTTI, 2003, p 39)

<sup>117</sup> A maior parte das figuras do teatro folclórico inglês (*Mummers' Plays*), e não apenas o doutor, podem ter derivado de paródias do xamã. Um deles seria o Homem Vestido de Mulher que “pode significar paródia da identidade xamanística, a qual deriva da mudança de sexo, que é característica do xamanismo ...”. (KIRBY, E.T. apud CAMAROTTI, 2003, p. 39)

<sup>118</sup> BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos Populares do Nordeste*. São Paulo. DESA, 1966. pp.16-19.

Existem inúmeros estudiosos do Bumba no Brasil. Além dos já citados Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Hermilo Borba Filho, conta-se com contribuições valiosas de Melo Moraes Filho, Pereira da Costa, Gustavo Barroso, Arthur Ramos, Samuel Campelo, Ascenso Ferreira, Théo Brandão e Sílvia Romero. Uns ativeram-se ao canto, como este último; outros à dança como Mário de Andrade (1982), outros, ao canto, ao texto e à teatralidade, como são os casos de Hermilo (1982) e Ascenso Ferreira (1944).

Segundo o pesquisador da Universidade Federal de Pernambuco, João Denys de Araújo Leite, o Bumba, ao contrário do que preconizam muitos estudiosos, *resiste ao tempo, às transfigurações por ele impostas, às contradições da cultura, aos usos e abusos que dele fizeram os discursos nacionalistas de todos os quadrantes político-ideológicos, e ainda diz, o Bumba-meu-boi continua morrendo em pleno século XXI, vivo em praças e pátios, nos meios de comunicação, e muitos deles legitimados pela indústria cultural*<sup>119</sup>.

Tradicionalmente representado durante o ciclo natalino, o Bumba-meu-boi é também chamado na Paraíba e em Pernambuco de *Cavalo Marinho*, referindo-se à estrutura de indumentária vestida pelo personagem do capitão (um cavalo)<sup>120</sup>. O capitão é, comumente, dono da brincadeira.

Como registra Borba Filho, em outras regiões, o Bumba recebe nomes diferenciados: Boi-Bumbá (AM), Boi de Reis (MA), Boi Surubim (CE), Boi Calemba (RN), Bumba-de-Reis (ES), Reis de Boi (RJ), Boi Mamão (SC) e Boizinho (RS).<sup>121</sup>

Para o deleite da curiosidade, João Denys registra o significado da denominação principal da brincadeira, *Bumba*:

“Bumba quer dizer tunda, pancadaria provocada pelas bexigas de boi infladas e acionadas pelas figuras de Mateus e Bastião, que batem com elas em outras figuras, às vezes no público, no chão, ou no próprio corpo, produzindo um som de pancada violenta, um estampido que quer dizer também viva! Anime-se! Dance, meu boi!”<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> ARAÚJO LEITE, João Denys de. *Um teatro da Morte*, pp.126-127.

<sup>120</sup> Esse tipo de elemento, o *Cavalo Marinho*, só aparece no Bumba-meu-boi. Nesta categoria, porém, ele é constante e até mesmo indispensável. O *Cavalo Marinho* é cavalgado pelo capitão, que, responsável pelo grupo e pelo desenvolvimento da ação, dá ordens e comanda a entrada das figuras. O *Cavalo Marinho* é tão importante para o folguedo que, em muitas situações, o próprio folguedo recebe essa denominação”. (CAMAROTTI, 2003, p. 201)

<sup>121</sup> BORBA FILHO apud ARAÚJO LEITE, p. 127.

<sup>122</sup> ARAÚJO LEITE. João Denys de. *Um teatro da morte*, p. 127.

É provável que o *Cavalo Marinho* ou Bumba-meu-boi de Pernambuco tenha nascido perto do litoral, no final do século dezoito, tendo logo se espalhado pelo interior. Seu ambiente original foi a zona rural, onde se localizavam os antigos engenhos de açúcar e as fazendas de gado.

De origem mestiça, com predomínio do elemento negro, o Bumba nasce do desejo de folgar, de aliviar a exaustão do trabalho, de mangar, de uma forma muito peculiar de rezar brincando, de cantar, dançar e dialogar, de vingar das injustiças e opressões.

O brinquedo, como chamam seus participantes ou brincantes, está ligado à velha e diversificada tradição do mito do touro poderoso. Mito que pode ser encontrado nos hinos, lendas e tradições de muitas civilizações ao redor do mundo, como um símbolo de fecundidade.

O tema-base ou *leimotiv* principal da brincadeira, como visto no capítulo sobre a narrativa, é a morte do animal e seu retorno à vida. Mário de Andrade estende essa idéia a todas as danças dramáticas acrescentando as raízes mágicas e religiosas. Na realidade, as mais significativas formas dramáticas partem quase sempre dessa necessidade elementar de sobrevivência e integração cósmica, transfigurando a vida na morte e a morte na vida, como afirma João Denys<sup>123</sup>.

No passado, o Bumba era um auto hierático que fazia parte dos Reisados, nome dado a um grupo variado de representações folclóricas nas quais o canto e a dança são predominantes. Em algum momento, houve uma separação destes reisados em relação ao auto, tornando-se este, uma manifestação independente no Nordeste e em outras regiões do país.

O *Cavalo Marinho* não utiliza palcos ou praticáveis. Como citado anteriormente, é representado no chão, sempre ao ar livre, com a platéia de pé, formando um círculo ao redor dos atores. Sobre essa afirmativa, discorre Denys:

“O Bumba é um espetáculo do ar e da terra; dos espaços abertos; da circularidade e fronteiras arbitradas por seus participantes (públicos e atores). Manifesta-se em todo o Brasil e seu nome, assuntos, formas, cores, personagens ou figuras recebem denominações diferentes de

---

<sup>123</sup> ARAÚJO LEITE. João Denys de. *Um teatro da morte*, p. 129.

acordo com o chão onde se desenvolve. A denominação mais antiga e usual é Bumba-meu-Boi, Bumba ou simplesmente Boi.”<sup>124</sup>

Durante o espetáculo, observa-se a busca por uma total comunhão dos assistentes com os brincantes, por meio da integração das linguagens artísticas e da interferência direta no decorrer da narrativa.

Ele é uma das manifestações brasileiras de maior duração. Suas apresentações geralmente começam à noite e podem estender-se por cerca de oito horas, aproximadamente. Diz Hermilo sobre o ato da apresentação:

“Bebem os atores e bebe o público, numa variante atual das comemorações a Dionísio – o deus grego do teatro – quando os sátiros e as bacantes entregavam-se à orgia. E há até outro elemento de aproximação: A máscara. Num Boi de Natal os figurantes usavam máscaras de pele de bode e é singular que isso aconteça, pois o bode (tragos, em grego, daí se originando a palavra tragédia) era o animal que se identificava com o deus Dionísio, os sátiros (companheiro do deus) vestiam-se com suas peles e eles se assemelhavam pela caracterização”.<sup>125</sup>

O momento da brincadeira é assim, um instante de partilha entre espectadores e atuantes, valendo, neste contexto, vivências do cotidiano dos brincantes, do público, além das próprias *figuras*, nome dado às personagens do espetáculo, que se situam nas categorias de: humanas, animais e sobrenaturais ou fantásticas.

Podemos encontrar mais de quarenta figuras diferentes no Cavalo Marinho, dentre eles: o Capitão; Catirina; Mateus; Bastião; o Mestre Ambrósio; a Pastorinha; a Burrinha; D. Joana; o Babau; o Jaguará; a Ema; o Mané Gostoso; o Mané Pequenininho; o morto-carregando-o-vivo, entre outros que se sucedem nos diversos e fragmentados episódios da brincadeira.

A trama deste espetáculo, como visto, é sempre conhecida, não significando um motivo de descontentamento para o espectador, que vê ativado seu campo mítico, por intermédio da fusão da dança, da música e da própria narrativa em episódios,

---

<sup>124</sup> ARAÚJO LEITE, João Denys de. *Um teatro da morte*, p.127.

<sup>125</sup> BORBA FILHO, Hermilo. *Apresentação do Bumba-meu-Boi*. Recife, Editora Guararapes, 1982. p. 8.

compartilhados durante todo o tempo do brinquedo. Sobre esta fusão, mais vez, afirma João Denys:

“Desde sua gênese, o Boi é híbrido tanto no sentido étnico, quanto no sentido da apropriação e aglutinação de episódios, temas, personagens e demais manifestações cênico-dramáticas: o elemento português, com toda uma carga da tradição ibérica e europeia de representação popular, principalmente as herdadas da Idade Média; os elementos indígena e negro, com seus mitos, seus cantos, suas danças, sua plumária; enfim, seus ritmos, ritos e formas de representação simbólica.”<sup>126</sup>

Como é natural, este teatro transmite-se tradicionalmente, oralmente, além de ser produzido por e para pequenos grupos de pessoas, os quais pertencem à mesma comunidade, seja ela rural ou urbana.

Novamente tendo como base a experiência de Anuradha Kapur com a Ramlila de Ramnagar<sup>127</sup>, percebemos que formas de teatro folclóricas, como o *Cavalo Marinho pernambucano*, são não-naturalistas, portanto, abertas e mutáveis. Não só reconhecem a presença da platéia, como abordado, mas também reforçam o fato de que, no teatro, atores e espectadores juntos é que criam o sentido, num processo de cumplicidade, colaboração e valorização do instante-presente.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> ARAÚJO LEITE, João Denys de. *Um teatro da morte*, pp.128-129.

<sup>127</sup> KAPUR apud CAMAROTTI, 2003, p. 63.

<sup>128</sup> CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz: O teatro do povo do Nordeste*, p. 65.

### ***II.II.II. A Arte da Performance***

*“A arte lida com verdade, lida com a transcendência, lida com imanência, é um dos veículos para o ser humano tomar contato com estados superiores de consciência.”<sup>129</sup>*

**Renato Cohen**

Sem adentrarmos no terreno obscuro e incerto de antepassados longínquos dos ritos tribais, podemos dar relevância ao *Kabuki* e ao *Nô japonês* como influência distante - mas comprovada - à *Arte de Performance*, bem como, podemos afirmar que sua presença mítica encontra-se na celebração dionisiaca dos gregos e romanos, na purgação do *pathos* trágico, nos mistérios medievais, na *commédia dell’Arte*, sem falar dos espetáculos organizados por Leonardo Da Vinci no século XV e Giovanni Bernini, duzentos anos depois.

No entanto, é a partir do movimento das vanguardas no século XX que a *performance* começa a se configurar como linguagem artística específica e independente, atingindo este *status* no início dos anos setenta.

No entender de Jorge Glusberg<sup>130</sup>, o futurismo na Itália, França e Rússia, o dadaísmo, o surrealismo e a Bauhaus, constituem-se a pré-história mais próxima de nós. Valendo ainda lembrar, neste contexto histórico de influxos, a cena expressionista de Wedekind e Kokoshka<sup>131</sup>.

Segundo Glusberg, esses movimentos usavam a idéia de *performance* como meio de provocação e desafio, em sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte:

*“O que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social).”<sup>132</sup>*

---

<sup>129</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de tempo-espço de experimentação*. p. 163

<sup>130</sup> GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo. Editora Perspectiva. 1987. pp 11-20.

<sup>131</sup> Dramaturgos *performers* do teatro expressionista do começo do século XX.

<sup>132</sup> GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*, p. 12.

Não há como não mencionar que antes mesmo dos movimentos da *avant-garde*, advindos, primordialmente, do ano de 1910, Alfred Jarry já instaurava a ambiência da *performance art*, com a estréia de *Ubu Rei*, no Théâtre de L'Oeuvre de Paris de Lugné-Poe, em 1896.

Neste mesmo período na Rússia, Serge Diaghilev transformava o balé numa síntese de dança, música e artes visuais, valorizando cada linguagem enquanto singularidade e enquanto conjunto, formando com Nijinski, Fokin, Ana Pávlova, compositores e pintores da época, um grupo de artistas que não se submetia ao academicismo.

Vale ressaltar a presença da “desconstruída” música de Igor Stravinski neste agrupamento, com quem Nijinsky encenou, em 1913, a *Sagração da Primavera*, bem como os pintores da estirpe de Matisse, Miró e Max Ernest.

Em 1916, há a abertura do *Cabaret Voltaire* em Zurique, onde acontecerá a origem do movimento Dadá, com a participação de figuras como: Kandinsky, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Rudolf Von Laban, dentre outros.

No ano seguinte, em Paris, duas estréias são pertinentes de serem citadas como também fundamentais na pré-história do gênero: *Parade*, de Jean Cocteau e o vaudeville, *Les Mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire, revolucionando o conceito de dança e encenação.

É a partir destes trabalhos e do lançamento da revista *Littérature* por André Breton, Paul Elouard, Philippe Soupault e Louis Aragon, que começam a se criar os suportes para o advento surrealista, que, em termos cênicos, vai seguir a tática e ideologia da “estética do escândalo”. Segundo Renato Cohen<sup>133</sup>, é clara a identificação entre as atitudes dos surrealistas nos anos 20 e os futuros *happenings* dos anos 60.

Nesta mesma década de vinte, por intermédio de Oskar Schlemmer, a Bauhaus, na Alemanha, desenvolve importantes experiências cênicas, que objetivam uma “fusão das artes”, e de um ponto de vista humanista, a integração entre arte e tecnologia.

Pelo caminho específico das Artes Cênicas, o francês Antonin Artaud insurge com sua coletânea de ensaios, redigidos entre 1931 e 1937 e publicados sob o título de *O*

---

<sup>133</sup> COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*, p. 42.

*Teatro e seu duplo*. Neste compêndio, que Jean-Louis Barrault considera “*de longe a coisa mais importante que se escreveu acerca do teatro no século XX*”<sup>134</sup>, Artaud busca revelar, dentre outras questões, um programa em favor de um retorno à metafísica, à tradição e ao teatro total.

Bebendo nas formas orientais de espetáculo, *o profeta do teatro* define temas, técnicas e elementos de concepção teatral, que não só revolucionaram uma época onde a arte estava abandonada à sorte de virtuosismos, mas influenciaram toda uma geração de *reteatralizadores* como Julian Beck e Judith Malina, com o Living Theater; Joseph Chaikin; Jerzy Grotowski, com o seu Teatro Laboratório, Eugênio Barba, com o estudo e prática da Antropologia Teatral, além das investidas cênicas do diretor inglês Peter Brook, contemporaneamente.

Em paralelo, a dança também começava a se libertar de códigos e futilidades, não só pelo viés espetacular, como havia realizado antes Diaghilev e seus colaboradores, mas como processo, através dos estudos dos pontos de energia do corpo e eurytmia de Delsarte e Dalcroze; das práticas dionisíacas de Isadora Duncan e da busca oriental de Ted Shawn e Ruth Saint-Denis.

A pesquisa da poderosa energia interna do já mencionado Rudolf Von Laban, bem como da análise dos movimentos geométricos de Mary Wigman e os temas míticos de Martha Graham, também são de grande relevância para este momento de transformação no contexto artístico mundial, sendo grande parte destas revoluções para a dança dita moderna, situadas, geograficamente, no universo norte-americano.

Os Estados Unidos vão ser assim o principal pólo do movimento de re-integração das Artes e da idéia da *performance* como linguagem, a partir da década de 30. Isso se deu, principalmente, pela fundação da *Black Mountain College*, na Carolina do Norte, em 1936.

Tal instituição tinha como intuito trazer as experiências dos europeus para a América, surgindo, nesse contexto, artistas como o músico John Cage e o coreógrafo Merce Cunningham, que se destacaram, no universo da *performance*, investindo em concertos de silêncio e ruídos, bem como na dança fora do compasso da música, por exemplo.

---

<sup>134</sup> BARRAULT apud PRONKO, 1986, p. 7.

Em 1959, *happening* é o novo nome-conceito dos espetáculos sítos em Nova York, tendo como principal expoente Allan Kaprow, oriundo das Artes Visuais. No entanto, não só Kaprow destaca-se neste movimento, mas Andy Warhol, Claes Oldenburg, o atuante da *action painting*, Jackson Pollock, além do Grupo Fluxus, todos da mesma origem artística.

O *happening* vale-se das várias mídias, sendo produzido maciçamente nos anos 60, como expressão da recém-chegada contracultura e do movimento hippie. Cohen define o *happening* como vanguarda catalisadora, alimentando-se do que de novo realiza-se nas diversas artes. Diz ele:

“Do teatro se incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Bertolt Brecht; da dança, as novas expressões de Martha Graham e Yvonne Rainier, para citar alguns artistas. É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a performance dos anos 70/80: *action painting*.”<sup>135</sup>

Glusberg traz em seu livro *A Arte da Performance* um trecho da declaração assinada por cinquenta autores de *happenings* da América, Europa e Japão, em 1965, que vale a pena constatar para maior compreensão do gênero:

“Articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato, nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente a um *happening* participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num *happening*, pode-se mudar de “estado” à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma “só direção” como no teatro ou no museu, nem mais feras atrás das grades, como no zoológico.”<sup>136</sup>

Acresce ainda Glusberg que nenhuma lista de artistas que trabalhou em *happenings* estaria completa sem os nomes já citados de Kaprow, Whitman, Oldenburg, Grooms, Dine, Hansen e Brecht, nem os de Rauschenberg – que colaborou com a companhia de dança de Merce Cunningham por muitos anos – Meredith Monk, Higgins, Watts, Robert Morris, Michael Kirby, Young, Nam June Paik, Carolee Schemann, Vostell,

---

<sup>135</sup> COHEN, Renato. *A Performance como Linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*, p. 44.

<sup>136</sup> GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*, p. 34.

Bazon Brock, Jean-Jacques Lebel, Bob Con, Benjamim Patterson, Ben Vautier, Marta Minujin, e Milan Knizak. Esta lista precisaria, diz ele, também incluir os nomes de Joseph Beuys, Cage, Cunningham e Jean Tinguely.

Nesta mesma década de sessenta, Yves Klein ainda expõe uma fotografia dele no momento em que saltava para a rua, sendo ele o próprio autor e protagonista de sua obra ou até a obra em si. O *Salto no vazio*, título deste trabalho é considerado marco zero do que se chama *Arte da Performance*.

Esse caráter de desvendamento do ser do artista como obra, explicitado pelo trabalho de Klein, já era preconizado pelos tantos outros predecessores citados e, especialmente, pelas palavras de Jerzy Grotowski, ao indicar sua tese sobre o teatro pobre, com o que chama de via negativa:

“Devemos visar à descoberta da verdade em nós mesmos, arrancar as máscaras atrás das quais nos escondemos diariamente. Devemos violar os estereótipos de nossa visão do mundo, os sentimentos convencionais, os esquemas de julgamento”.<sup>137</sup>

Na década de setenta, as experiências no gênero tornaram-se, esteticamente, mais elaboradas, revelando com mais destreza e nível diferenciado algumas convenções das artes cênicas, que passam a servir sob o ponto de vista plástico e sócio, não pelo uso de temas dramáticos, nem da palavra impostada, como na arte teatral.

No Brasil, a *Arte da Performance* começa a se estabelecer pelo caminho do teatro experimental preconizado pela vinda, na década de sessenta, do grupo Living Theatre e do encenador Robert Wilson, além de Victor Garcia e Jérôme Savary.

Faz-se mister observar que é só na década de oitenta que a *Performance* começa a se difundir como linguagem em São Paulo. De acordo com Renato Cohen, é com a criação de dois centros culturais: o Centro Cultural São Paulo e o Sesc Pompéia, que se abre espaço para manifestações alternativas, tendo como atuantes mais representativos, figuras advindas do teatro como Denise Stocklos; Das artes plásticas como Ivaldo Granatto, Guto Lacaz e Aguillar; Da dança como Ivaldo Bertazzo, dentre outras mídias.

---

<sup>137</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1992.

É o mesmo artista-pesquisador, Renato Cohen, quem traça uma cartografia pioneira desta cena no Brasil, nutrindo a escassez de reflexões sobre este campo com a obra *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação e Work in Progress na cena contemporânea*, cena esta que encontra ecos, quase que maciçamente, no sudeste do país.

Como pudemos observar na trajetória da linguagem, a *Performance* firmou-se como expressão anárquica de resistência à “*arte-estabelecida*” e ao sistema sócio-cultural, absorvendo influências de artistas advindos do campo das artes visuais e cênicas, além da própria música e da multimídia.

É possível confirmar que, por esta rede de influxos, a *Performance* carregue em si a hibridez, a característica de *multiplex code*, uma bricolagem de diversas linguagens numa só expressão, provocando o espectador a estabelecer o ato colaborativo na recepção, muito mais pela via cognitivo-sensorial, do que pela via racional.

Na relação *performer-público* na *Arte da Performance*, não se entende haver a submissão a regras pré-estabelecidas ou sistemas pré-concebidos, valoriza-se sim a relação do instante-presente, a ritualização das questões básicas e existenciais, bem como a liberdade da criação, pelo viés da integração.

As tramas dos espetáculos em *Performance*, ou melhor dizendo, os *leitmotive* por onde giram as *cenais*, são apoiados, geralmente, em temas míticos, existenciais, mitologias pessoais, que, de forma não-aristotélica, encadeiam-se num discurso fragmentado de *mise en scène*.

Esta linguagem que tem, em seu fundamento, a cena não-naturalista, a espontaneidade e a mutabilidade como território de experiência, vem sendo pesquisada por diversos grupos, conduzindo-os ao preenchimento da cena contemporânea no Brasil e no mundo.

## II.IV. Das Intersecções

*“A ponte não é de ninguém. A ponte é para ir e para voltar. A ponte é somente atravessar.”*<sup>138</sup>

**Lenine**

Apesar de está conceituado como uma forma de teatro, o *Cavalo Marinho*, como atesta Camarotti, parece situar-se em algum lugar ENTRE o ritual e o teatro<sup>139</sup>. No *Cavalo Marinho*, a vivência na integração das linguagens artísticas, as narrativas fragmentadas e míticas, a focalização no ator / brincante como centro do ato artístico pleno enquanto indivíduo e ser social, designam o lugar fronteiro e distante da arte convencional.

É necessário ainda colocar em destaque a principal característica liminar que é a relação com a platéia, onde esta é constantemente, motivada a participar, mais do que simplesmente observar a brincadeira.

Por todas estas evidências entre as estruturas, os elementos e a essência espetacular, podemos situar a manifestação do *Cavalo Marinho* como mais próxima da outra vertente de *performance cultural* em foco, a arte híbrida e não linear da *performance*, do que propriamente da linguagem do teatro, ao menos, o teatro de cunho convencional.

A *Arte da performance* identifica-se com *Teatro do Povo (Cavalo Marinho)*, nas suas características mais intrínsecas: a soma de linguagens; os espaços abertos e alternativos para as encenações; a atuação histriônica de seus atuentes; as tramas ou *leitmotives* míticos, além do estado de cumplicidade e colaboração entre os participantes do ato artístico.

A ausência de encadeamento lógico e a justaposição de recursos na narrativa, que são outras características na brincadeira do *Cavalo Marinho*, revestem-na de clara função dialógica para com expressões artísticas contemporâneas, especificamente a *Arte da Performance*.

---

<sup>138</sup> Trecho de *A Ponte*, composição do músico pernambucano Lenine.

<sup>139</sup> CAMAROTTI, Marco. *Resistência e voz: O teatro do povo do Nordeste*, p. 51.

Para melhor visualizarmos o campo de intersecções, deve-se observar o quadro a seguir:

**Campo de Intersecções** <sup>140</sup>

| <b>Aspectos</b>              | <b>Performance Cultural<br/><i>Teatro do Povo do NE<br/>Cavalo-Marinho</i></b> | <b>Performance Cultural<br/><i>Arte de Performance</i></b>            |
|------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| <b>Elemento</b>              | Brincante / Figureiro                                                          | Performer                                                             |
| <b>Sustentação</b>           | Ritual – Live Art                                                              | Ritual – Live Art/Conceitual                                          |
| <b>Fio condutor</b>          | Intertexto/Colagem/Ritual                                                      | Intertexto/Colagem/Ritual                                             |
| <b>Confluência temática</b>  | Temas Míticos                                                                  | Temas Míticos<br>Mitologia pessoal                                    |
| <b>Construção</b>            | Figura                                                                         | Persona/Figura                                                        |
| <b>Técnicas</b>              | LivreAssociação<br>Indeterminação                                              | Livre-Associação<br>Indeterminação                                    |
| <b>Ênfase</b>                | Social / Integrativa                                                           | Individual /Utopia pessoal                                            |
| <b>Forma de Estruturação</b> | Trabalho em Colaboração                                                        | Trabalho em Colaboração                                               |
| <b>Local</b>                 | Ar livre (Em geral)                                                            | Museus – Galerias<br>Ar Livre                                         |
| <b>Tempo</b>                 | Evento Sazonal                                                                 | Evento                                                                |
| <b>Uso das palavras</b>      | Subordinada à ação                                                             | Subordinada à ação                                                    |
| <b>Instrumentos musicais</b> | Pandeiro; Baje; Ganzá e Rabeca                                                 | Varia de acordo com a relação<br>com a música criada no<br>espetáculo |
| <b>Música e Dança</b>        | Acentuada presença, propondo<br>integração de linguagens.                      | Acentuada presença, propondo<br>integração de linguagens.             |
| <b>Improvisação</b>          | Adoção da improvisação,<br>respeitando o score                                 | Adoção da improvisação,<br>respeitando o score                        |
| <b>Espectador</b>            | Relação<br>colaborativa/participativa .                                        | Relação<br>colaborativa/participativa                                 |

<sup>140</sup> Os elementos de analogia foram adaptados a partir dos aspectos relevantes do *Teatro do Povo do Nordeste*, pesquisados por Marco Camarotti, bem como os conceitos referentes à *Performance*, foram elaborados pelo pesquisador Renato Cohen (*Performance com linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*, p. 135).

Como visto, relevantes são as intersecções entre as duas expressões cênicas, as quais comungam de um mesmo espírito de resistência e ruptura, de semelhantes formas de apresentação e elementos de formação.

Como gênero de Arte, propõe-se que a *Performance* no Brasil valha-se, em inspiração, de sua presença mítica mais próxima e atuante: o *Teatro do Povo*, pois ambas as *performances culturais* buscam a reintegração do ser, criando, ritualisticamente, a comunhão do sentido da vida.

Adiante, para melhor entendermos a íntima ressonância entre as *performances culturais* analisadas, far-se-á uma incursão mais específica em elemento fundamental de intersecção - o *jogo* - bem como adentraremos no elo existente entre o *brincante* (atuante do brinquedo do Cavalo Marinho) e o *performer* (atuante da arte da performance).

## II.IV.I. Performance e jogo

“O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência”.<sup>141</sup>

**Viola Spolin**

Apesar de ter presença constante na vida em sociedade, existe uma dificuldade de definição do *jogo* em suas tantas acepções, já que há na sua atividade um *ambiente*, onde algumas vezes podem ser observadas regras, outras vezes uma total liberdade.

O *jogo* sempre foi enfoque de estudos na análise evolucionária do ser humano. Darwin, Schiller, Hebert Spencer, Karl Gross e Johan Huizinga, dentre outros pensadores sob a ótica evolucionista, conduziram o conceito de *jogo* a duas principais teorias da motivação: a do instinto e da fisiologia. Ambas as teorias encaram o *jogo* como uma tendência cuja ação visa favorecer o crescimento do organismo vivo.

Alguns destes pensadores apresentam uma explicação parcial do *jogo*, definindo-o enquanto energia excedente, pré-exercício, recreação, relaxamento ou então como interpretação imaginativa (recapitulação). No entanto, nenhum desses conceitos pode nos oferecer uma completa definição da idéia de *jogo*. É certo que mais dados devem ser investigados nos campos da Sociologia e da Psicologia.

As escolas de *Psicologia profunda*<sup>142</sup> destacam a importância do inconsciente em nossa vida mental: são as emoções reprimidas para Freud, atitudes não-verbalizadas para Adler e potencialidades não realizadas para Jung. Independentemente da especificidade de cada teoria, todas enfatizam que o comportamento é sempre influenciado por motivos dos quais geralmente não temos consciência.

Para os psicólogos da *profundidade*, os *jogos* são meios de entendimento e elaboração dos conteúdos que habitam o terreno do inconsciente e servem para que os

---

<sup>141</sup> SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1982.

<sup>142</sup> As escolas de *Psicologia profunda* são: a *Psicanálise* que, rigorosamente falando, refere-se às teorias de Freud e os métodos de psicoterapia nelas baseados, e as que romperam com Freud para usar diferentes sistemas, a *Psicologia Individual* de Adler e a *Psicologia Analítica* de Carl Gustav Jung.

pacientes consigam, por meio deles, fantasiar, expressar desejos, adequar-se a si mesmos, como também aos outros em família e sociedade.

O *jogo*, a partir das teorias psicanalíticas de Freud, situa-se no mesmo patamar dos sonhos, na medida em que ambas são tentativas do *ego*<sup>143</sup> de relacionar o *id* com o real, equilibrando a busca pelo *prazer*<sup>144</sup> com o *Princípio da realidade*. Assim também no *jogo*, há símbolos que disfarçam o conteúdo latente.

Psicólogos profundos de épocas recentes, como o inglês J. A. Hadfield admite que a função dos sonhos e do *jogo* é reproduzir as experiências não solucionadas da vida e buscar soluções. Os sonhos e o *jogo* tomam o lugar da experiência: ao reviver as experiências na imaginação, é possível examinar os problemas da vida pelo processo ensaio-e-erro e se precaver das conseqüências. Diz ele:

“Devido principalmente, a não compreensão de nossos problemas emocionais mais profundos, é que temos de resolvê-los por analogia, pelo mito, pela parábola, e é esta, precisamente, a função dos sonhos.”<sup>145</sup>

Ian Suttie, outro psicanalista britânico contemporâneo de Hadfield, por sua vez, enfatiza que o *jogo* substitui a primitiva fixação-na-mãe. Diz:

“Penso que jogo, cooperação, competição e interesses culturais são geralmente substituídos para a relação mutuamente afetiva de criança e mãe. Através desses substitutos colocamos todo o meio social no lugar antes ocupado pela mãe – mantendo com isso uma relação mental ou cultural ao invés dos mimos, etc., antes desfrutados com a mãe.”<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> Para Freud, a personalidade e o comportamento regem-se por três estruturas básicas; o *id*, o *ego* e o superego e por dois instintos; a autopreservação e a preservação das espécies (o *ego* e os instintos sexuais). FREUD, Sigmund. *Obras Completas (Vol.19)*. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1969.

<sup>144</sup> A autopreservação conduz o ser humano à busca da gratificação dos sentidos em contraposição ao sofrimento, ou o princípio que ele denomina de *Princípio do Prazer*, opondo-se ao *Princípio da realidade*, que prevê as conseqüências da busca pelo mero prazer. FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1969.

<sup>145</sup> HADFIELD apud COURTNEY, 2003, p. 76.

<sup>146</sup> SUTTIE apud COURTNEY, 2003, p. 75.

Em concordância com Suttie, a psicanalista inglesa Winnicott<sup>147</sup> defende que o *jogo* é uma experiência muito especial de crença num espaço de pontecialidade entre o bebê e a mãe. Este espaço se torna o *playground* e a arena conceitual, onde a cultura humana se origina.

É no campo do *playground* e da arena conceitual, que a Antropologia vem revelar, em muitas de suas teorias, as origens da sociedade. A relação do indivíduo com os demais, como expressa no *jogo*, está intimamente influenciada pela natureza da própria sociedade e, de forma contrária, o pensamento fundamental de uma sociedade encontra sua completa expressão nos seus *jogos*.

Assim, seja pelo viés de compreensão da Psicologia ou mesmo da Antropologia, vê-se que o indivíduo e a coletividade vivenciam o *jogo* não só pelo seu caráter lúdico, relacional e espontâneo, de fruição dos conteúdos inconscientes, mas pela sua função simbólica e social.

Observando o movimento da sociedade, podemos perceber que o *jogo* dá-se em qualquer lugar, a qualquer tempo, sendo a racionalização de seus espaços e dias especificados uma tentativa de controle das expressões anárquicas características da atividade.

Na antiguidade clássica, iniciou-se, por intermédio das idéias de Platão e Aristóteles, um processo de subordinação do *jogo* e da poesia à séria e moral verdade, relacionando-os com a idéia do irreal e atribuindo-lhes um lugar separado da vida.

Com o advento da modernidade, artistas-metafísicos, como Nietzsche, Heidegger e Derrida bradaram contra a inferiorização do *jogo* à disciplina e convenção, exaltando os estados de inconsciência e indeterminação<sup>148</sup>.

Na realidade, conclui o diretor teatral e pesquisador norte-americano Richard Schechner, o *jogo* é um sistema complexo, envolvendo arte, cultura, ciência e religião. Os *jogos* ou podem ser regidos por regras e leis, que são aceitas pelos jogadores, ou ser como o *jogo nietzscheano*, quando os *deuses* podem mudar as regras do jogo a qualquer tempo, onde nada é totalmente certo.

---

<sup>147</sup> WINNICOTT apud SCHECHNER, 2002, p. 90.

<sup>148</sup> SCHECHNER, Richard. *Performance studies – an introduction*, pp 97-99.

As *performances culturais*, sejam *performances artísticas* ou *rituais*, por traçarem o *modo subjuntivo* das sociedades, trafegam, geralmente, pelo território do lúdico. Uma definição de *performance*, segundo Richard Schechner<sup>149</sup>, é a de que ela vem a ser um ambiente ritualizado, condicionado e permeado pelo *jogo*.

O mesmo Schechner discorre que a característica ritual, nas *performances*, eleva o caráter de cerimônia, de seriedade, enquanto que o *jogo* revela sua essência lúdica, de permissividade da manifestação, gerida pelo já mencionado *princípio do prazer*.

No entender de Don Handelman<sup>150</sup>, ritual e *jogo* são sombras / imagens de um ou outro, são tipos de mensagem que se transmitem da ordem social. Eles são análogos estados da cognição e percepção.

No *ritual*, diferente da vida ordinária, onde os eventos são geralmente espontâneos, as ações são previamente organizadas em exibição, num status de apresentação, que trafega tanto no âmbito do real, quanto no lócus simbólico.

Segundo Stanley Tambiah, antropólogo que se distinguiu pelos estudos contemporâneos sobre rituais:

“O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas seqüências têm conteúdo e arranjo caracterizado por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como “performativa” ...”.<sup>151</sup>

Expressando o universo humano e social, tanto o *ritual* quanto o *jogo* atuam sobre ele, fortalecendo crenças comuns, controlando circunstâncias, regendo comportamentos e modificando percepção e conhecimento.

O antropólogo Victor Turner<sup>152</sup> atesta que o *jogo* é volátil e, quase sempre, perigoso, carregando em si uma essência explosiva. O *jogo*, diz ele, é um supremo

---

<sup>149</sup> SCHECHNER, Richard. *Performance studies – an introduction*. p. 79.

<sup>150</sup> HANDELMAN apud SCHECHNER, 2002, p. 81.

<sup>151</sup> TAMBIAH apud PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2003. p. 11.

<sup>152</sup> TURNER apud SCHECHNER, 2002, p.80.

*bricoleur* e por meio dele são elaboradas *metamensagens* que compõem um *pout-pourri* de aparentes elementos incongruentes.

A experiência externa do jogar / brincar pode ser mapeada pelas habilidades de entendimento da linguagem do corpo, do gesto e da face. Já a experiência interna é privada e varia a cada um. Várias pessoas participam de um mesmo evento com experiências diversas, que não são cotidianas, mas obedecem a um *estado de fluxo* interno pessoal e único.

No *estado de fluxo*, a ação segue de acordo com uma lógica interna sem intervenção da consciência. É uma experiência unificadora e autônoma. O jogador na atuação, na representação do papel ou o atleta na zona do *jogo* estão na experiência deste estado.

Nas *performances culturais* analisadas, a *Arte da Performance* e o *Cavalo Marinho*, a idéia de imersão em *estado de fluxo* é vivenciada aos limites, tanto pelos jogadores (*performers* / brincantes), como também no ato de cumplicidade com o público, que é constantemente convidado a participar da ação do *jogar*, seja de forma direta ou indireta.

No *Cavalo Marinho*, o público participa diretamente das ações do espetáculo: dançando, bebendo, brincando entre os *brincantes*. Em muitos trabalhos na linguagem da *performance*, a fruição é indireta, na medida em que os sentidos são ativados sem que necessariamente o público precise atuar intervindo na ação entre os *performers*.

Como vimos anteriormente, é comum usarmos a denominação de *brincantes* para os atuantes do *Cavalo Marinho* e o termo *brincadeira* como sinônimo para o mesmo espetáculo, palavras estas que revelam o manto de *ludicidade* e espontaneidade no qual está envolvido o espetáculo, bem como a presença do *jogo* como fundante na expressão. Sobre isso, discorre Hermilo:

“Brincar é o que todos os comediantes desses espetáculos (bumba, pastoril, mamulengo) fazem, numa arbitrariedade poética impressionante, e com uma capacidade de improvisação espantosa. Brincar e improvisar, é o que as crianças fazem”.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> BORBA FILHO apud CARVALHEIRA, 1986, p.72.

Na *performance* como linguagem o sentido do *jogo* também é exacerbado, seja na atuação dos *performers*, em ativação do inconsciente e da rede de mitologias ou mesmo na configuração da estrutura cênica, como atesta Renato Cohen:

“...Um dos traços característicos da linguagem da *performance* é ter a *collage* como estrutura(...) *Collage* seria uma justaposição de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas ao acaso, em diversas fontes. O ato da *collage* é por si só entrópico e lúdico – qualquer criança com uma tesoura na mão faz isso – possibilitando ao “colador” sua releitura de mundo”.<sup>154</sup>

É para essa transgressão, para essa brincadeira, que se move a *performance*, sendo o fluxo e a *ludicidade*, assim, suas condições fundamentais. Somente por intermédio desta desobstrução é que se revela e trabalha a humanidade do *performer* ou do *brincante* em jogo.

---

<sup>154</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*, p. 60.

## II.IV.II. Performer, brincante...Máscara ritual de si mesmo

*“Nos últimos quatro ou cinco anos, as coisas tomaram um rumo que eu não esperava; eu sou eu mesma e menos a persona quando eu atuo. Existe sempre uma espécie de controle que está atuando. Eu penso que isto é consequência de eu estar ficando mais velha, e penso também que é consequência de trabalhar em um tipo diferente de teatro”.*<sup>155</sup>

**Joanne Akalaitis**

Na linguagem teatral, a *mediação* é estabelecida pela figura do ator, que é de capital importância para que o fenômeno da *encenação* aconteça. Pelo ator são reproduzidas as grandes questões ontológicas do teatro. Questões essas referentes à arte como um todo e que dizem respeito, principalmente, às máscaras de atuação.

Com o recuo no tempo, entretanto, percebe-se que, até fins do século XIX, o objeto artístico principal na arte do teatro era o texto, funcionando como principal veículo da expressão, no estabelecimento do elo entre o público e os atores em cena.

A partir deste período, artistas incomodados com a centralização no *objeto textual*, vão implementar uma série de embates, a qual desembocou, no século XX, num campo de gradativa permissibilidade ao agente da cena, que passou a descobrir, verdadeiramente, a riqueza e a variedade dos recursos e dos meios de que ele poderia dispor, fomentados por técnicas e vivências na seara da atuação.

Nesta fase, grandes teorias sobre o trabalho do ator foram desenvolvidas. Dentre as instauradoras deste estado de renovação estão as investidas do encenador russo *Constantin Stanislavski* com enfoque sobre a emoção do ator e a teoria do *teatro épico*, que visava ao surgimento de um novo ator por meio de um trabalho de interpretação calcado, principalmente, no efeito que Bertolt Brecht chamaria de *distanciamento*.

O francês, Antonin Artaud, também se distinguiu no contexto da atuação, fazendo apologias a um ator/vítima sacrificial de um rito, que trabalha no exercício de sua

---

<sup>155</sup> AKALAITIS apud COHEN. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*, p.111.

*musculatura afetiva*, influenciando, decisivamente, nas experiências de Jerzy Grotowski no Teatro-laboratório, que conclamava uma espécie de artista desvendado, um *ator santo*, *personagem dele mesmo*.

Entre os anos 60 e 70, o movimento de contracultura vem absorver inúmeras das proposições dos renovadores da cena, impulsionando toda uma geração de artistas na discussão da função do ator e do rompimento com os limites das convenções.

Grupos como o *Living Theatre* e o *Théâtre du Soleil*, além de encenadores como *Tadeusz Kantor* e *Peter Brook*, por exemplo, aderiram a uma espécie de enfoque no ator como primordial conduto da experiência cênica.

Esta migração do foco na arte teatral vai estabelecer um campo para a criação autônoma do ator e favorecer o surgimento de diferentes linguagens voltadas ao trabalho do artista no desenvolvimento de suas pulsões estéticas e ideológicas.

No contexto da *performance*, entendida enquanto uma destas linguagens de renovação, o trabalho do *mediador* é redimensionado, como já se aponta no ator do teatro contemporâneo. O *performer*, diferentemente do ator de teatro convencional, que representa ou “vive” um personagem restrito a uma dramaturgia pré-estabelecida, atua num espaço mais aberto ao jogo, ao improviso, à espontaneidade, ao risco, à própria vida.

Desta perspectiva, pode-se perceber que se distanciando das *artes convencionais*, onde há o privilégio do esteticismo e dos conteúdos externos à realidade do intérprete com o público, a *Arte de Performance* eleva a primeiro plano a relação do atuante com a vida, com o espectador e a própria arte, ressaltando suas características *primevas* de naturalidade e espontaneidade, em contraposição ao estado sistematizado e ensaiado da *arte-estabelecida*.

A incorporação dos atos cotidianos, de vida, das emissões pessoais do artista na *performance* adquire força de ato ritual, portanto ato modificador. Os atos cotidianos e as relações de vida na cena performática são ritualizados, promovendo a revelação de sua face não-realista, de transcendência.

É neste plano transcendente que se estabelece o encontro entre *performer* e público na *performance*, caracterizando-se pela fugacidade, pela realização do relacionamento vivo no instante-presente e funcionando o artista como uma espécie de “*médium*”, de catalisador de energias no espaço e tempo simultâneos.

Em conjunção com o *performer*, o público manifesta o rito, saindo de uma posição de espectador, apreciador de uma estética para tomar parte em uma relação mítica, de comunhão. Naturalmente, o jogo direto, frente-a-frente com público, comum a linguagem da *performance*, exige do *performer* maior destreza na desenvoltura de sua Arte, tendo em vista que não se deve sustentar em convenções mortas e ilusionistas, típicas da cena tradicional do Teatro.

Não tendo o ilusionismo onde se apoiar, leia-se uma personagem para mostrar, o *performer*, como afirma Renato Cohen, mostra-se dentro de um vocabulário pessoal, a partir de suas próprias particularidades, estabelecendo relações com *personas* ou figuras, denominação que o próprio Cohen dá em lugar de personagem, como no teatro convencional<sup>156</sup>.

Na atuação em *performance*, a busca da *persona* se dá a partir do próprio *performer*, não de uma dramaturgia pré-concebida. É um processo radical, comumente impulsionado por um movimento de “extrojeção” do atuante, porque liberta o ego para a definição de roteiro ou do tema para representação de partes de si mesmo, sua visão de mundo, sua pessoa.

É natural assim, que sendo valorizados o histrionismo e a extrojeção, o *performer* parta, durante o processo, mais da forma do que do conteúdo, ou seja, pelo caminho do significativo desemboca-se no significado.

Na *performance*, como visto, é o próprio artista o cerne do processo e não uma personagem, só que o artista trabalha sob o que podemos chamar de *máscara ritual*, metamorfoseando-a nas diferentes *personas* ou figuras, numa espécie de auto-representação.

Como presença corpórea, o *performer*, sob o amparo desta *máscara ritual*, é portal da experiência cênica e no comando da criação / atuação da cena, atualiza sua própria história e de seus antepassados. No dizer de Renato Cohen, torna-se “*Um porta-voz do mundo oralizado e memorial.*”<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*, pp 93-100.

<sup>157</sup> COHEN, Renato. *Performance e contemporaneidade* in anais do colóquio Paul Zumthor – Oralidade em tempo & espaço, 2002.

Sobre a *máscara ritual*, enfatiza Cohen:

“... quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o *performer* é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação, (...), mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo.”<sup>158</sup>

No que tange a atuação sob a citada *máscara ritual*, a *Arte da Performance* aproxima-se, sobremaneira, de formas espetaculares de linhagem popular, como o circo e os espetáculos do povo, também de ritos tribais ou *performances rituais*, como visto em sua trajetória. Sobre a similitude destas atuações, diz Cohen:

“A performance tem também uma característica de espetáculo, de show. E isso a difere do teatro. Esse movimento de “vaivém” faz com que o *performer* tenha que conduzir o ritual-espetáculo e “segurar” o público, sem estar ao mesmo tempo “suportado” pelas convenções do teatro ilusionista. É um confronto cara-a-cara com o público (às vezes acentuado pelo uso de espaços diferentes como ruas, praças, etc.) que exige muito mais “jogo de cintura” ou pelo menos um treinamento diverso do teatro ilusionista. O processo se assemelha ao de outros espetáculos como o circo, o *cabaret* e o *music-hall*.”<sup>159</sup>

Estas manifestações, mesmo antes das investidas contemporâneas no artista enquanto cerne do processo, já tinham no mediador, veículo insubstituível da vivência estética, artística-ritual.

No *Cavalo Marinho*, como forma de teatro de linhagem absolutamente popular e de caráter ritualístico, também a personificação das figuras pelos *brincantes* parece não equivaler à *encarnação* de uma máscara ficcional ou à representação de um personagem.

Na realidade, não há precisamente uma personificação, mas sucessivas metamorfoses, estando aberto ao brincante sair de sua máscara, reassumindo facilmente

---

<sup>158</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*, p. 58.

<sup>159</sup> Ibid, p.98.

sua própria personalidade para, em seguida, retomá-la da mesma maneira, sem nenhum prejuízo para o espetáculo ou para o seu relacionamento com a platéia.

Como, do ponto de vista material o espetáculo de *Cavalo Marinho* é pobre em recursos, seu poder maior de atração também são as habilidades histriônicas dos *brincantes* e tudo aquilo que esse teatro pode dizer aos seus espectadores acerca deles mesmos<sup>160</sup>.

No *Cavalo Marinho*, a atuação é palco de experiências, de tomada de consciência para a vida e das relações sociais dos *brincantes* em suas comunidades. Neste espetáculo, também o sentido da atuação é acentuado, em detrimento da representação, sendo esta estreita fronteira da representação e a atuação, o limite tênue entre a vida e a arte.

O processo de atuação do *brincante* do *Cavalo Marinho*, desta perspectiva, está calcado na ritualização das idiosincrasias do atuante, no desenvolvimento de suas habilidades pessoais e sociais, em detrimento da interpretação de qualquer papel. Ao referir-se a Guariba<sup>161</sup>, Hermilo Borba Filho define a idéia de *brincante*:

“... Poeta do corpo que constrói figuras ainda não desempenhadas, poeta dos pés alados nos movimentos da dança da qual ele mesmo é coreógrafo de puro instinto artístico popular, poeta da máscara que faz com os seus olhos, a sua boca, o seu riso ou o seu grito, encarnando a dor, a raiva, a alegria, o deboche para delírio dos espectadores que com ele participam do espetáculo. Um poeta, sim senhor, representante de todo esse povo que morre de fome, que morre de tudo, mas de onde nascem a música, o canto, a dança e a escultura como acintes.”<sup>162</sup>

Com essa afirmativa, Borba Filho não só poetiza a *mola mestra* do espetáculo do *Cavalo Marinho*, mas revela a amplitude de suas possibilidades no terreno da atuação. O *brincante* apresenta-se, assim, como um criador, animador cultural, agente de transformações, e, principalmente, um artista hábil nos diferentes níveis de interação com a vida e com a arte na cristalização de mitologias.

---

<sup>160</sup> CAMAROTTI, Marco. *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste*, p. 55.

<sup>161</sup> Guariba era um dos brincantes do *Cavalo Marinho* de mestre Antônio Pereira, muito atuante entre as décadas de 50 e 70, em Recife-PE.

<sup>162</sup> BORBA FILHO, Hermilo. *Louvações, encantamentos e outras crônicas*. Recife, Bagaço; Palmares: Fundação Casas da Cultura Hermilo Borba Filho, 2000. p. 188.

Estes níveis de interação têm seus limites borrados, mas podem ser pontualmente identificados na relação dos *brincantes* com o público. Peter Harrop, segundo Camarotti, destrincha estes níveis:

“(1) a interação entre o público e o ator-como-ele-mesmo, como é o caso de um personagem que, após ter sido morto, prefere sentar em uma cadeira ou ajoelhar-se nela, por ficar mais fácil para levantar depois, ou que conversa informalmente ou bebe com seus conhecidos, enquanto se encontra temporariamente sem envolvimento com a ação, ou mesmo quando um ator, por meio de um sinal, indica a outro que ele deve apressar a representação; (2) a interação entre o público e o ator-como-ator, a qual permite que um ator saia de seu personagem e passe a contar piadas ou a fazer troça de alguém entre os espectadores, bem como capitalize qualquer erro que aconteça; (3) a interação entre o público e o ator-como-personagem, a qual é inevitável, porque, por definição, é comum a todas as formas dramáticas”.<sup>163</sup>

Podemos perceber pela classificação de Harrop, no tocante ao teatro do povo, que ao botar as figuras, o *brincante* não é o personagem, mas *não não o personagem*. Também não é ele mesmo, mas *não não ele mesmo*. É um corpo que se multiplica na subjetividade, tornando-se ponto de passagem de diferentes estados e energias.

Nos interstícios entre o *brincante* e as figuras, o corpo do atuante adentra em constantes fluxos e metamorfoses, gerando-se aí a possibilidade de uma ação social para a mudança, no *locus* alternado entre o *eu* e as *alteridades*.

Assim, sob a égide da *máscara ritual*, o *brincante* transita no terreno da atuação, reassumindo facilmente sua própria personalidade artística ou social para, em seguida, retomar as figuras da mesma maneira. Sobre a máscara discorre Bakhtin:

“... A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação das identidades e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio do jogo da

---

<sup>163</sup> CAMAROTTI, Marco. *Resistência e voz: O teatro do povo do Nordeste*, p. 208.

vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável...”.<sup>164</sup>

Tendo em vista este contexto de inter-relações onde a atuação sob a *máscara ritual* é procedimento convergente, confirma-se o território de ressonância entre a *Arte de Performance* e o *Cavalo Marinho*, principalmente, no que tange aos seus *mediadores*, que, ao atuarem tornam-se agenciadores de *si mesmos* e de suas conjunções memoriais.

---

<sup>164</sup> BAKHTIN, Mikail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, HUCITEC/Brasília. Editora da Universidade de Brasília, 1993. p. 35.



### ***III.I. Mito como suporte intertextual – leitmotiv na criação e performance***

*“Que ela nos libere, a nós, num Mito que tenha sacrificado nossa pequena individualidade humana, como Personagens vindas do Passado, com forças reencontradas no Passado.”<sup>165</sup>*

**Antonin Artaud**

O processo artístico, nas suas diversas expressões, carrega as características intrínsecas de *mediação e recepção*. Como elo entre estas propriedades está o objeto ou *o que se comunica*: um *roteiro*, um *concerto musical*, uma *forma*, uma *imagem*.

Naturalmente o terreno destas relações é complexo, movente e fugidio, pois se opera num *locus* a que podemos denominar de *intersubjetivo*, apesar de, em muitas fases da *História da Arte*, tentar-se imprimir exclusivamente o racional, no sentido de apreender e registrar a sensibilidade, o indizível.

Na linguagem teatral, por um longo período, o objeto artístico principal levou o nome de texto<sup>166</sup>, figurando como grande foco da expressão e funcionando como imprescindível ligação entre o público e os atores em cena, como visto anteriormente.

No teatro de tradição ocidental, o texto dramático figurou num patamar hierarquicamente superior, gerando reflexos principalmente sobre o trabalho de cenógrafos e atores. Sobre a presença do texto, discorre Jean- Jaques Roubine:

“Pode-se, portanto, situar já nessa época (Sec. XVII) o início de uma tradição de sacralização do texto, que marcaria de modo duradouro o espetáculo ocidental, e especialmente o francês.

Tradição essa que teve repercussões sobre teoria e a prática da cenografia, o cenógrafo considerando-se um artesão cuja missão – subalterna – consiste apenas em materializar o espaço exigido pelo texto, e sobre o trabalho do ator, cuja arte e aprendizagem terão como enfoque

---

<sup>165</sup> ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*, p. 115.

<sup>166</sup> Na acepção de texto dramático (escrito) vigente até o século XX, onde faziam parte da estrutura: diálogos, conflito e situação dramática, noção de personagem. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*, p. 405.

central a problemática da encarnação de um personagem e da dicção, supostamente justa, de um texto”.<sup>167</sup>

Desta maneira, as formas de teatro que destoaram deste enfoque textual foram excessivamente discriminadas ou até exaltadas como reação natural. As formas de teatro popular, como a *commedia dell’arte* foi uma delas. Diz Roubine:

“Nesse contexto é bem sintomático que as práticas que não pudessem ou não quisessem inclinar-se diante do predomínio do texto, ficassem ao mesmo tempo marginalizadas e admiradas. É o caso, por exemplo, dos italianos que haviam emigrado e difundido por toda a Europa a *commedia dell’arte*. (...) Os poderes públicos não hesitam em tomar contra eles, ao longo dos séculos XVII e XVIII, medidas destinadas a limitar a sua audiência. Ora, esses comediantes ficaram consagrados como virtuosos da utilização acrobática do corpo, da representação com máscaras, do canto, da dança...”<sup>168</sup>

O próprio Roubine ainda destaca que o fenômeno do *textocentrismo* permaneceu até o fim da década de 1950 do século passado, não se aceitando quase a noção de polissemia, ou seja, a possibilidade de diversos sentidos sobre uma mesma dramaturgia.

Tal sacralização do texto gerou inúmeros movimentos de embate, dentre eles o de *reteatralização*, que visava diluir o conflito entre texto e espetáculo, dando total autonomia ao trabalho de encenadores, cenógrafos, atores e demais profissionais do teatro na *lida* com a temática da estrutura cênica.

Mesmo com a consciência da necessidade de mudança dos paradigmas em relação ao texto, as primeiras investidas dos encenadores modernos ainda foram em direção à sua aptidão para constituir-lo enquanto fonte e finalidade do espetáculo.

Contudo, é de se destacar nas primeiras décadas do século XX, artistas como Vsévolod Meyerhold, Gordon Craig e Antonin Artaud, os quais, anunciaram, com seus legados, o efetivo retorno da cena à teatralidade, mesmo que o teatro de seu tempo não tenha sido amplamente influenciado pelas suas posições.

---

<sup>167</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*, p. 45.

<sup>168</sup> Ibid, pp. 46-47.

O teatro meyerholdiano visava estabelecer relações com o corpo do ator e o espaço, com seus gestos, jogos de movimentos e o uso sonoro da voz humana, partindo de pesquisas pictóricas e musicais na substituição do texto dramático, o que fez remeter este ‘teatro de teatralidade’ a outras linguagens artísticas, como a música, a dança e as artes visuais.

Ainda que, diferentemente de Vsévolod Meyerhold, Antonin Artaud não tenha concretizado feitos a partir de seus manifestos, ele se distinguiu como uma espécie de visionário, contrapondo-se ferrenhamente à intelectualização do teatro no ocidente. Em *O teatro e seu duplo*, questiona-se:

“Por que será que no teatro, pelo menos no teatro tal como conhecemos na Europa, ou melhor, no ocidente, tudo que é especificamente teatral, ou seja, tudo que não obedece à expressão através da palavra, ou ainda, se quiserem, tudo aquilo que não está contido no diálogo (e até o próprio diálogo, quando considerado em função de suas possibilidades de sonorização no palco, e das exigências dessa sonorização) seja relegado a um segundo plano?”<sup>169</sup>

Entretanto, é válido afirmar que mesmo eliminando a idéia de texto dramático, Artaud tencionava conservar as palavras e suas possíveis sonorizações no espaço, pois estas poderiam servir de base a uma prática esquecida, usada nos rituais e nas cerimônias mágicas.

É o próprio Artaud quem preconiza que o teatro pertence à linguagem da encenação e da metafísica, como atentamos no capítulo anterior. Metafísica da linguagem, dos gestos, das atitudes, do cenário, da música, do som da voz, distribuindo-se no espaço sob a forma de encantamento; desta forma, o domínio do teatro seria plástico e físico, não psicológico ou verbal.

Faz-se mister colocar ainda que Artaud, no seu manifesto ao *Teatro da Crueldade* propõe temas gerais a serem desenvolvidos nos espetáculos, temas que contenham elementos físicos e objetivos, sensíveis a todos e que estejam integrados numa só linguagem-tipo.

---

<sup>169</sup> ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*.

Posteriormente às incursões pontuais dos artistas citados e com o advento do pós-guerra, surge outra tendência de *lida* diferenciada com o texto em cena, é a do alemão Bertolt Brecht.

Uma contribuição original deste artista é o modo diverso como teatralizava o texto, por meio de fragmentos ou episódios, de *songs*<sup>170</sup> e, muitas vezes, por materiais gráficos (tabuletas, inscrições, projeções, diagramas...), criando o efeito de *distanciamento*<sup>171</sup> nas encenações do Berliner Ensemble<sup>172</sup>.

A partir de 1959, com a criação do Teatro-laboratório de Wrocław, na Polônia, Jerzy Grotowski passa a atrair o foco para as suas experiências, que tinham como fundamento muitas das idéias de Artaud, conclamando *um teatro pobre*, onde o ator se desvenda, tornando-se personagem dele mesmo.

Segundo Grotowski, a essência do teatro é um encontro de uma ação engendrada pelas reações e pelos impulsos humanos, advindos dos contatos entre pessoas.

A partir destas idéias de *desvendamento e encontro*, Grotowski desenvolve um método que não se apresenta como uma compilação de técnicas para que os atores adquiram habilidades, mas antes se revela como um mecanismo de estímulo à via negativa, onde técnicas de transe e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos fazem-se presentes.

Vale ressaltar que as temáticas de suas experiências evocavam a idéia de auto-erradicação, através dos *mitos*, que para ele são modelos complexos, com existência independente, inspirando comportamentos e tendências de diferenciados agrupamentos sociais.

Em termos grotowskianos, o texto deve ser desenvolvido na via dialética da *adoração* e da *profanação*, ou seja, os mitos em que está calcada a memória coletiva são retomados, *reativados* (adoração), e, da mesma maneira, são confrontados com uma realidade existencial contemporânea que pode pulverizá-los - daí a *profanação*. Ele mesmo afirma no seu compêndio *Em busca de um teatro pobre*:

---

<sup>170</sup> Os *songs* (músicas de intervenção) são introduzidas como efeito de ruptura da ação. Suspensão.

<sup>171</sup> O efeito de distanciamento brechtiano é um procedimento estético e político, onde é fomentada uma transformação na atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica.

<sup>172</sup> Agrupamento teatral sob a sua orientação, sediado em Berlim, Alemanha.

“Essas obras me fascinam, porque nos proporcionam a possibilidade de um confronto sincero, um *confronto* brutal e repentino, entre, por um lado, as crenças e experiências de vida das gerações que nos precederam e, por outro, as nossas próprias experiências e preconceitos”.<sup>173</sup>

Na afirmativa que se segue, Jean-Jacques Roubine conclui a proposição de Grotowski em relação ao texto:

“Este processo de *confronto* justifica o tratamento do texto. Ele é triturado, remodelado ao sabor das exigências da introspecção e do autodesnudamento empreendidos pelo ator; ou seja, a partir de uma relação que é estabelecida pelo mito (experiência coletiva) e a “vivência” pessoal”.<sup>174</sup>

E continua:

“O recurso do texto, na experiência de Grotowski, fica mais claro quando levamos em consideração que o autodesnudamento do ator não deve ser um processo narcisista. Seu objetivo e sua função consistem em fazer ressoar alguma coisa na intimidade mais profunda do espectador, em atingi-lo num plano a que o teatro tradicional não tem acesso. Ora, esse *encontro* – para empregar mais uma vez a terminologia grotowskiana – não pode basear-se exclusivamente na experiência vital individual do ator. É preciso chegar, portanto, à definição de um campo comum ao espectador e ao ator, de um espaço onde as realidades existenciais possam *encontrar-se*. Segundo Grotowski, esse espaço é, em última análise, delimitado por um sistema de valores e tabus ao qual toda uma coletividade aderiu há várias gerações, e graças ao qual pôde justamente, definir-se como coletividade específica. Trata-se portanto de uma herança, de uma experiência comum que se cristaliza e se formaliza através dos grandes mitos que fundam ou constituem uma cultura”.<sup>175</sup>

Como resposta a todas estas interferências, a noção de texto sofre profunda modificação, diluindo a idéia de autoria e redefinindo as funções dos criadores, entre dramaturgos, encenadores ou atores, a partir da década de sessenta.

---

<sup>173</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*.

<sup>174</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*, p.72.

<sup>175</sup> *Ibid*, p. 71.

O texto migra, neste período, da via aristotélica<sup>176</sup> para uma via mais aberta à conjunção de fragmentos sobre um *tema*, um *motivo*, sem que esse mecanismo altere a compreensão, que sai do terreno *intelectivo* para o alcance definitivo dos sentidos.

A partir deste impulso, toda uma geração de artistas passa a questionar a autoridade *textual*, rompendo com alguns padrões estabelecidos pelas formas tradicionais. O texto deixa assim de ser matriz inquestionável da encenação, para ultrapassar os limites das convenções. Diversos grupos, neste período, vão aderir a uma espécie de escritura coletiva, onde o autor se dilui no grupo durante a experiência cênica.

No momento em que a cena rompe com o domínio do texto dramático, fomenta-se um campo para uma arte de maior abertura, com inúmeras possibilidades criativas, fazendo emergir diferentes linguagens como o *happening*, a *performance art*, *body art*, teatro-dança, teatro físico, arte multimídica, instalação e teatro ritualístico, entre tantas outras vertentes que nomeiam manifestações artísticas visuais e antinarrativas.

Como expoentes destas linguagens diferenciadas, podemos destacar o diretor *Bob Wilson* e a coreógrafa *Pina Bausch*, que ao longo de suas experiências de fronteira abalaram muitas certezas sobre o *status* da representação teatral e a importância do texto.

Válido ressaltar que os artistas destas *novas* linguagens não vêm da seara do teatro, mas das artes visuais ou da dança, alimentando-se do texto, comumente, sob a estrutura de fragmentos repetitivos.

No contexto da *performance*<sup>177</sup> enquanto linguagem, o uso do texto é redimensionado, como já se aponta nas investidas do teatro contemporâneo. O objeto artístico na *performance* somente é revelado e multifacetado no discurso da cena, provavelmente pela sua característica original de transcendência dos limites entre as demais linguagens.

Na *performance*, a palavra passa a figurar como mais um elemento no discurso de *mise en scène*, de eminente autoria-criação do *performer*. Desta forma, *o que se comunica*

---

<sup>176</sup> Do grego *Aristóteles*, da dramaturgia clássica sujeita a um enredo.

<sup>177</sup> “Ao mesmo tempo, o teatro enquanto linguagem se estabelece como uma forma estrutural com regras – que variam de estilo para estilo – de composição dos signos construídos, assim como a dança ou a linguagem de vídeo também têm as suas. A *performance* flutua entre essas várias linguagens podendo, como já enfatizamos, ser classificada como uma expressão cênica. Porém, a nível de completitude essa classificação será muito mais abrangente se considerarmos a *performance* antes como um *topos* divergente que esporadicamente atravessa fronteiras e ocupa espaços pertencentes ao teatro, do que como uma vanguarda teatral que o espaço de influência dessa linguagem amplia”. COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*, p. 160.

revela-se na forma da cena, privilegiando mais a estrutura e menos o conteúdo, a narrativa linear. Diz Cohen:

“A eliminação de uma cena mais concreta na *performance* (“concretitude” no sentido aristotélico, em termos de um espetáculo com início, meio e fim, texto, mensagem etc.) não vai impedir e, ao contrário, vai aumentar a carga dramática, dando à *performance* a característica de *drama abstrato*. A eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de *performance* tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura *emocional*. Muitas vezes o espectador não “entende” (porque a emissão é cifrada) mas “sente” o que está acontecendo.”<sup>178</sup>

Por esta afirmação do pesquisador, percebemos que a dissolução da narrativa linear não prejudica a apreensão da cena em *performance*, exatamente por esta evocar mais o terreno dos sentidos, na criação de uma rede de significados, a partir da obra aberta.

Desta perspectiva de mutação constante, a narrativa perpassa o operador *work in progress*, sendo material continuamente transformável. A destinação aos sentidos advém não só dos elementos de concepção cênica, mas principalmente das temáticas abordadas nas experiências em *performance*, que transitam, como visto, no *locus* do mito.

O trânsito temático da *performance* nas questões fundadoras ou míticas cria, ao meu entender, uma dialética, na medida em que enredos ambíguos, unificam-se pelo caráter arquetípico do *leitmotiv*. Sobre isso, discorre novamente Renato Cohen:

“Outra contribuição importantíssima é a de, através da exacerbação da “imagem emocional”, se resgatarem nas *performances* estruturas arquetípicas básicas e situações que pertencem ao inconsciente coletivo de toda comunidade. Dessa forma, nesses anos recentes, algumas *performances* transformaram-se em alguns dos últimos redutos não contaminados pelos tentáculos do sistema, onde praticantes e platéia mantiveram viva a ritualização de situações antropológicas e práticas essenciais à preservação da psique coletiva da comunidade”.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. p. 66.

<sup>179</sup> Ibid, p. 160.

Desta perspectiva, a *performance* eleva as situações arquetípicas, tomando-as como suporte dos discursos de cena. A narrativa em *performance*, dialeticamente, fragmenta-se enquanto estrutura e unifica-se enquanto tema coletivo.

As fendas da cena e os vazios da narrativa em conjunção com unidade proposta pelo mito produzem um processo de ordenação na ambigüidade, que habita um terreno anterior a qualquer razão lógica. A narrativa mítica então se atualiza pela *performance* (*rito*) na exacerbação do momento presente, do imprevisível ligado ao momento da re-apresentação.

O mito vai, assim, servir como aporte ou *leitmotiv* principal para a cena em *performance*, distribuindo-se em diversos outros *leitmotive* que funcionam como vetores no todo da narrativa. São estes *leitmotive* secundários que, de certa forma, organizam as emissões sobre o *leitmotiv* principal, criando uma tecitura de diversos influxos e, por isso, *intertextual*.

No entanto, é importante perceber que não só as novas linguagens rasgam as fronteiras e discutem as convenções estabelecidas sobre o texto. Antes mesmo de qualquer estado *anárquico* oficial como já abordado, as formas de arte do povo, como o *Cavalo Marinho* brasileiro, por exemplo, já transgrediam as relações, apresentando diversas destas características alçadas pela contemporaneidade artística, inclusive no que tange a rede de *leitmotive* *intertextualizados* no espetáculo, calcada também em narratividade mítica.

Na observação do *Cavalo Marinho*, Hermilo Borba Filho faz o seguinte comentário, no tocante à textualidade;

“Observei os intérpretes, os processos, a dança. O ator do bumba é uma mistura de improviso e tradicionalismo.(...) Primeiro, não há texto escrito (...), embora haja um assunto fixo que vem sendo explorado há séculos, em torno dele ocorrendo as improvisações no calor da representação e mais ou menos boa de acordo com a capacidade histriônica do intérprete.”<sup>180</sup>

Em outra reflexão sobre a temática de preenchimento, Roger Bastide<sup>181</sup> defende que no Bumba (Cavalo Marinho) persiste a significação eterna dos mitos que nele se escondem, como o da miséria do trabalhador (sucessor do escravo negro), como o testamento totêmico dos

---

<sup>180</sup> BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos populares do Nordeste*, p.24.

<sup>181</sup> BASTIDE apud CARVALHEIRA, 1986, p. 143.

pedaços do boi, como a ressurreição e a dança de regozijo (que é a reconciliação do homem com a vida)<sup>182</sup>.

Na cena de *Joana In Cárcere*, inspirada pelo preenchimento mítico-narrativo da *Arte da Performance* e do *Cavalo Marinho*, o mito da Joana d’Arc surge como suporte para a *intertextualidade*<sup>183</sup>, que postula, em sua teoria, que um só ‘texto’ pode ser compreendido pelo jogo dos textos que o preenchem e que, por transformação, influenciam-no.

A *intertextualidade* em *Joana* é base e procedimento na operação das diversas combinações sobre este mesmo motivo, criando o que podemos chamar de “colcha de retalhos” de inter-relações. Esta colcha de retalhos textual aproxima-se, sobremaneira, da idéia de *texto* contemporaneamente postulada pelo teatrólogo Eugênio Barba:

“A palavra ‘texto’, antes de significar texto falado ou escrito, impresso ou manuscrito, significava ‘tecedura’. Neste sentido não há espetáculos sem texto. O que diz respeito ao ‘texto’ (à techedura, ao fio) do espetáculo pode ser definido como “dramaturgia”, isto é, *drama-ergon*, o trabalho das ações. A maneira pela qual as ações agem é o enredo.”<sup>184</sup>

*Intertextualizar*, desta perspectiva, não significa elaborar uma “colagem”, que é uma construção de menor potência, onde simplesmente agrupam-se cenas por associação, mas é, antes de tudo, um processo de hibridização, que reconstrói textos, citações, fragmentos, narrativas, estabelecendo redes de significações com vários planos de leitura (literal, mítica, simbólica).

A articulação e montagem desta rede *intertextual*, fundamentada no mito da guerreira d’Arc como *leitmotiv*, vem sendo gerada pela cena em processo de *Joana In Cárcere*, estabelecida pelo campo de *personas*, bem como pelas ambiências da cena, que serão melhor percorridos em quarto capítulo, no *movimento da processualidade*.

Faz-se mister explicitar detalhadamente, no próximo tópico da investigação, que significados o mito vem recebendo ao longo da História, de que modo ele se manifesta no universo da arte, bem como se relaciona com as duas matrizes da linguagem interseccional, as *performances culturais*, *Arte da Performance* e *Cavalo Marinho*, já explicitadas.

---

<sup>182</sup> O *leitmotiv* principal no *Cavalo Marinho* será melhor percorrido no tópico que se segue.

<sup>183</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, p. 213.

<sup>184</sup> BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo, Hucitec, 1995. p. 241.

### ***III.II. Performance e mito***

*“À medida que os artistas se aproximarem dos fatos humanos básicos, atrás da cultura, dos nacionalismos e do indivíduo, eles vão penetrar num lugar que até hoje ainda não foi descoberto”.*<sup>185</sup>

**Gregory Battcock**

Na tentativa de definir o mito, Mircea Eliade<sup>186</sup> chegou à reflexão de que o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, diz ele, o mito narra como, graças a seres sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento, uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.

Assim, segundo Eliade<sup>187</sup>, o mito revela, de um modo mais profundo, o que não é possível à própria experiência racionalista revelar, ou seja, a estrutura da divindade, que se situa acima dos atributos e reúne todos os contrários. Mito é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo que não era começou a ser.

O mito existe onde sua narrativa se transmite oralmente, sem que ainda nenhuma fábula se escreva, sem que nenhuma narrativa, estritamente lógica, ainda lhe organize a ação. Subsiste, portanto, desde sempre, dizendo e escondendo o começo da história, ao mesmo tempo ocultação e celebração, esquecimento e perpetuação do início.

Na medida em que pretende explicar o mundo e o ser humano, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações.

Mito é palavra, imagem, gesto, que circunscreve o acontecimento no coração do homem, emotivo antes de se fixar como narrativa, expressando o mundo e a realidade

---

<sup>185</sup> BATTCOCK, Gregory. *A Arte Corporal* in apêndice GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*, pp.144- 145.

<sup>186</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, p. 11.

<sup>187</sup> *Ibid.*p. 9.

humana cuja essência é, efetivamente, uma representação coletiva que chegou até nós através de várias gerações.

A partir destas reflexões, somos impulsionados a crer que o mito é uma representação coletiva advinda de antepassados e que relata uma explicação do mundo. Por conseguinte, é a palavra revelada, precisa ser sentido e vivido antes de *inteligido* e formulado.

Como afirma Roland Barthes<sup>188</sup>, o mito não pode, conseqüentemente, ser um objeto, um conceito ou uma idéia: ele é um modo de significação, uma forma. Assim, não se há de definir o mito pelo objeto de sua mensagem, mas pelo modo como a profere.

É bem verdade que a sociedade industrial usa o mito como expressão de fantasia, de mentiras, mas não é este o sentido que hodiernamente se lhe atribui. O mesmo Roland Barthes, aliás, procurou reduzir o conceito de mito, apresentando-o como qualquer forma substituível de uma verdade. Uma verdade que esconde outra verdade.

Talvez fosse mais exato defini-lo como uma verdade profunda de nossa mente, que poucos se dão o trabalho de verificar, buscando apenas a ilusão que o mesmo contém. Muitos vêm no mito tão-somente os significantes, isto é, a parte concreta do signo. Faz-se necessário ir além das aparências e buscar-lhe os significados, quer dizer, a parte abstrata, o sentido profundo, o *numinoso*.

O mitólogo Joseph Campbell afirma que aquilo que os seres humanos têm em comum se revela nos mitos, e completa:

“Mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história. Todos nós precisamos compreender a morte e enfrentar a morte, e todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o eterno, compreender o misterioso, descobrir o que somos”.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> BARTHES, Roland. apud NASCIMENTO, Carlos Athur R. do. (tradutor) *Atualidade do Mito*. São Paulo. Duas Cidades, 1977. p. 25.

<sup>189</sup> CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*, p. 5.

Pelo viés do entendimento de Carl Gustav Jung<sup>190</sup>, o mito surge como estrutura de conscientização dos arquétipos (modelos primitivos), isto é, um elo entre o consciente e inconsciente coletivo, bem como forma através da qual o inconsciente se manifesta.

O inconsciente coletivo parece ser constituído de algo semelhante a temas ou imagens mitológicas, traduzindo a identidade de todos os seres humanos, seja qual for a época ou lugar onde tenham vivido, na revelação da herança de vivências das gerações anteriores.

No mito, esses conteúdos remontam a uma tradição cuja idade é impossível determinar, descortinando-se na conjunção de imagens de carácter pessoal e impessoal. Em síntese, os mitos são a linguagem imagística dos princípios.

Na inconsciência dos povos, as re-presentações dos mitos, por intermédio dos rituais, traduzem-se num antigo sentimento de beleza que se conserva e se realiza na memória das coletividades, tendo como função ontológica a sacralização do mundo. O contato entre o universo dos sentidos e o da contemplação absoluta, celebrados nessas manifestações, são sempre atualizadores dos significados últimos de vida.

Na antropologia moderna, o mito é considerado um *disfarce* deste pensamento abstrato em celebração. Leia-se:

“O aspecto irracional do mito torna-se particularmente claro quando nos lembramos que os primitivos não se satisfazem em apenas recontar seus mitos como histórias que transmitiam informações. Eles os dramatizavam, reconhecendo-lhes uma virtude especial que podia ser ativada pela narração... O mito é uma forma de poesia que transcende a poesia enquanto proclama uma verdade; é a forma de raciocínio que transcende o raciocínio enquanto deseja realizar a verdade que proclama; uma forma de ação, de comportamento ritual, que não encontra sua realização no ato, mas precisa proclamar e elaborar uma forma poética de verdade.”<sup>191</sup>

Eliade ainda enfatiza que:

“Quando um ser historicamente condicionado, por exemplo, um ocidental dos dias de hoje, deixa-se invadir pela sua própria parte não-histórica (o que acontece com muito mais

---

<sup>190</sup> JUNG, Carl Gustav, *O Homem e os seus Símbolos*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1964.

<sup>191</sup> FRANKFORT, H, e H.A., Wilson, J.A., e JACOBSEN apud COURTNEY, 2003, p.73.

frequência do que ele imagina), não é necessariamente para retroceder ao estado animal da humanidade, para descer às origens mais profundas da vida orgânica: inúmeras vezes, ele reintegra pelas imagens e símbolos que utiliza um estado paradisíaco do homem primordial”.<sup>192</sup>

Por ocupar este território de recuperação de acontecimentos reais ou imaginários, de celebração do pensamento abstrato e *re-instauração* do *homem primordial*, do *tempo ritual*, os mitos sempre estiveram presentes no processo artístico, evidenciados que estão na arte das culturas tradicionais, nas tragédias gregas, nos rituais étnicos e, mais recentemente, na cena teatral oriunda de práticas dionisíacas, nas investidas da *avant-garde* e no movimento de contracultura, como visto anteriormente.

Nas culturas tradicionais e rituais étnicos, a necessidade premente da sacral comunicação entre os participantes da comunidade e desta com as divindades, conduz a uma ordenação de signos em torno de seus mitos, conferindo significado às pinturas das cavernas, pedras esculpidas e revestindo os seus ritos de um caráter, indubitavelmente, cênico, mágico e *encantatório*.

Nestes contextos, cultuam-se as ancestralidades, numa específica maneira de elaboração do fazer artístico, possuindo um conjunto de mitos, narrados artisticamente para explicação dos obscuros fatos existenciais. Com este processo de “contação”, objetiva-se harmonizar corpo e mente e o rumo da vida, em acordo com o rumo apontado pela natureza. Em outras palavras, como discorre Joseph Campbell, procura-se uma experiência de *estar vivo*<sup>193</sup>.

A imaginação é sustentáculo para a atuação dos artistas destas comunidades e culturas, configurando-se meio por onde se produz a combinação harmônica entre sons / frases e imagens e de onde são impulsionadas as danças dramatizadas, no afastamento de demônios e medos antepassados, na busca de compreensão de situações da existência.

Segundo Renato Cohen<sup>194</sup>, o teatro da crueldade de Artaud, a dança-metafísica do balé de Java, os movimentos expressionistas de Mary Wigman, Laban e Dalcroze, que visavam a evocar potências além do ordinário e transportar máscaras “dos deuses”,

---

<sup>192</sup> ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo. Martins Fontes, 1996. p. 9.

<sup>193</sup> CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*, p. 5.

<sup>194</sup> COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*, p.66.

também adentravam no mesmo território de ordenação de signos em torno de mitos, materializando-se pelo potencial da imagem enquanto conduto da experiência.

Os movimentos de *avant-garde* e contracultura direcionaram-se, concomitantemente, a este campo do mito, no sentido da retomada do caráter sagrado das Artes, trespassando o limiar arte/vida, ficcional/real.

Percebe-se, por intermédio destas relações, que, no diálogo com o mito, a arte galga o patamar de metáfora do mundo, uma forma de re-presentação simbólica que consiste em aprofundar significados da realidade, invertendo seus mecanismos, imitando o que este possui de mais verdadeiro e imutável.

Num primeiro momento, a arte até pode nos parecer apenas obediente e mensageira, mas logo percebemos que ela é, sobretudo, portadora de sinais, de marcas deixadas pelo não-racional coletivo, social, histórico. Seu domínio é o do indizível e é entre a complexidade do mundo e a complexidade da arte, que mora a grande afinidade.

Desta maneira, o que nos leva ao universo da arte é a necessidade de novas experiências, da ampliação viva das emoções e dos sentimentos, da busca de sentido do conhecimento e, mais do que isso, do significado da própria existência humana, pois é provável que o sentimento de perplexidade diante do mundo esteja na origem da arte, que tem o mito como estrutura para a revelação. E aí está, precisamente, a sua dimensão metafísica.

Joseph Campbell afirma poeticamente que o ato criativo está sempre relacionado à esfera mítica, ao reino das musas, porque o mito é a terra natal da inspiração das artes. *As musas são filhas da deusa da memória, que não é a memória lá de cima, da cabeça; é a memória aqui de baixo, do coração. É a memória das leis orgânicas da existência humana que transmite suas inspirações.*<sup>195</sup>

No dizer do teatrólogo inglês contemporâneo Peter Brook<sup>196</sup>, a Arte que se realiza tão somente para o exterior, sem a força mítica que a engendra, é uma arte morta, ao passo que a construção dos conteúdos interiores para a posterior exteriorização retoma a sacralidade e vivacidade da arte, que assume a sua função por excelência que é tornar visível o invisível.

---

<sup>195</sup> CAMPBELL, Joseph. *Mitologia na vida moderna*. Rio de Janeiro. Editora Rosa dos Tempos, 2002. p.199.

<sup>196</sup> BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis. Editora Vozes, 1970. p. 39.

O *Cavalo Marinho* e a *Arte da performance*, por serem herdeiros diretos da cultura tradicional de um povo e das investidas da *avant-garde*, respectivamente, atuam num campo mais aberto à busca desta dita sacralidade e dos mitos de preenchimento. Regem-se pela ludicidade e relação arquetípica com a obra, pelo jogo espontâneo e pela festa de comunhão com o espectador.

O estado festivo e ritualístico encontrado nas brincadeiras do povo e os estados exacerbados de presença nos híbridos experimentos na linguagem da *performance* revelam as operações no território do *mythos*, que se distingue do *topos* do ordinário cotidiano, como reflete Renato Cohen.<sup>197</sup>

É importante ressaltar, no entanto, que nestas *performances culturais*, não só os estados são instauradores do território do *mythos*, mas as próprias narrativas fragmentadas em imagens e, por vezes, diálogos, servem como suporte para rememoração do tempo ritual, sendo também veículos de manifesto do campo mítico e mote de enlevo espetacular.

No bumba-meu-boi (Cavalo Marinho) o *leitmotiv* da narrativa desdobra-se sob a égide do binômio morte-ressurreição, mito que o auto de modo próprio recria, herdando-o de tradições orais milenares associadas ao teatro, ao lado de figuras totêmicas e de mitos brasileiros, estabelecendo uma ligação com a terra no que este elemento possui de mais particular e universal.

Por intermédio deste *leitmotiv* organizado por uma narrativa destituída de total linearidade, os brincantes vivenciam o campo mítico, adentrando no mistério da dualidade *vida-morte*, numa tentativa de se estabelecer a comunicação entre o visível e o invisível.

Na linguagem processual da *performance*, o trabalho de contexto pessoal, imbrincando relações em arte / vida através de dinamismos sobre mitologia / leitmotiv pessoal, delineamento de idiosincrasias e composição de *personas* auto-referentes, por

---

<sup>197</sup> COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*, pp.59-65.

sua vez, também possibilita o desencadeamento de uma outra percepção e a instauração do campo mítico enquanto sensação<sup>198</sup>.

Sendo assim, ambas as *performances culturais* transitam no território do *mythos*, através dos estados e das narrativas, que, como visto, remetem tanto a situações existenciais coletivas (Cavalo Marinho), como derivam de mitologias pessoais para configurações universais, como na arte em processo da *performance*.

A busca, no contexto desta pesquisa, é exatamente a recuperação do território do *mythos* na cena artística e no trabalho de atuação, por intermédio da inspiração nestas duas matrizes de linguagem, que trafegam como visto, no *locus* mítico, na recuperação da completude da representação e na valorização do símbolo com toda sua dimensionalidade, do visível e invisível<sup>199</sup>.

Este importante preâmbulo sobre a presença do *mito na performance* rompe o portal para a análise do mito na experiência cênica desta pesquisa, revelada nos tópicos seguintes, onde discorro acerca da questão da mitologia pessoal, bem como sobre o mito da *Joana d’Arc*, através de três vias de reflexão: a História (Joana Histórica); o Mito (Joana Mítica) e o Mito auto-referente (Joana Persona).

---

<sup>198</sup> COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*, pp.70-71.

<sup>199</sup> A questão do invisível, dos índices, rastros de passagem, é destacada neste trabalho, em que inserções de certos climas instaurados, são sentidos, captados pela mente subjetiva, e não visíveis na representação formalizada. (MERLEAU-PONTY, Maurice, 1994)

### III.III. O campo da mitologia pessoal

*“Em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum outro meio de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim e fundir-me a ele”.*<sup>200</sup>

Maurice Merleau Ponty

Como visto nos tópicos anteriores, o *mythos* é operador e condutor da vivência cênica, podendo ser identificado, com clareza, tanto na *Arte da Performance*, como no *Cavalo Marinho*. Por intermédio da instauração do território do *mythos* - o campo mítico - são abertos os portais para o que Renato Cohen chama de *cena do numinoso*.

No espaço de manifestação do mítico, especialmente na linguagem da *performance*, antes mesmo de se adentrar na *cena do numinoso*, variadas vezes, são ativados campos da *mitologia pessoal*, onde vão surgir imagens referenciais de cunho individual dos *performers*.

Renato Cohen discorre que a imersão no campo mítico pessoal dá-se a partir do delineamento de *personas* auto-referentes<sup>201</sup>, e enfatiza:

*“O performer parte de referências da pesquisa, indicações do diretor / roteirista, vivências de laboratório para construir uma trajetória, que vai estar extremamente apoiada em sua idiossincrasia e percurso pessoal.”*<sup>202</sup>

Naturalmente, não só a experiência artística pode ser responsável pela abertura ao campo da *mitologia pessoal*. Tais mitos surgem também em sonhos, vivências místicas e processos *psicoterapêuticos*, na ativação do já mencionado inconsciente.

Sigmund Freud, em sua *Interpretação dos Sonhos*<sup>203</sup>, já atentava para a existência de estruturas míticas na psique pessoal, que se transfiguravam em imagens oníricas e se

---

<sup>200</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo. Martins Fontes, 1994.

<sup>201</sup> COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. p. 70.

<sup>202</sup> Ibid, p.81.

<sup>203</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Editora Imago (Vol. 5), 1969.

serviam de imagens-guia na compreensão de neuroses ou mesmo no estímulo ao comportamento criativo de seus pacientes.

Carl Gustav Jung<sup>204</sup>, posteriormente a Freud, também veio a apontar o desvendamento do *inconsciente pessoal* na revelação de problemas psíquicos e no desenvolvimento da imaginação criativa. Para Jung, o processo a que chama de individuação é a descoberta do mito como força propulsora. O desvendamento do mito pessoal é assim, a realização da vontade inconsciente, o nascimento do indivíduo na pessoa.

Faz-se mister ressaltar que ambos os pesquisadores, com suas específicas teorias, enfatizaram a existência de estruturas coletivas subjacentes à psique individual, formadas por conteúdos de ideação, traços de memórias de experiências de gerações passadas. A psique individual estaria assim calcada em um a *priori universal*, arquetípico, para Jung chamado de inconsciente coletivo.

Tanto Freud, quanto Jung trabalharam na indução da natureza psíquica por meio das fantasias e dos pensamentos inconscientes. Os procedimentos de Jung eram semelhantes à técnica freudiana de livre associação da imagem onírica, só diferenciava-se pelo grau de liberdade com que Jung deixava a imaginação trabalhar, na medida em que encorajava seus pacientes a desenvolverem com maiores detalhes o material da fantasia. Diz ele:

'De conformidade com o gosto e os dotes pessoais, cada um poderia fazê-lo de forma teatral, dialética, visual, acústica, ou em forma de dança, pintura, desenho ou modelagem'<sup>205</sup>.

Segundo Jung, nas experiências com a *fantasia* e a interpretação dos sonhos por meio da arte, chegamos ao *inconsciente individual*, desvendando eventos particulares da vida do paciente, e ao *inconsciente coletivo*, de onde podem ser elaboradas significâncias de contexto comunal através de analogias mitológicas.

Percebe-se, com todas estas reflexões, que, nos processos terapêuticos, a arte aparece como poderoso mecanismo de abertura aos conteúdos inconscientes e que de maneira inversa a arte pode vir a se valer de técnicas terapêuticas de desvendamento de

---

<sup>204</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Editora Imago (Vol.13), 1969.

<sup>205</sup> STEIN, Murray. *Jung o mapa da alma – Um introdução*. São Paulo, Editora Cultrix, 1998. p. 88.

*mitologia pessoal* para a produção de trabalhos artísticos de contextos auto-referentes, como técnicas de Stanley Kripnner, James Hillman e do trabalho de figuras do inconsciente de Jung<sup>206</sup>.

Foi assim, por meio da conjunção de experimentos de técnicas e vivências no campo artístico (laboratórios de criação) e humanístico (processos *psicoterapêuticos* e experiências cotidianas), que fui arrematada pela imagem que venho tomando como um mito pessoal de significado, e que se tornou *leitmotiv* da prática cênica desta pesquisa.

A imagem que vinha a mim em sonhos, produções visuais e movimentos corporais em aulas e experimentos no campo mítico, como visto no primeiro capítulo, tinha a forma de *uma mulher acorrentada sobre um cavalo, no enfrentamento de toda uma sorte de homens, tentando empunhar espada e estandarte por um ideal – a liberdade*.

Num processo de maior elaboração imagética na construção de cena performatizada, fui conduzida deste arquétipo do herói / guerreiro<sup>207</sup> à energia específica da heroína mítica Joana d’Arc, que passou a servir de modelo de inspiração para a trajetória que comecei a empreender artística e individualmente. O fluxo de ressonância com o mito do herói transformou-se, assim, em fonte específica, quando o materializei na figura de Joana d’Arc.

Joana d’Arc, uma aldeã francesa, nasceu por volta de 1412. Foi queimada em 1431 como herege e, de certo modo, reabilitada em 1456. Em 1904, foi declarada venerável e beatificada em 1908. Finalmente, em 1920, foi canonizada, galgando o patamar de santa, mártir e heroína.

O herói, segundo Joseph Campbell<sup>208</sup>, é aquele que descobre ou realiza, como Joana, algo além do nível normal de realizações ou de experiência. É alguém que tem a função de partir numa série de aventuras fora do usual, oferecendo a própria vida por algo maior do que ele mesmo e perfazendo um círculo de *partida, realização e retorno*. Ele abandona determinada condição e encontra a fonte da vida, que o conduz a uma condição mais rica e madura.

---

<sup>206</sup> COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*, pp. 76, 78 (vide nota)

<sup>207</sup> CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*, pp.131-173.

<sup>208</sup> Ibid. p.131.

Jung atribui ao herói o papel de criador da consciência, ainda afirmando que:

“O herói é um padrão humano básico – igualmente característico tanto de mulheres quanto de homens – que exige o sacrifício da “mãe”, significando uma atitude infantil passiva, e que assume as responsabilidades da vida e enfrenta a realidade de um modo adulto. O arquétipo do herói exige o abandono desse pensamento fantasioso infantil e insiste em que se aceite a realidade de modo ativo.”<sup>209</sup>

Na interlocução com minha mitologia, por meio da guerreira d’Arc, pude iniciar a trajetória interior que derivou da cena performatizada do estado mítico pessoal para uma pulverização em configurações universais, estabelecendo diálogo com o grande texto da cultura e reafirmando a seguinte reflexão de Campbell:

“A vida e a jornada interior não são de modo algum uma aventura isolada, meramente idiossincrática, mas no melhor dos sentidos um vôo misterioso que vai dos estreitos limites de uma vida pessoal para o grande domínio dos universais”.<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> STEIN, Murray. *Jung o mapa da alma – Uma introdução*, p.86.

<sup>210</sup> CAMPBELL, Joseph. *Mitologia na vida moderna*, p.258.

### **III.IV. Joana Histórica**

*“Ela é uma das poucas figuras da história que só podem ser protagonistas, jamais subordinadas, sempre um fim, jamais um meio”.*<sup>211</sup>

**Johan Huizinga**

A Bibliotheque Nationale de Paris abriga mais de vinte mil livros sobre Joana d’Arc. Este número sugere a impossibilidade de ler mesmo apenas uma parte substancial do que se registrou a respeito dela. Sinto-me particularmente devedora de fontes biográficas, como *Santa Joana d’Arc*, de V. Sackville-West e o prefácio do Bernard Shaw para a dramaturgia *Santa Joana*, que me fizeram ter uma noção cronológica da trajetória da heroína histórica, bem como ter a dimensão de questionamentos, os quais a nortearam, transformando-na em mito.

Em 1337 explodiu a Guerra dos Cem Anos, na qual França e Inglaterra disputavam territórios, num real conflito dinástico. Esta guerra significou, em síntese, que por cem anos os monarcas da Inglaterra tentaram unir França e Inglaterra sob uma só coroa – a deles, justificando a luta, prioritariamente, pela via hereditária.

Sobre esta fase, comenta V. Sackville-West:

“Nunca um país fora tão tristemente dividido. Não somente estavam os franceses divididos entre si (entre borguinhões e armagnacs), mas também o próprio reino era disputado por dois tronos.”<sup>212</sup>

Neste mesmo período, a Igreja Católica se firmava e derrubava, pelo medo, a antiga religião dos druidas. Foi durante estes conturbados fatos, na festa da *Epifania*<sup>213</sup>, em 6 de janeiro de 1412 aproximadamente, que Joana d’Arc nasceu em Domrémy, filha de Jacques d’Arc e Isabelle Romée.

---

<sup>211</sup> HUIZINGA, Johan. *Bernard Shaw’s Saint*. New York. New York, Harper & Row, 1970. p.222.

<sup>212</sup> SACKVILLE-WEST, V. *Santa Joana d’Arc*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1994. p. 17.

<sup>213</sup> Festa de Reis.

Seus pais foram retratados nos autos de seu julgamento como dois católicos bons e fiéis; trabalhadores de boa reputação, levando uma vida honesta, de acordo com a sua condição e criando bem seus filhos, no ensinamento do Pai-nosso, a Ave-Maria e o credo.

Nos mesmos autos, ainda se destaca o fato de que sua mãe teria ensinado a sua filha Joana a ser uma boa dona-de-casa e a orgulhar-se das habilidades consideradas adequadas a seu sexo.<sup>214</sup>

Por volta de 1424, Joana começou a ouvir vozes, depois por elas identificadas como das Santas Margarida e Catarina, além do Arcanjo Miguel, que lhe diziam ser sua missão, salvar a França do domínio inglês, coroando um novo rei.

Em fevereiro do ano de 1429, aos dezessete anos, Joana dirigiu-se a Vaucoulers, convencendo o governador Baudricourt a dar-lhe uma escolta para ir ao encontro do Rei Carlos VII, chamado comumente de Delfim. Em março, encontrou-se com o Rei e o convenceu a entregar-lhe o comando de seu exército contra os ingleses.

Neste mesmo ano, Joana derrubou o cerco dos ingleses a Orléans e viajou para Reims, sendo aclamada pelo povo em todo o trajeto. Em julho, Carlos VII foi sagrado como rei da França, na catedral de Reims, tendo Joana a seu lado.

Na qualidade de rei, Carlos VII começou a negociar uma trégua, mal sucedida, com os ingleses. Em oito de setembro, Joana partiu para reaver Paris, mas o ataque também não logrou sucesso, além dela ter sido ferida. Mais três batalhas foram realizadas: a retomada de *St. Pierre-Le-Moutier*, *Charité Sur Loire* e em *Compiègne* onde foi capturada.

O ano era 1430, quando foi feita prisioneira e transferida para a prisão de Beaurevoir, onde ficou de agosto até novembro. Neste período tentou fugir pulando de uma altura de vinte e um metros. Sobreviveu, mas passou a viver encarcerada e acorrentada permanentemente. Em dezembro foi mandada à temível prisão de Rouen e posteriormente vendida aos ingleses, por dez mil libras.

Em janeiro de 1431, portanto aos dezenove anos, Joana foi entregue ao bispo Cauchon para ser julgada por heresia pela inquisição, sendo condenada à fogueira no dia dezenove de maio. No dia vinte e quatro do mesmo mês, ameaçada com a execução, ela

---

<sup>214</sup> PROCÈS, v.I, p.51. Depoimento apud SACKVILLE, p.29.

retratou-se, rejeitando sua abjuração no dia vinte e oito. Joana aceitou sua sentença de morte e foi queimada como herege, dada a feitiçarias e sortilégios.

Em 1450, deu-se o início seu processo de reabilitação, sendo revogada a sua condenação seis anos depois. Em 1904 foi declarada venerável, beatificada em 1908 e, definitivamente, canonizada em 1920.

É a mais notável Santa Guerreira do calendário cristão e a mais intrigante das estranhas personalidades da Idade Média. Apesar de confessadamente católica e piedosíssima, havendo planejado uma cruzada contra os Hussitas, foi ela, na verdade, um dos primeiros mártires do protestantismo e do nacionalismo, segundo Bernard Shaw.<sup>215</sup>

Joana, assim como a rainha Cristina da Suécia dois séculos mais tarde, para não falar de Catarina de Erauso e numerosas heroínas obscuras que se disfarçaram de homens para servir como soldados e marinheiros, recusou vestir-se à maneira habitual das mulheres, tendo-se trajado, tendo lutado e vivido como um homem. Sobre esta situação, ela mesma discorre:

“É verdade que em Arras e Beaurevoir fui aconselhada a usar roupas femininas; recusei, e recuso ainda. Quanto aos outros passatempos femininos, há mulheres em número suficiente para se entregar a eles.”<sup>216</sup>

Na realidade, como se pôde observar, a personagem mais importante na história de Joana e que a torna além de ditames históricos, é o próprio tempo. É *kronos* que dá uma pungência especial à trajetória dela: aos dezessete anos deixou sua aldeia, teve sucesso militar durante menos de seis meses. Foi soldado ativo por pouco menos de um ano. Foi mais tempo prisioneira que guerreira. Morreu aos dezenove anos. Uma breve carreira e, pelos padrões comuns, mal-sucedida.

No entanto, mesmo sendo posta na fogueira, o que poderia denotar seu malogro, não a visualizamos como vítima, lembramos como alguém que nada reteve, que representa o triunfo do invisível sobre o visível, da potência da intenção pura, dos atos que brilham e perduram além da vida do ator e da eficácia dos próprios atos.

---

<sup>215</sup> SHAW, Bernard. *Santa Joana e Pigmaleão*. São Paulo, Editora Delta, 1981. (prefácio)

<sup>216</sup> PROCÈS, v.I, p.230: *Quant aux autres oeuvres de femmes, il a asses autres femmes pour ce faire* apud SACKVILLE, p.9.

Sua coragem e convicção eram, inquestionavelmente, super-humanas. Eram de uma natureza que não admite dúvida e não reconhece obstáculo. Sua própria fé absoluta era o segredo de sua força, suas convicções interiores fizeram brotar esta força, erguendo seu valor como líder tão acima de seu valor tático ou estratégico, quanto militar. Foi sua sinceridade que a tornou capaz de inspirar homens desencorajados e dobrar à sua vontade a resistência de príncipes.

Por estes atributos, Joana não ficou sujeita ao cárcere da História, ela avançou o tempo, permanecendo na aura das inexplicáveis questões existenciais. Diz V. Sackville:

“Ela suscita muitas questões que, se pudéssemos responder, nos levariam bem adiante na solução de muitos mistérios. Esse, para mim, é o fascínio da santa nacional da França – não apenas o sujeito de uma biografia, não simplesmente uma figura pitoresca com armadura e manto escarlate, mas alguém que desafia os princípios mais profundos de nossas crenças ou descrenças.

Talvez mais que qualquer outra figura militar da história, ela nos obriga a pensar.

Faz-nos pensar, e nos coloca perguntas; descobre os lugares escuros onde talvez tenhamos medo de olhar. Ficamos com as perguntas essenciais: Deus se manifesta por métodos diretos, às vezes? O mundo visível é o único que devemos considerar? É possível, para o homem mortal, entrar em contato com seres do outro mundo? É possível que a orientação sobrenatural se digne a ajudar nossa falibilidade humana? É possível que certos seres nasçam com um sexto sentido, uma receptividade tão maior que a de seus companheiros mais completos, que a fim de explicá-los nós nos refugiamos em palavras como “miraculoso” e “sobrenatural”?<sup>217</sup>

Percebe-se por tais questionamentos, que, certamente, a verdadeira missão dessa visionária mulher não era só unificar a França ou mesmo acabar com a guerra dinástica, que já durava cem anos, sua real bandeira não parecia ser de uma só nação, mas a de todos aqueles que crêem na intuição, na liberdade, na necessidade de ser livre.

---

<sup>217</sup> SACKVILLE-WEST. Victoria. *Santa Joana d’Arc*, p. 297.

### III.V. Joana Mítica

*“O carisma...Explode as limitações das regras e tradições, e subverte todas as idéias do sagrado. Impõe sujeição a uma coisa que jamais existiu antes”.*<sup>218</sup>

**Max Weber**

O mito do herói é o mais comum e o mais conhecido em todo o mundo. Diversos mitólogos afirmam que podemos encontrá-lo enquanto estrutura, em diferentes recantos, porque eles guardam uma forma universal mesmo quando desenvolvidos por grupos e indivíduos sem qualquer contato cultural entre si.

Na maioria das histórias sobre heróis, discorre-se sobre uma mesma trajetória: nascimento humilde, mas milagroso; provas de sua força sobre-humana precoce; ascensão rápida ao poder e à notoriedade; luta triunfante contra as forças do mal, falibilidade ante a tentação e o orgulho, e, finalmente, declínio por motivo de traição ou por ato de sacrifício “heróico”, onde sempre morre. Todos estes atributos parecem compor o perfil da heroína histórica Joana d’Arc, propondo uma transfiguração da mesma, do plano histórico para o mítico.

Joana já nutria o imaginário popular antes mesmo do início de suas batalhas. Em sua época, vertida num misto de credulidade e rudeza, corriam diversas profecias, de origens variadas, sobre uma donzela que iria salvar a França, sendo a mais antiga a do mago arturiano Merlin<sup>219</sup>, que profetizou que de *Bois Chesnu*<sup>220</sup>, viria uma maravilhosa donzela, a qual livraria o reino francês de seus inimigos.

Diante desta afirmativa, percebe-se que desde sua origem houve a transcendência desta personalidade da via Histórica para a Mítica. O extenso campo de força da figura, que sem semelhanças, antepassados ou descendentes, ergueu-se numa planície descampada, fundamenta a passagem da lenda para a História e desta para o mito.

---

<sup>218</sup> WEBER apud GORDON, Mary. *Joana d’Arc*. Rio de Janeiro. Editora Objetiva, 2002, p.13.

<sup>219</sup> GORDON, Mary. *Joana d’Arc*, p.37

<sup>220</sup> Considerava-se *Bois Chenu* um bosque grisalho pela idade, um bosque de carvalhos, um lugar a ser evitado por duas razões: era abrigo de javalis e lobos, e também diziam tratar-se de um lugar freqüentado por fadas. A própria Joana negou mais tarde que tivesse ouvido essa lenda, mas acrescentou que, quando de sua chegada a Chinon, várias pessoas perguntaram-lhe se havia um bosque chamado *Bois Chenu* em sua terra.

Joana, como antes visto, nasceu na pequena aldeia de Domrémy, em 6 de janeiro de 1412; Epifania; Décima Segunda Noite; o Dia de Reis. De acordo com alguns relatos fantásticos, até as aves pareciam ter notado o nascimento, reafirmando a atmosfera mítica de seu surgimento na terra:

“Foi durante a noite de Reis que ela viu a luz desta vida mortal pela primeira vez, e, é maravilhoso relatar, os habitantes do lugar foram tomados de alegria inconcebível. Ainda desinformados sobre o nascimento de Joana, eles corriam de um para outro, perguntando que fato novo tinha acontecido. Para alguns, era motivo de doce regozijo. O que se pode acrescentar? Os galos, como arautos das felizes novas, cantaram de um modo nunca antes ouvido, batendo asas e continuaram por duas horas profetizando esse novo acontecimento.”<sup>221</sup>

Joana cresceu nos moldes de uma jovem camponesa comum, acostumada a aceitar a aspereza e a suavidade de uma região que não sugeria contraste violento entre a realidade vivida e a ideal.

No entanto, mesmo diante da labuta intensa, havia aspectos do folclore rural daquele lugarejo que certamente excitavam a fantasia de qualquer criança imaginativa. Assim, a menina Joana desenvolveu-se num contexto onde se mesclavam extremo trabalho a costumes, crenças e lendas.

É importante ressaltar, a título de contextualização que no século XV, santos e milagres eram encarados com naturalidade, tanto por gente ignorante quanto por gente instruída. Visões, vozes e profecias eram assuntos de ocorrência relativamente comum. Havia grande número de visionários como Joana viria a ser a diferença entre eles, porém, era o grau e a espécie e os acontecimentos desencadeados pelas manifestações.

De acordo com os escritos de V. Sackville-West, não se conhece sequer retrato real de Joana; no entanto, está longe da pauta de discussão que ela foi, mesmo durante sua vida, uma personalidade que se aguardaria estar retratada em diferentes lugares - uma figura, sem sombra de dúvidas, lendária.

Segundo também relatado em manuscritos de seu processo:

---

<sup>221</sup> PROCÈS, v. V, p. 116: *Carta de Perceval de Boulainvilliers ao duque de Milão* apud SACKVILLE, p.31.

“Nuvens de borboletas acompanhavam seu estandarte, os pombos esvoaçavam miraculosamente em sua direção, homens caíam nos rios e se afogavam; bebês mortos bocejavam e voltavam à vida; bandos de passarinhos empoleiravam-se nos arbustos para vê-la guerrear”.<sup>222</sup>

Apesar de nada ter sobrado que pudesse ter revelado a real aparência de Joana, inúmeras representações póstumas trouxeram à tona sua impressão e toda sua rede de signos, seja em pedra, bronze, gesso, vitral, tela ou madeira. Por meio de manifestações diversas, artistas e historiadores fizeram emergir com clareza sua imagem dupla: a Joana pensativa e pastoral e a Joana heróica pronta para a batalha.

Diz novamente Sackville:

“A Joana camponesa sentava-se sempre com mãos cruzadas e olhos voltados para cima, a Joana capitã cavalgava num corcel de combate cujas patas dianteiras nunca tocavam o solo.”<sup>223</sup>

A aura lendária que a encobria desde seu nascimento e desenvolvimento, contudo, era sempre combatida pela própria Joana. Discorre Sackville:

“A lenda da pastora, entretanto, é destruída pela própria Joana. Ela a derruba com palavras do mesmo modo que abate a prostituta com um golpe de espada. É substituída pela figura de saia vermelha, desaparecendo furtivamente em direção aos bosques de Bermont; pela figura da garotinha cujos companheiros arreliavam por ela ser demasiado devota; pela figura da mocinha dos trabalhos domésticos, atarefada com o espanador na casa de sua mãe, depois sentando-se com o tricô e a fiação, incapaz de fugir então, já que sua mãe a mantinha trancada sob sua vigilância. É destituída, acima de tudo, pela figura da menininha interpelada da maneira mais espantosa e terrível por uma voz sem corpo, falando-lhe do vazio, no momento mais dramático e significativo de toda a sua carreira.”<sup>224</sup>

Mesmo diante do combate ferrenho da donzela contra sua própria mitificação, não se pode negar o campo de encantamento desencadeado pela pelos seus feitos nos campos

---

<sup>222</sup> SACKVILLE, V. West. *Santa Joana d'Arc*. p.3.

<sup>223</sup> Ibid. p. 4.

<sup>224</sup> Ibid. p. 43.

de batalha e a relação dela com as vozes de seus guias sobrenaturais. Sobre isso, romantiza Boulainvilliers:

“Ela, então, quando a corrida acabou, retirou-se para a beira do prado a fim de descansar o corpo e recobrar o fôlego; parecia embevecida e destituída dos sentidos (*quasi rapta et a sensibus alienata*). Então veio um jovem que, aproximando-se, falou-lhe deste modo: “Joana, vá para casa; sua mãe precisa de sua ajuda”. Ela, acreditando tratar-se de seu irmão ou algum outro rapaz da vizinhança, correu para casa. Sua mãe, encontrando-a, perguntou-lhe o motivo de ter abandonado as ovelhas, e repreendeu-a. A inocente criança perguntou: “Não mandou me chamar?” Sua mãe disse: “Não!”

Pensando então que o menino tinha lhe pregado uma peça, voltou-se para reunir-se às companheiras, quando, de repente, uma nuvem luminosa apareceu-lhe diante dos olhos e da nuvem veio uma voz dizendo: “Joana, você está destinada a levar um tipo de vida diferente, e a realizar coisas miraculosas, pois foi escolhida pelo Rei dos Céus para restaurar o reino da França e para ajudar e proteger o Rei Carlos, que foi afastado de seus domínios. Você vestirá roupas masculinas; usará armas e se tornará comandante do exército; todas as coisas serão orientadas pelo seu conselho.” Depois que essas palavras foram pronunciadas, a nuvem desapareceu e a menina, estarrecida por essa maravilha, a princípio não podia dar-lhe crédito, mas, em sua inocência ignorante, permaneceu perplexa quanto a acreditar ou não no que acontecera. Dia e noite visões semelhantes lhe apareceram, renovando e repetindo as palavras. Ela guardou para si a experiência; não falou a ninguém, exceto ao seu confessor; e nessa perplexidade continuou, pelo espaço de cinco anos.”<sup>225</sup>

Simplificando a relação com as suas vozes e visões, Joana narra em seu julgamento, sem essa beleza sentimental talvez, mas bem mais tocante em sua brevidade:

“Foi no meu décimo terceiro ano que Deus enviou uma voz para guiar-me. A princípio eu estava muitíssimo assustada. A voz veio perto do meio-dia, no verão, no jardim do meu pai. Eu tinha jejuado no dia anterior. Ouvi a voz na minha mão direita, na direção da igreja. Raramente a ouço sem (ver) uma luz. Essa luz sempre aparece do lado de onde ouço a voz.”<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> PROCÈS, v. V, p. 116: *Carta de Perceval de Boulainvilliers ao duque de Milão* apud SACKVILLE, p.50.

<sup>226</sup> Ibid. p.50.

Seja qual for as procedência e natureza das vozes, e qualquer que tenha sido o modo como chegaram, o certo é que vieram para ficar. Desde que haviam começado, nunca mais a deixaram. Ela as ouvia com frequência e clareza crescentes e quando, em julgamento, perguntaram-lhe como ela finalmente se decidira pelas identidades das vozes, respondeu que reconheceu por que falavam a língua dos anjos.

Os espíritos que habitualmente lhe apareciam eram três – o Arcanjo Miguel, Santa Margarida e Santa Catarina. Ela alegou também ter visto o Arcanjo Gabriel e várias centenas de anjos, mas eram os três visitantes costumeiros que mais lhe interessavam.

A história extraordinária sobre estas vozes e aparições vem diretamente de Joana a partir de seu julgamento não precisamos lançar mão da imaginação ou reconstituir acontecimentos por fragmentos de depoimentos. O relato que segue, acerca das santas visitas, foi feito por V. Sackville e está baseado quase que textualmente nas próprias repostas de Joana:

“Eles vinham sempre acompanhados pela nuvem de luz celestial. Ela podia tocá-los e abraçá-los. (...) Interrogada se podia sentir seu calor quando os abraçava, respondeu que dificilmente poderia abraçá-los sem senti-los ou tocá-los. Ela falava sempre de uma grande luz e de um grande prazer ao estar com as aparições. (...) Eles falavam-lhe em francês, tratando-a de *Jehanne la Pucelle, fille de Dieu*. (...) Eles apareciam várias vezes durante o dia, principalmente se ela estivesse numa floresta.”<sup>227</sup>

A escolha de Joana por São Miguel, Santa Catarina e Santa Margarida pode ser descrita como mais um exemplo de seu gênio para auto-apresentação e criação de símbolos altamente visíveis. De acordo com Mary Gordon<sup>228</sup>, para os fiéis que os veneram, os santos oferecem modelos e proteção, e são invocados por motivos específicos ligados à narrativa de suas vidas.

As santas têm uma função especialmente importante para as meninas, pois oferecem exemplos de heroísmo fora da esfera doméstica; a mais simples menina tem acesso a modelos que desafiaram a autoridade e abriram espaço para si no mundo maior.

---

<sup>227</sup> SACKVILLE-WEST, V. *Santa Joana d'Arc*, p. 53.

<sup>228</sup> GORDON, Mary. *Joana d'Arc*, p. 47.

Os três santos que Joana invocou são vívidos exemplos de via ativa, em vez da contemplativa, para a santidade. Santa Catarina era a padroeira dos filósofos e estudantes; faz sentido Joana invocá-la quando enfrentava os cultos clérigos. Como atesta Marina Warner, Santa Catarina representava sobretudo o pensamento independente, coragem e autonomia. Era a santa escolhida pelas jovens solteiras da França.<sup>229</sup>

Uma clara ligação com Santa Margarida é que esta foi uma daquelas santas que entraram num mosteiro trajada de homem. Margarida era geralmente retratada com uma espada, como Santa Catarina. Na realidade, todos os três santos de Joana eram armados, sobretudo Miguel, o anjo protetor da França, portanto ícones de resistência e poder.

Foi o impulso destas vozes que levou Joana ao Rei Carlos VII e ao campo de batalha, seguida por um séqüito, montada sobre um cavalo branco e adornada por armadura, espada e estandarte. Ela preparava-se para sua exibição e a preparação convocou parte de seu gênio que compreendia brilhantemente o uso dos símbolos.

Por toda esta mística em seu entorno, a donzela, como ela mesma se denominava, talvez seja a única pessoa antes de 1800, com exceção de Jesus Cristo, que o ocidental médio conhece por nome, podendo o homem comum até criar uma imagem dela, seja por sua armadura, pela sua juventude ou pelos trajes masculinos que usava, contrariando toda uma sorte de preceitos morais.

Pode-se dizer assim que sua imagem nutre, como apontado no início da reflexão, um universo mítico, mesmo que a maior parte de sua vida possa ser constatada historicamente por depoimentos do seu julgamento. Independentemente de sua localização histórica, ela traz em si a própria trajetória do herói, que nos serve de modelo de inspiração arquetípica.

Situá-la como mito é trazer à tona seu percurso, que se compõe da *partida, realização, retorno*<sup>230</sup>, como antes visto: Joana ouviu as vozes designadas por Deus, partiu para a missão, realizou-a fundando uma nova era e sacrificou a própria vida em nome de uma vida renovada, de um novo caminho de ser, de vir a ser.

Desta perspectiva, *Joana* é sim uma das *faces* do herói mítico que discorre Campbell nesta assertiva:

---

<sup>229</sup> WARNER apud GORDON, 2002, p. 48.

<sup>230</sup> CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*, p.144.

“Na essência, pode-se até afirmar que não há senão um herói mítico, arquetípico, cuja vida se multiplicou em réplicas, em muitas terras, por muitos e muitos povos. Um herói lendário é normalmente o fundador de algo, o fundador de uma nova era, de uma nova religião, uma nova cidade, um a nova modalidade de vida.”<sup>231</sup>

No Brasil, um país católico, a imagem de Joana d’Arc é a da jovem pura, a mártir cristã; sendo queimada na fogueira com os olhos voltados para o céu. Esta versão, a mais conhecida e cultivada pela Igreja, é, no entanto, apenas uma das tantas interpretações dadas ao mito.

A quantidade de produtos culturais sobre Joana d’Arc é surpreendente. Romances, poemas, textos históricos e esotéricos, peças de teatro, músicas, filmes, pinturas, desenhos, esculturas, sites na Internet, que se sucedem de 1429 a 2004, com autores como: Christine Pizan, Shakespeare, Voltaire, Walter Scott, Mark Twain, Anatole France, Alexandre Dumas, Bernard Shaw, Paul Claudel, Anatole France, Jean Anouilh, Charles Péguy, Bertolt Brecht, Victoria Sackville, Carl T. Dreyer, Victor Flemming, Otto Preminger, Hermilo Borba Filho, Robert Bresson, Jean Luc Bresson, dentre outros.

Muito do material demonstra as contradições da própria figura, seja pelos binômios: santa / herege, mártir / impostora, heroína / traidora, iluminada / louca, virgem / lésbica, médium / bruxa.

Algo é certo diante de tantas incursões no tema: entrar em contato com o mito significa fustigar o fundo de nós, não em um movimento suave, mas numa série de surtos e repentes.

Talvez o tributo mais adequado que viso prestar-lhe nesta pesquisa, seja reconhecer que qualquer compreensão dela será parcial, e que uma figura tão atraente exigirá constantes visões e novas revisões.

Sinto que o mito inspira pela fusão de significados Joana d’Arc fala à minha / nossa necessidade, apaixonada, além ou talvez aquém da razão, para sentirmos que somos dela. Mas que ela não vai ficar parada para nós.

---

<sup>231</sup> CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. p.145.

### III.VI. Joana Persona

*“Minha história é a sua história, minha dor é a sua dor, o meu desafio é o desafio de todas as mulheres”.*<sup>232</sup>

Carolyn Cage

De acordo com Carl Jung, além de outros complexos, a psique humana é formada por um par de *subpersonalidades* divergentes e complementares: a sombra e a *persona*. Ambas foram denominadas na sua relação com objetos concretos na experiência sensorial. A sombra é a imagem de nós próprios que desliza quando caminhamos em direção à luz, símbolo das necessidades proibidas que é nosso “eu outro”. A *persona*, o seu oposto<sup>233</sup>.

Na *performance* enquanto linguagem cênica, como ressalta Renato Cohen, o termo *persona* é amplo e toma o lugar da personagem do teatro convencional, designando uma galeria de personagens a partir de uma só figura-fundo, o *performer* em sua *máscara ritual*. Sobre isso, afirma Cohen:

*“A persona diz respeito a algo mais universal, arquetípico (exemplo: o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte etc). A personagem é mais referencial.”*<sup>234</sup>

Como observa Jacó Guinsburg, a *persona* também é a cristalização de alguma marca no plano representacional de estados imaginários ou formalizados. Carrega em relação ao conceito de personagem (referencial, textual), um maior grau de fugacidade, transitoriedade. A *persona* investe-se também como suporte de galeria de figuras, de composições não-miméticas, de estados cambiantes (conceito junguiano)<sup>235</sup>.

---

<sup>232</sup> CAGE, Carolyn. *The second coming of Joan of Arc*. 1994.

<sup>233</sup> STEIN, Murray. *Jung o mapa da alma*, p. 97.

<sup>234</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*, p.107.

<sup>235</sup> GUINSBURG apud COHEN, *Work in progress na cena contemporânea*, p. 84.

Nos experimentos em *performance*, geralmente, as *personas* surgem a partir de um processo de “extrojeção” (da forma) para posteriormente haver uma *tecitura* de composição e preenchimento. Diz Cohen:

“O trabalho do performer é “levantar” sua *persona*. Isso geralmente se dá pela forma, de fora para dentro ( a partir da postura, da energia, da roupagem desta *persona*).”<sup>236</sup>

Foi por intermédio do trânsito entre a “introjeção” (a pulsão onírica - o sonho) e a “extrojeção” (a forma - o mito) que surgiu *Joana*, enquanto *persona* auto-referente. Joana foi “levantada” através de movimentos corporais em laboratórios de criação, bem como de imagens arquetípicas advindas de recorrentes sonhos e produções visuais, como observado, em anteriores reflexões. Esta apresentação atemporal da figura me fez sair da malha da História e penetrar *Joana* como mito, mito pessoal de significado.

Desta forma *Joana*, enquanto *persona*, passou a ser *leitmotiv* de minha prática cênica, que não se atém, como visto, a referenciais históricos ou construções psicológicas de personagens. *Joana*, por esse prisma, é híbrida e abrangente, carregando em si - estados de passagem, seres mitológicos, corporificações e figurações não-realistas.

*Joana*, na função-*persona*, é *leitmotiv* intertextual, sendo resultado de uma combinação de influxos advindos de imagens e textos sobre o tema, e fundamentalmente do cruzamento entre a polifonia cênica da *performance* e o universo da cultura pernambucana, com suas manifestações.

O suporte ritual auto-referente, transfigurado em *Joana d’Arc* migra, ou se metamorfoseia para diversas outras *personas*<sup>237</sup>, faces de uma só máscara; são elas: a menina, a negra, a santa, o boi, a lavadeira, a selvagem, a guerreira, a condenada (encarcerada), a sombra, a madrinha, o algoz, o inquisidor, a igreja, o moleque.

Nesta trajetória, venho construindo o que considero uma meditação artística, onde presto homenagem às tantas figuras que em Joana co-habitam, bem como às contradições e instabilidades de Joana, que habitam em mim.

---

<sup>236</sup> COHEN, *Work in progress na cena contemporânea*, p. 84.

<sup>237</sup> Imagens corporais das *personas* podem ser observadas em CD-ROM anexo à dissertação, na *fase do preenchimento das formas*.

Vivenciar *Joana* enquanto mito é a possibilidade cênica de expor, mais uma vez, a dificuldade do homem, seja ele de qualquer tempo, de exaltar valores essenciais, como a justiça, liberdade e comunhão, acenando ser através destes a única saída do ser humano no vale imperfeito do mundo.

Interessa-me apontar a contemporaneidade da Donzela, da mártir, da Santa, da Guerreira, da mulher Joana, que traz em si a luz do discernimento e o equilíbrio das forças masculinas e femininas, numa apologia ao que há de mais recôndito no ser: a necessidade de ser livre.

É válido mencionar que Joana, na qualidade de *persona*, será mais profundamente explorada no próximo capítulo, no *movimento da processualidade*, onde detalho fases do processo de criação, bem como os aportes de criação da *mise en scène*.





#### ***IV.I. Fases do processo e vias de concepção***

Como visto no capítulo I, a investigação estruturou-se sob a égide de quatro fases progressivas e complementares, as quais reforçam seu caráter processual. Quais sejam:

- Fase da forma germinal
- Fase de re-forma e *signagem* (I)
- Fase de re-forma e *signagem* (II)
- Fase do preenchimento das formas

A *fase da forma germinal* constitui-se o início da pesquisa em 2001, onde a primeira configuração cênica de *Joana In Cárcere* se estabeleceu, já apontando alguns elementos ou aportes de concepção a serem melhor esmiuçados nas fases seguintes.

A *fase de re-forma e signagem (I)* compreende o ano de 2003, onde houve o princípio do diálogo com os estudos de pós-graduação, inclusive com a Profa. Dra. Regina Muller, e o estabelecimento de nova forma para a cena, além da conscientização e identificação da rede de signos na construção cênica de então.

Na *fase de re-forma e signagem (II)*, vivenciada no final do ano de 2003 e em todo o ano de 2004, deu-se continuidade à pesquisa de outras configurações para a cena, a partir de laboratórios, incorporando, em definitivo, o *performer* João Maria à estrutura e a participação eventual do *performer* Eduardo Néspoli no processo cênico. Neste período, novos signos foram absorvidos, advindos, principalmente, da primeira ida ao campo em dezembro / 2003 e janeiro / 2004.

A *fase de preenchimento das formas*, por sua vez, apresenta-se como estágio vivido no decorrer do ano de 2005, onde foi sendo estabelecida densidade às formas mediadas pelo corpo, bem como à forma da própria cena em processo, com o apoio fundamental da Profa. Dra. Graziela Rodrigues (metodologia BPI) e dos bailarinos Fredyson Cunha e Viviane Madureira, incluindo-se neste estágio, a segunda ida ao campo em fins de 2004 e janeiro de 2005.

Como se pode atentar, em cada fase da pesquisa, nova configuração cênica foi estruturada para a *performance*. Estas formas estabelecidas foram sempre resultantes da

combinação das seguintes *vias de concepção*: *atuação do criador*; *personas...figuras*; *signos e metamorfoses no discurso*; *intertextualidade e espaço cênico*.

Nos tópicos a serem analisados a seguir, detalharei sobre estas vias no decorrer do processo. Cabe aqui fazer uma breve explanação... Na *atuação do criador*, exponho meus procedimentos metodológicos, enquanto criadora, nos laboratórios de criação e posterior produção da *mise en scène*.

Ao expor sobre as *personas ou figuras* mediadas pelo corpo em *Joana*, reforço reflexões já elaboradas sobre auto-representação e máscara ritual, explicitando-as como operadoras da atuação neste processo.

A análise dos *signos e das metamorfoses no discurso*, por sua vez, desvela aspectos da rede sógnica da cena, desde objetos, instrumentos musicais, estruturas cenográficas e vestes das *personas*.

O espaço de discussão sobre a *intertextualidade*, revela a produção dos roteiros em imagens / textos a cada configuração cênica proposta, como resultados que são, dos laboratórios e das vivências em campo, descortinando a arbitrariedade no tratamento do tema e a liberdade poética do *criador-performer*.

No tocante à espacialidade, discute-se todas as experiências espaciais vivenciadas com a *performance*, desembocando no espaço despojado e *hipernaturalista*, alçado como necessário à recuperação do estado ritualístico e festivo da cena.

## ***IV. II. Das vias de concepção processual***

### ***IV.II. I. A atuação do criador***

*“Toma a tua espada, Joana! Reconduz, reconduz!”*<sup>238</sup>

**Paul Claudel**

Em *performance*, é comum o artista *verticalizar* todo seu processo, fomentando seu texto (no sentido sígnico), seu roteiro e sua forma de atuação. É daí que se desvela sua leitura do mundo. Como discorre Renato Cohen:

“O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe a sua música. Por esse motivo vai ser muito mais reduzido o trabalho de criação coletiva. Mesmo quando o artista (...) trabalha em grupo...”<sup>239</sup>

E continua:

“O *performer*, à medida que verticaliza todo o processo de criação teatral, concebendo e atuando, se aproxima da pessoa descrita por Appia em *A Obra de Arte Viva*, que acumularia as funções de autor e encenador”.<sup>240</sup>

*Joana In Cárcere* sucede-se, como processo em *performance*, por intermédio de minha condução na qualidade de criadora / encenadora. Como visto, foi a partir da manifestação de um mito de cunho pessoal, que se desencadeou toda a pesquisa, desde *laboratórios* às configurações cênicas, mesmo que tenham sido realizados num processo de colaboração com outros artistas.

---

<sup>238</sup> CLAUDEL, Paul. *Joana d’Arc entre as chamas*. Rio de Janeiro. Editora Agir, 1963. p. 21.

<sup>239</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. p. 100.

<sup>240</sup> Ibid. p.102

Na *fase germinal*, os laboratórios com a *Cia. Do Teatro Rasgado*, por mim conduzidos, não seguiram estágios bem definidos. O que houve foi uma série desconexa de exercícios, improvisos corporais e musicais a partir do mito-guia, além de pesquisa a fontes externas sobre o *leitmotiv*, que, em conjunto, levaram à construção de um primeiro roteiro intertextual em imagens e textos articulados e a uma primeira configuração cênica, onde textualização e encenação interligavam-se, mas não formavam um corpo único.

Na primeira *fase de re-forma e signagem* da pesquisa, em 2003, os laboratórios continuaram sem seqüência metodológica precisa, mas tendo como referências, exercícios de preparação corporal e criação, desenvolvidos na *Companhia Do Teatro Rasgado* e técnicas absorvidas nas disciplinas de pós-graduação. A cena foi *re-formada*, nesta fase, também pelo viés da improvisação livre sobre o *leitmotiv*, gerando um segundo *intertexto* em imagens e nova rede de signos.

A partir da primeira ida a campo e da efetiva participação do *performer João Maria*, na *fase (II) de re-forma e signagem*, comecei a fomentar estágios metodológicos de criação, os quais me acompanharam nesta *fase* e na *fase de preenchimento das formas* a cada encontro, permanecendo até o período atual da pesquisa em processo.

Desenvolvi estes estágios metodológicos associados a três vias de operação: a *via da preparação*, a *via mítica* e a *via logocêntrica*. Na *via da preparação*, como redundava o nome, os corpos dos participantes eram preparados para as vivências nos laboratórios. Na *via mítica* eram captadas imagens internas, situações arquetípicas e conjunções não-cotidianas destes participantes durante as vivências. Na *via logocêntrica* era estruturado todo este cabedal de imagens, situações e conjunções para uma possível leitura externa.

Assim dividi os estágios, em suas respectivas vias:

| Via da Preparação                 | Via Mítica                   | Via Logocêntrica                                     |
|-----------------------------------|------------------------------|------------------------------------------------------|
| Preparação corporal               | Vivência lúdica da mitologia | Organização das emissões produzidas nos laboratórios |
| Estruturação do espaço físico     | Vivência cênica da mitologia | Produção do roteiro intertextual                     |
| Instauração do campo de suspensão | _____                        | Composição da encenação                              |

No estágio de *preparação corporal*, os alongamentos, os trabalhos de exaustão e contato, exercícios com peso e *espacialidade* do corpo, pequenas células de movimentos, foram de extrema importância para a percepção corporal e manutenção da tonicidade, mas, sem dúvidas, os trabalhos com meditação e reconhecimento corporal através dos pontos de energia constituíram-se os principais instrumentos de abertura ao campo de criação da cena.

Exercícios decorrentes de experiências com a *meditação*, como a “contagem 0-100” e a técnica de câmara lenta<sup>241</sup> foram procedimentos constantes, assim como permanentes foram as vivências com a T.E. (técnica energética) e, posteriormente, o BPI, na ativação do citado campo de criação.

A contagem 0-100 é exercício advindo e adaptado da meditação de tradição budista<sup>242</sup>, constituindo-se momento onde os participantes do processo, relaxam o corpo em terreno plano e realizam, mentalmente, uma contagem, principiando do “0” até o número “100” e bloqueando todo e qualquer pensamento alheio a este objetivo.

A cada encontro do processo de *Joana In Cárcere*, o estado mental atingido pelo exercício de contagem, foi responsável por desencadear contatos mais profundos dos *performers* com fenômenos perceptivos e outros níveis de cognição, instaurando um espaço para a fisicalização de imagens provenientes destes contatos. Observa-se o comentário do *performer* João Maria, sobre a contagem:

“A cada número, sinto meu corpo afundando no chão, um peso enorme me toma, amplia minha mente, como se houvesse fios ligando a cabeça ao espaço externo. Dá vontade de deixar o corpo fluir neste espaço aparentemente vazio.”<sup>243</sup>

---

<sup>241</sup> GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo. Editora Perspectiva, p 108.

<sup>242</sup> Esse exercício teve constante espaço de realização nos experimentos da *Companhia do Teatro Rasgado*.

<sup>243</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de viagem*. Encontro intitulado *Percursos e nuances: repente orquestrado*, de 21 de julho de 2004.

A câmara lenta, também do repertório budista (meditação ativa com olhos semicerrados), traduz-se por uma travessia simultânea dos participantes do processo num salão amplo, comandados pelo impulso interior, no tempo mais longo possível e numa trajetória retilínea. Este trajeto sofre repetição em toda sua configuração, desde encontros a posições do primeiro movimento.

O papel da câmara lenta foi de extrema importância no teatro do norte-americano Robert Wilson. Através deste procedimento, acreditava Wilson, chegar a níveis subliminares de comunicação, difíceis de serem detectados em condições normais.

Também a travessia em câmara lenta serviu a Renato Cohen no estímulo aos processos de estranhamento ou à criação do campo sutil em seus experimentos. Diz ele:

“Esse trabalho – (...) – mobiliza profundamente os participantes, que, pela alteração radical de ritmo e motricidade, alternam percursos físicos externos, em suportes não-habituais e intensos fluxos emocionais (às vezes em nível transpessoal), avolumados pelo campo subliminar instaurado e pela qualidade de presença. Quanto ao grupo, o que se observa é uma partitura, espontânea, quase perfeita.”<sup>244</sup>

No processo de *Joana In Cárcere*, a lenta travessia não só figurou como exercício de abertura ao espaço de avolumação de percepções corporificadas nos laboratórios, como também toma parte da *performance artística* em seu contexto inicial, enquanto fisicalização metafórica de passagem dos *performers-personas* pela trajetória do mito, com a finalidade de aguçar os sentidos e adensar a atenção sobre a narrativa.

A técnica energética também vivenciada no processo de criação de *Joana In Cárcere*, constitui-se estudo da compilação de fundamentos do Método Energético, do Prof. Dr. Miroel Silveira (ECA-USP); da Técnica do Movimento Consciente, de Klaus

---

<sup>244</sup> COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*, p. 73 (em nota).

Vianna; da prática de François Delsart; da Yoga clássica, realizado pela pesquisadora Marília Soares<sup>245</sup>.

Segundo Soares, por meio desta técnica, estabelecem-se estados alterados de consciência, desencadeados por movimentação corporal, que equivale a uma auto-penetração, atingida pelo domínio e utilização da energia vital, localizada nos diversos pontos de energia do corpo ou *chakras*, como também são chamados..

Com o reconhecimento destes pontos na produção dos movimentos, por meio do contato com a T.E., pude, enquanto condutora do processo, gerir um gráfico de sensações e formas corporais, no impulso às alterações de estado do corpo dentro do campo de criação instaurado.

Faz-se mister reforçar que as vivências com a *meditação* e a T.E. já tinham sido experimentadas, eventualmente, desde a *fase de re-forma e signagem (I)*. Mas foi na *fase (II) de re-forma e signagem* que elas ganharam força enquanto instauradoras do campo de criação.

Na quarta fase da pesquisa, além das técnicas já experimentadas, pude vivenciar o procedimento com argila dentro da metodologia BPI, como poderoso instrumento de relação com a pulsação do corpo na abertura ao campo de criação, tendo em vista que na utilização contínua deste material, reestrutura-se o eixo corporal galgando espaços memoriais, que por si, são propulsores do campo sutil, como pudemos atentar no primeiro capítulo.

A *estruturação do espaço físico* também se configurou como importante *topos* de afirmação deste campo no complemento à *preparação corporal*, na medida em que, ao dispor elementos da mitologia na *roda* do encontro, digo, objetos cênicos, vestes e estruturas cenográficas, os *performers* tiveram re-organizados energia e pensamentos em prol da mitologia, promovendo a *egrégora* para estabelecimento do jogo, num espaço-tempo dilatado.

Somente quando instaurada esta suspensão é que os *performers* adentraram pela *via mítica*, nas *vivências lúdica* e, posteriormente, na *vivência cênica*. Na *vivência lúdica*,

---

<sup>245</sup> SOARES, Marília Viera. *Técnica Energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo*. 2000. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2000.

como visto no primeiro capítulo, os *performers* não seguiam regras ou roteiros, o fluxo do jogo conduzia as ações. A *vivência lúdica* baseou-se no jogo subjetivo e simbólico com *objetos, sons e movimentos* pertinentes ao mito-guia.

No estágio da *vivência lúdica* nos laboratórios, percebi que houve uma espécie de tempestade de ações, movimentos, sons, deixando quase impossível uma leitura externa. Observei também que esta *vivência*, muitas vezes, é pessoal e *emsimesmada*, isto é não socializada com os demais participantes do jogo.

Foi neste campo de *vivência* que foram levantados apontamentos dos corpos das *personas*, a rede de signos sonoros e visuais da cena, as ambiências e os *letmotive* secundários para a criação dos *intertextos*. Tópicos estes que serão tratados no decorrer deste capítulo.

O campo suspenso, estabelecido pela *preparação corporal e estruturação do espaço* e mantido pela *vivência lúdica* ou jogo de fruição, criou espaço profícuo para se adentrar na *vivência cênica*, onde as relações entre os *performers* se intensificaram e alguns direcionamentos deram a possibilidade de leitura da narrativa, mesmo que o princípio de *ludicidade* ainda permanecesse.

Faz-se necessário dizer que foi a partir destas duas *vivências*, que se alimentou o experimento e o imprevisto a cada laboratório, mas que minha atuação enquanto criadora transcendeu-as, adentrando pela *via intelectual* na organização de imagens e textualidades, na ordenação de recorrências para o encontro com o público.

Em suma, entrei pela *via mítica* no campo não-racional do experimento, como atuante-catalisadora e adquiri função de roteirista e diretora, no processo de edição de imagens e textualização para criação dos roteiros intertextuais e seus respectivos discursos de *mise en scène*.

#### IV.II.II. *Personas...figuras*

*“É uma espécie de busca de corpos. São vários a se transformar em outros tantos. Mesmo que sejam apenas apontamentos do corpo de cada um”.*<sup>246</sup>

**João Maria**

Como atentamos em reflexões dos capítulos anteriores, no trabalho em *performance* é comum utilizar-se o termo *persona* ou *figura* em lugar de personagem. As *personas* revelam algo mais universal, sendo uma só *persona* uma espécie de conjunção de personagens.

Também nos espetáculos do *Teatro do Povo do Nordeste*, como no *Cavalo Marinho*, o termo *figura* é empregado, assumindo os brincantes, diversas delas nos fragmentados episódios de uma mesma brincadeira.

Em busca de intersecção entre estas duas linguagens demandas pelo meu corpo, a cena de *Joana In Cárcere* sucedeu-se, semelhantemente, na operação de figuras ou *personas*. Na fragmentada narrativa dos *movimentos*, os arquétipos ocuparam um *topos* transitório e imagético, aguçando o território das construções não-psicológicas.

Contudo, é válido explicitar que o entendimento da atuação a partir de *personas* ou figuras, não norteou a pesquisa desde seu estágio inicial. Na *fase da forma germinal*, em 2001, mesmo que eu apontasse para a dimensão arquetípica (atemporal) da figura de Joana d’Arc e de seus carcereiros, personificados respectivamente por mim e pelos atuentes da *Companhia do Teatro Rasgado*, ainda me ative fortemente a referenciais históricos e dramáticos.

Neste período, posso afirmar que ainda se estabeleceu relação com a idéia de personagens pré-determinados para cada atuante, submetendo-os a uma linha de construção interpretativa em torno de uma dramaturgia, mesmo que esta também já se apresentasse fragmentada e decorrente de influxos do campo da *mitologia pessoal* mesclados a fontes externas, como veremos adiante, no tópico da intertextualidade.

---

<sup>246</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diário de viagem*. 17 de agosto de 2004, intitulado *Das Metamorfoses à unidade*. (Comentário do atuante João Maria).

Com o decorrer da pesquisa na Unicamp em 2003 e a impossibilidade de continuação do trabalho com a *companhia*, comecei a estabelecer construções corporais - solo, que relacionavam a figura da *guerreira aprisionada* apenas imageticamente com as demais figuras opressoras, que começaram a ser encaradas enquanto sombras da imagem-guia.

Nesta *fase de re-forma e signagem (I)*, implementei em laboratórios, nova configuração para a cena, que não contou com a fala articulada, mas somente com sons, movimentos e objetos musicais<sup>247</sup> amalgamados.

Desta fusão *sígnica* entre movimentos-sons-objetos pude extrair imagens corporais ou o que vim a chamar de *gestos musicais*, tendo o corpo enquanto suporte. Em outras palavras, ao produzir ações na revelação do mito (Joana), acionei objetos que as musicalizam, revelando o som como prolongamento do movimento significativo e vice-versa.

É importante frisar que por meio do exercício nos *gestos musicais* e não mais a partir de *textos articulados*, pude ter mais claro o campo de memória de meu corpo, reafirmando por meio de movimentos, ações, objetos e sonoridades, vivências corporais e manifestações artísticas, as quais tive contato durante a minha trajetória.

A *ausência da contracena* com os demais atuantes nesta célula-solo, a *extração do diálogo* e o enfoque nos *gestos musicais*, permitiram-me estar “a sós” com a imagem-guia, provocando-me a adentrar no terreno *movente* do mito pela demanda exclusiva de meu corpo, que ora se transfigurava na *mulher encarcerada*, ora no próprio *algoz*, para depois chegar à *guerreira liberta em seu cavalo* ou o *capitão*.

Estas três figuras manifestas por um só corpo (o meu), levaram-me ao entendimento da natureza cambiante de *Joana*, que se mostrou, gradativamente como sustentáculo para diversas outras figuras de sua mitologia.

Desta maneira, a vivência da célula-solo experimentada durante o ano de 2003, resultou nas seguintes reflexões:

---

<sup>247</sup> Nesta *performance*, são considerados *objetos musicais*, não só os instrumentos musicais presentes na cena (rabeca, pandeiro, bajes, triângulo e sinos), mas também correntes, bacia e o próprio fogo. Tais objetos e seus significados serão explicitados em tópico sobre os *Signos e as metamorfoses* no discurso.

- A vivência nos *gestos musicais* facilita o acesso à memória corporal e, conseqüentemente, à exteriorização das *personas* propostas pelo mito-guia;
- A natureza do mito-guia ou *leitmotiv* é cambiante, isto é, pode se transfigurar em diversas outras imagens decorrentes de seu universo narrativo, num só corpo enquanto suporte.

A memória corporal, acionada pela vivência nos *gestos musicais* nesta fase, tornou ainda mais evidente na cena: *os movimentos em trupé; os toques da rabeca; as cantadas regionais; a figura do capitão*<sup>248</sup>, constantemente presente em minhas *corporificações* e, principalmente, o *diferenciado procedimento de atuação*.

Este espaço de reafirmação da ressonância do trabalho com tais referenciais, levou-me à primeira pesquisa de campo na *brincadeira de Cavalo Marinho* entre 2003-2004 em *Cidade Tabajara e Condado - PE*,

Nesta viagem ao campo, onde se instaurou a *fase de re-forma e sinalagem (II)*, pude observar, *in loco*, como os *brincantes* transitam pelas figuras em jogo, variando nos três níveis de atuação já mencionados: o ator-como-ele mesmo, o ator-como-ator e o ator-enquanto-figura.

Percebi que uma espécie de *auto-representação* se estabelece no jogo dos *brincantes*, só que este *representar a si mesmo* não equivale a se desfazer absolutamente da máscara, mas está em jogo sob *máscara ritual* que os permite serem eles mesmos, não os sendo, concomitantemente.

A observação deste trânsito na *auto-representação* sob a *máscara ritual*, não só me conduziu, no plano teórico, à intersecção entre esta *brincadeira* e a *Arte da Performance*, que possui semelhante procedimento de atuação, como me trouxe, principalmente, preciosas ligações com o processo prático de *Joana In Cárcere*.

---

<sup>248</sup> A figura do *capitão* comanda o espetáculo. Normalmente o *brincante* que o representa entra na armação de cavalo através de um buraco aberto nas costas do bicho, de forma que ele dá realmente a impressão de estar cavalgando o animal, pois, em ambos os lados da armação, podem ser vistas as pernas do cavaleiro com os pés nos estribos. É representando, geralmente, pelos mestres ou donos da brincadeira.

Na volta do campo em 2004, o *performer* João Maria passou a fazer parte da pesquisa, identificado que estava com o mito-guia e as linguagens abordadas. No diálogo com João, implementei novos laboratórios que se destinaram ao trabalho na construção das *personas* ou *figuras*, dentre outras experimentações na *mise en scène*.

Nesta fase, a que chamei *re-forma e signagem (II)*, como visto anteriormente, os laboratórios seguiram uma sequência de estágios metodológicos, quais sejam: *a preparação corporal; a estruturação do espaço físico para as vivências; a instauração do campo de suspensão; a vivência lúdica da mitologia; a vivência cênica da mitologia; a organização das emissões desenvolvidas durante o laboratório*.

Nos laboratórios, o trabalho com *personas* sucedeu-se sempre após os três primeiros estágios metodológicos de *preparação e resguardo* do jogo, nos terrenos das *vivências lúdica e cênica*. O desembocar do trabalho, traduziu-se, naturalmente, numa maior composição destas *personas*, no estágio da *organização das emissões*.

Na *vivência lúdica*, onde se fomentou um território absolutamente aberto às experimentações, as *personas* começaram a ser *levantadas* nos corpos dos atuantes (eu e João Maria) a partir do mito-guia e por meio de estímulos sonoros, inicialmente. Estes estímulos iam desde músicas até sons extraídos dos objetos musicais situados na roda.

No décimo primeiro encontro desta fase, afirmo que *quando pego na rabeca e no arco, que estão simplesmente ali na roda e tiro sons dela ou quando ouço Mestre Ambrósio no som mecânico, meu corpo é tomado por um estado diferenciado. Sinto-me montada no cavalo e experimento esta sensação... Do vento nos cabelos, do horizonte adiante. Sou eu ali, mas não sou, sou eu, o capitão!*<sup>249</sup>

Da mesma maneira, pelo som, João também deu forma ao *algoz*, uma de suas *personas*. Leia-se:

---

<sup>249</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de Viagem*. Encontro intitulado *Rito em fluxo pesado*, de 06 de agosto de 2004. (comentário meu)

“Quando toquei o triângulo me veio no corpo outros sons...Sinos, sinos e sinos. Mas não anunciavam uma missa. Creio que quando me movimentei com o objeto soando, levava Joana para a morte, meu corpo era outro, ele ia a um ato de condenação.”<sup>250</sup>

Ou ainda, ressalto que *quando junto o som da corrente à bacia freneticamente, meu corpo é transportado para o cárcere. Os grilhões fazem-se presentes, grades, frestas, brechas... Sou a condenada.*<sup>251</sup>

No entanto, não só os sons foram responsáveis pelo estímulo à presentificação das *personas*, estas também se deram por intermédio da experimentação de *vestes*, como pode ser visualizado no comentário do *performer* Eduardo Néspoli, participante de alguns encontros, em caráter eventual. Diz ele:

“Durante o jogo, procurei estar disponível a todos os elementos que estavam na roda, mas foi engraçado retirar minha própria camisa e me sentir estimulado a colocá-la na cabeça durante a vivência. De repente, virou um capuz, veio um carrasco, sem rosto, sem identidade, veio a Idade média”<sup>252</sup>

Em outra situação de laboratório, reafirmo a presentificação via *indumentária*, percorrendo sobre a saia, como tendo um significado ímpar neste trabalho. Ela determinou muitas figuras que *vesti*. *Quando estou com ela nas mãos, digo, sem vesti-la, sou menina. Quando ela me encobre toda, sou boi. Quando está na minha cabeça como manto, sou santa. Quando na minha cintura sou bicho, guerreira.*<sup>253</sup>

Algumas estruturas cenográficas da cena também se serviram à construção de *personas*. No encontro do dia 29 de julho de 2004, o banco apareceu para mim. Quando estava de pé em cima dele, bem na ponta, meu corpo queria alçar vôo, acho que quis cair e caí num abismo, acho que um abismo meu. Não me sentia mulher ainda, era menina. Depois, no finalzinho da vivência, carreguei o banco nas costas, como cruz... Lá estava

---

<sup>250</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de viagem*. Encontro intitulado *Constatação de imagens*, de 20 de agosto de 2004.

<sup>251</sup> Ibid. Encontro intitulado *Cruzes, grades, frestas*, de 23 de setembro de 2004. (comentário meu)

<sup>252</sup> Ibid. Encontro intitulado *Onze de Setembro*, de 11 de setembro de 2004.

<sup>253</sup> Ibid. Encontro intitulado *Feitiço Proseado*, de 17 de setembro de 2004. (comentário meu)

condenada de novo, era um outro tempo e espaço, um outro corpo, mais velho, vivido, cansado. Pus o banco de pé, ele virou estaca na fogueira. Minha fogueira.<sup>254</sup>

Também um elemento de extrema importância no *levante* das *personas*, foi a boneca de pano ou o *duplo de Joana*. Este elemento cênico serviu muitas vezes, como um terceiro *performer* ou um terceiro *corpo* entre mim e João Maria. Corpo este que veio a simbolizar, na maioria das vezes, a *Joana condenada*, enquanto meu corpo transfigurava-se em santa ou negra, por exemplo.

Após o *levante* na *vivência lúdica*, houve, no estágio da *vivência cênica*, uma espécie de modelagem de cada uma destas *personas*, firmando relações entre elas, suas metamorfoses e auxiliando, gradativamente, no encadeamento dos movimentos da cena e posterior organização das emissões produzidas no laboratório.

Enfim, foi por intermédio das experiências nesta *fase de re-forma e signagem (II)* e fases anteriores, incluindo aí a imersão no campo, que cheguei aos três principais operadores da atuação com *personas* no processo de *Joana In Cárcere*:

- **Definição do mito-guia** (figura-fundo, máscara ritual ou *leitmotiv*);
- **Levante das *personas*** de cada atuante, a partir do mito-guia;
- **Metamorfoses corporais**, que se sucedem, após cada levante e apontamento de novas figuras.

A *definição do mito-guia*, como visto em outras reflexões, já havia acontecido desde a *fase da forma germinal*, por intermédio de imagens e movimentos corporais recorrentes em minhas práticas. Pelo viés da experiência onírica (introjeção) e depois da forma, postura e energia da guerreira(extrojeção), presentes em meu corpo e minhas corporificações, desemboquei na *Joana Persona*, *máscara ritual* que orienta e serve de base a diversas outras figuras dela advindas.

O *levante* das demais figuras fundamentou-se nesta figura-fundo gerada na *fase na forma germinal* e, também veio a se dá pela *forma*. Como antes explicitado, no estado de

---

<sup>254</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de Viagem*. Encontro intitulado *Olhar e ver*, de 29 de julho de 2004. (comentário meu)

fluxo do jogo para a cena, os estímulos para a composição das demais *personas*, vieram de sons, objetos musicais, vestes e estruturas cenográficas, além naturalmente, da conjunção de todos estes signos no movimento corporal, que chamo *gesto musical*.

É válido ressaltar que o *levante*, só pôde ser observado nas *fases de re-forma e signagem (I) e (II)*. Na *fase germinal*, apenas houve a *definição do mito-guia*, pois não tinha como se promover o *levante* a partir das *personagens* fixas e referenciais deste estágio inicial de pesquisa (Joana e os carcereiros).

Na *fase de re-forma e signagem (I)*, o mito-guia transfigurou-se em: *mulher encarcerada, algoz e capitão*. Na configuração cênica desta fase, toda fundamentada em *gestos musicais* (imagens corporais), estas *personas* metamorfosearam-se em meu corpo que, enquanto *Joana*, habitava uma espécie de cárcere simbólico.

A figura da *mulher encarcerada* sustentava-se em movimentos contidos e cantos suaves, na utilização das correntes entendidas como rosário e amarras. O *carcereiro*, ao contrário, tinha movimentos contorcidos e bruscos, usando as chaves, numa espécie de marcação rítmica das investidas corporais. O *capitão* transformou-se numa síntese destas duas energias. Empunhando rabeça e arco, na materialização do estandarte e da espada do mito-guia, montava o cavalo (saia), mesclando nos quadris, trotes leves e fortes cavalgadas.

Foi fundamental, neste período, o contato com a T.E. no esclarecimento dos pontos de energia que guiavam cada um destes corpos e os movimentava na produção da cena.

Na *fase (II) de re-forma e signagem*, o mito-guia deu origem às mesmas e mais outras *personas*, contando, neste período, não só com meu corpo enquanto suporte, mas com o corpo do *performer* João Maria, que a partir de *Joana*, fez emergir suas sombras, seus contrários e seus parceiros.

Na relação a seguir, podemos constatar, a rede de *personas*, a partir do *mito-guia*, vivenciada na fase em foco:

|                                                                                                      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p style="text-align: center;"><b>MITO-GUIA</b></p> <p style="text-align: center;">Joana Persona</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                    |                                                                                                                                                                                                |
|----------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b><u>Performer</u></b></p> <p>Luciana Lyra</p> | <p><b><u>Personas</u></b></p> <p>Joana Enfant (a menina)</p> <p>A Santa</p> <p>A negra</p> <p>O Boi</p> <p>A Lavadeira</p> <p>A Selvagem</p> <p>A Condenada (encarcerada)</p> <p>O Capitão</p> |
| <p><b><u>Performer</u></b></p> <p>João Maria</p>   | <p><b><u>Personas</u></b></p> <p>A sombra</p> <p>O algoz</p> <p>O inquisidor</p> <p>O cavalo</p> <p>O moleque</p>                                                                              |

Da experiência com este último campo de *personas*, elaborei nova configuração para cena, apresentada no exame de qualificação em dezembro de 2004. Neste estágio da pesquisa, pude dialogar mais intensamente sobre a prática, desvelando questões como *entraves* corporais relativos ao tônus e à percepção de meu corpo, os quais bloqueavam a intensidade, o preenchimento e a fluidez das figuras delineadas no decorrer da *mise en scène*.

Estes *entraves* foram identificados principalmente pela Profa. Graziela Rodrigues, que, de titular da banca do exame, passou a ser co-orientadora da pesquisa, objetivando,

nesta função, auxiliar nos desbloqueios corporais, por intermédio do contato com alguns procedimentos da metodologia BPI.

Iniciando a busca de compreensão destes bloqueios, fui novamente ao campo, instaurar um processo de maior relação com os *brincantes* e a *brincadeira* do *Cavalo Marinho*, no sentido de fazer emergir mais referências de memória do corpo dentro do meu contexto cultural e da fonte pesquisada.

A pesquisa de campo ou o *co-habitar com a fonte*<sup>255</sup>, como a denominei neste período, em conjunto com as reflexões da qualificação, promoveram o surgimento da quarta fase da pesquisa em 2005: a *fase de preenchimento das formas*.

Neste período visei, antes mais nada, conferir maior grau de composição à configuração de cena estabelecida, incluindo aí a melhor composição das *personas* advindas do mito-guia.

Na volta do processo do *co-habitar com a fonte*, a interlocução direta e efetiva com a Profa. Graziela passou a ser procedimento necessário à minimização dos entraves corporais, em prol da fluidez das *personas* e do retorno das experiências do campo ao do discurso cênico até então elaborado.

Assim, de março a setembro de 2005, comecei a empreender novos laboratórios que tinham como intuito, sobretudo, extrair da própria cena, os preenchimentos dos corpos das *personas* nela delineadas em fases anteriores, assim como abrir espaço para o surgimento de novos corpos ou novas *personas*.

Na busca de implementação destes preenchimentos nos laboratórios, Graziela propôs experimentos de estímulo aos meus pés e também aos de João, na percepção do solo em que estávamos pisando enquanto realizávamos a cena.

A partir desse estímulo, ela fez emergir comigo, matrizes emocionais do trabalho: o *medo*, a *depressão* e a *sexualidade*, assim como me fez associar estas matrizes com alguns dos corpos presentes na cena e suas contraposições, como por exemplo: *menina x mulher*; *santa x selvagem*, *condenada x liberta*.

O exercício com argila, proveniente da metodologia BPI e relatado no capítulo I, também foi imprescindível procedimento na composição dos corpos das *personas*, pois estimulou a percepção de nossa corporeidade, reforçando o tônus na modelagem e me

---

<sup>255</sup> Esta terminologia faz parte do método BPI, como visto anteriormente.

levando a identificar de onde partia e onde desembocava a energia de cada corpo transformado.

A vivência com argila foi, igualmente responsável, pela materialização da figura da *mãe*, até então inexistente. No encontro intitulado *Assum Preso*, relato que quando levei as quengas de côco aos meus seios, sentia o quanto queria amamentar, quanto de saudade existia em mim, uma saudade de uma mãe maior. A escultura produzida depois da vivência dava forma a uma espécie de mãe primitiva.<sup>256</sup>

Neste período, não só contei com o apoio da citada professora, mas dos bailarinos Fredyson Cunha e Viviane Madureira. A intervenção dos bailarinos sucedeu-se no sentido do resgate da tonicidade corporal dos *performers* e também no auxílio ao *preenchimento dos corpos* na cena, como vimos no capítulo primeiro.

Uma experiência significativa na composição das *personas* partiu do exercício proposto por Fredyson com os *múltiplos apoios do corpo*, estabelecendo diversos tipos de contato e imprimindo diferenciadas forças no solo.

No meu relato, de 14 de abril de 2004, descrevo que as diferenciações dos apoios levaram-me a variadas energias, que acabaram por compor *A Selvagem* ou o *Bicho*. Primeiro o *agachar-se* aproximou-me do gato, do tigre ou leão, meus quadris ficaram mais largos. Os círculos que fazia com a cabeça, já me traziam o cavalo, até por que estes círculos eram sempre acompanhados de relinchos contínuos e fricção nos lábios. Teve horas que também meu corpo pareceu um réptil, muito rasteiro, muito sinuoso.<sup>257</sup>

Desta experiência com a *persona*, poetizei:

Mãos, garras, cascos e mãos  
Cavalgam. Pisam... Os quadris, as ancas,  
sinuosamente, serpenteiam.  
É bicho que jorra e me percorre  
inteira, intenso.  
É inominado ainda.  
Dele não sei. Não sei se é ela.

---

<sup>256</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de Viagem*. Encontro intitulado *Assum Preso*. Do Dia 12 de abril de 2005.

<sup>257</sup> Ibid. Encontro intitulado *Felinamente Equina*, de 14 de abril de 2005.

Talvez... Dela.

Tem sexo? Não sei, é animal apenas e tudo.

Sinto suas patas felinamente equinas, sua cabeça movimentando-se como cobra em bote. Boto fora sons e lábios, relinchos e sopros nas narinas. Passo por todos para nele chegar ou nela. Lá vem! Levanto a poeira. Sujo-me... Lágrimas, saliva, suores, secreções. Ele me toma ou ela. Não sei! É bicho. Animal que pulsa. Cavalos, tigres, leoas, éguas de mim. Bicho. Animal que pulsa. Ele-ela felinamente equinos<sup>258</sup>.

É também válido mencionar, um importante exercício nesta busca de *preenchimento das formas* que foi o da *Caminhada*, aplicado por Viviane Madureira no trabalho com os *performers* em doze de abril de 2005.

O exercício da *caminhada* consistiu na investigação através da *percepção do* andar, de como *pés*, *bacia* e *cabeça* portavam-se a cada corpo habitado e como se dava a migração da energia de uma *persona* para a outra no decorrer da passagem da cena ou por onde caminhava o fluxo da energia do corpo nestas transformações.

Nas vivências com Viviane pude identificar uma espécie de *anel* envolvendo a bacia, que irradia e interliga *pés* e *cabeça* e que a consciência desta intermediação possibilita o investimento nas posturas e nos movimentos delineados e consistentes das diferentes *personas*. Tal constatação manifestou-se na compreensão do corpo da negra:

Quando ela aparece, o movimento das ancas impera, é das ancas que surgem o tronco retorcido e os pés largos no chão, os joelhos abrem e também as pernas. É de lá que ela vem, dos quadris.<sup>259</sup>

Desta fase de *preenchimento das formas* pela energia corporal, cheguei à nova galeria acrescida de *personas*, qual seja:

---

<sup>258</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de Viagem*. Encontro intitulado *Felinamente Equino*, de 14 de abril de 2005.

<sup>259</sup> Ibid. Encontro intitulado *Reverência*, de 26 de abril de 2005.

|                                                                                                      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p style="text-align: center;"><b>MITO-GUIA</b></p> <p style="text-align: center;">Joana Persona</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                    |                                                                                                                                                                                                                                               |
|----------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b><u>Performer</u></b></p> <p>Luciana Lyra</p> | <p><b><u>Personas</u></b></p> <p>Joana Enfant (a menina)</p> <p>A Mãe</p> <p>A Santa</p> <p>A Negra</p> <p>O Boi</p> <p>A Lavadeira</p> <p>A Condenada (encarcerada)</p> <p>A Noiva</p> <p>A Selvagem</p> <p>A Guerreira</p> <p>O Capitão</p> |
| <p><b><u>Performer</u></b></p> <p>João Maria</p>   | <p><b><u>Personas</u></b></p> <p>A Sombra</p> <p>A Madrinha</p> <p>O Algoz</p> <p>A Lavadeira</p> <p>O Inquisidor</p> <p>O Cavalo</p> <p>O Moleque</p>                                                                                        |

A partir desta nova galeria pude chegar a três camadas das *personas*, no tocante à corporeidade (postura): as *ligadas ao céu*, com o predomínio da verticalidade, as *ligadas à terra*, com predomínio de posturas abauladas, horizontais e pés enraizados e aquelas que transitam pelos dois pólos, com alternadas posturas e energias.

Sobre estas posturas, discorre Graziela Rodrigues, na experiência com BPI:

“A verticalidade é a *prima* postura, aquela que assume o comando do circuito energético, possibilitando a abertura dos *chakras* (centro de energia vital). Esta postura, eixo motriz da linguagem do corpo no ritual, permite que o campo de força do indivíduo se faça presente e interaja com os significados de cada momento.(...) A postura abaulada, acentuada curvatura anterior do eixo-coluna, é assumida quando se faz presente a ancestralidade. Os movimentos nesta postura são pausados e lentos, o tronco apresenta densidade;(...) A postura horizontal, tronco posicionado paralelamente ao solo, é encontrada nos folguedos do Boi(...)”<sup>260</sup>

Para melhor visualizarmos as *personas* e suas referentes camadas, pode-se observar os quadros abaixo:

|                                                     |
|-----------------------------------------------------|
| <i>Camadas de Personas - Performer Luciana Lyra</i> |
|-----------------------------------------------------|

| <i>Ligadas ao céu</i> | <i>Céu e terra</i>               | <i>Ligadas à terra</i> |
|-----------------------|----------------------------------|------------------------|
| A Santa               | A Menina ( <i>Joana Enfant</i> ) | A Negra                |
| A Lavadeira           | A Guerreira                      | A Selvagem             |
| A Mãe                 | O Capitão                        | O Boi                  |
| A Noiva               | _____                            | A Condenada            |

|                                                   |
|---------------------------------------------------|
| <i>Camadas de Personas - Performer João Maria</i> |
|---------------------------------------------------|

| <i>Ligadas ao céu</i> | <i>Céu e terra</i> | <i>Ligadas à terra</i> |
|-----------------------|--------------------|------------------------|
| A Madrinha            | A Sombra           | O Algoz                |
| O Inquisidor          | O Moleque          | O Cavalo               |

<sup>260</sup> RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997.p. 51.

Faz-se mister frisar que as ligações entre céu e terra mediadas pelo corpo nas *personas*, transcendem às posturas, revelando as *energias*, que as precedem e as *ações* e *metamorfoses* que as sucedem.

As *personas ligadas ao céu* movimentam-se guiadas pela *coroa energética* dos chakras coronário, frontal, cervical, além dos chakras cardíaco e plexo-solar. Em suas ações estão privilegiadas as partes superiores do corpo, como: braços, mãos, tronco e cabeça. As *ligadas à terra* são conduzidas, primordialmente, pelo chakra básico e suas ações estão regidas pelos pés, pernas, joelhos e bacia. As *ligadas aos dois pólos* gerem-se pela combinação de *chakras inferiores e superiores*.

Apesar das descrições em torno da *corporeidade (posturas)*, da *energia (chakra-guia)* e das *ações* destas *personas*, que acabam por nos levar a uma maior composição e delineamento das mesmas, é importante observar que a galeria de *personas* não é fixa, ao contrário, é sempre cambiante, principalmente por advir do campo de *vivência lúdica* e ter como base o operador do *work in progress*.

*Joana In Cárcere* está constantemente sujeita a modificações, que giram em torno do desaparecimento e da recorrência das *personas* em cena, ou mesmo do aparecimento de novos corpos a cada configuração estabelecida, os quais exigirão renovadas composições, descortinando fases e faces do mito-guia, na revelação incessante de sua trajetória.

Na configuração cênica mais recente, por exemplo, além de mim e do *performer* João Maria, os quais sustentam todo a galeria de *personas* acima mencionada, há a participação de Eduardo Néspoli e Fredyson Cunha, desdobrando-se em figuras por João personificadas, no sentido de adensá-las, quais sejam: a *Sombra* e o *Algoz*.

A seguir, vê-se a mais recente galeria de *personas* dos diferentes *performers*, destrinchadas por sua *energia*, sua *corporeidade* e sua *ação-guia*:

### Galeria de personas

Performers: Fredyson Cunha e Eduardo Néspoli

Máscaras ritual ou mito-guia: *Joana Persona*

| PERSONA | CHAKRA-GUIA          | POSTURA                         | AÇÃO-GUIA           |
|---------|----------------------|---------------------------------|---------------------|
| Sombras | Plexo-Solar e Básico | Verticalidade e horizontalidade | Margear             |
| Algozes | Básico               | Horizontalidade                 | Conduzir / Condenar |

### Galeria de *Personas*

Performer: João Maria

Máscara ritual ou mito-guia: *Joana Persona*

| PERSONA      | CHAKRA-GUIA            | POSTURA                         | AÇÃO-GUIA           |
|--------------|------------------------|---------------------------------|---------------------|
| A Sombra     | Plexo e Básico         | Verticalidade                   | Margear             |
| A Madrinha   | Frontal e Cervical     | Verticalidade                   | Conduzir / Proteger |
| O Algoz      | Básico                 | Horizontalidade                 | Conduzir /Condenar  |
| O Cavalo     | Básico                 | Horizontalidade                 | Sustentar           |
| O Inquisidor | Plexo Solar e Laríngeo | Verticalidade                   | Indagar             |
| O Moleque    | Pés e Laríngeo         | Verticalidade e horizontalidade | Anunciar            |

## Galeria de *Personas*

Performer: Luciana Lyra

Máscara ritual ou mito-guia: *Joana Persona*

| PERSONA                                    | CHAKRA-GUIA                       | POSTURA                          | AÇÃO-GUIA   |
|--------------------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-------------|
| <b>A menina</b><br>( <i>Joana Enfant</i> ) | Pés e frontal                     | Horizontalidade e verticalidade  | Acomodar    |
| <b>A Negra</b>                             | Básico                            | Abaulada                         | Prenunciar  |
| <b>A Mãe</b>                               | Cardíaco                          | Verticalidade                    | Proteger    |
| <b>A Santa</b>                             | Coronário                         | Verticalidade                    | Entregar    |
| <b>A Noiva</b>                             | Cardíaco                          | Verticalidade                    | Preparar    |
| <b>O Boi</b>                               | Básico                            | Horizontalidade                  | Festejar    |
| <b>A Lavadeira</b>                         | Frontal e cervical                | Verticalidade                    | Sustentar   |
| <b>A Condenada</b>                         | Básico e dos pés                  | Horizontalidade                  | Introjetar  |
| <b>A Selvagem</b>                          | Básico e dos pés                  | Horizontalidade                  | Transgredir |
| <b>A Guerreira</b>                         | Plexo-Solar e básico              | Verticalidade e postura abaulada | Combater    |
| <b>O Capitão</b>                           | Coronário<br>Plexo Solar e básico | Verticalidade e postura abaulada | Comandar    |

#### IV.II.III. Signos e metamorfoses no discurso

*“Cada objeto tem uma forma, uma espessura, um peso que determinam uma dinâmica muito particular.”*<sup>261</sup>

**Luís Otávio Burnier**

A fase de experimentação da *performance* revela o terreno movediço dos elementos da operação cênica: atuantes, objetos, figuras, intertexto, ambiências, sendo estes somente *formalizadores* do discurso da cena, que se configura e se justapõe no fechamento do processo criativo.

Este terreno de possibilidades pode ser encarado como um campo *sígnico*, onde se encontram os elementos portando tanto seus significantes como seus significados<sup>262</sup>, sendo tal campo chamado de *movediço*, por conta da incessante mobilidade.

O signo, por si, já é móvel e *não pode ser entendido fora da rede de outros signos*, como discorre Patrice Pavis.<sup>263</sup> Esta rede está em perpétua elaboração, principalmente quanto à hierarquia dos sistemas cênicos: ora um signo sonoro domina e comanda os outros sistemas, ora determinado signo visual está no centro da comunicação.

Em *Joana In Cárcere*, percebe-se uma exacerbação desta mobilidade, que penetra o campo das *personas*, do *intertexto*, dos *objetos cênicos*, dos *instrumentos musicais*, dos *gestos musicais*, incluindo *estruturas cenográficas* e *elementos de indumentária*.

O campo das *personas*, o *performer* e seus *gestos musicais* já foram contemplados no tópico anterior, assim como a criação dos *intertextos* será tratada em tópico seguinte a este, com maior especificidade. Cabe aqui tratar dos demais signos do discurso, quais sejam: *estruturas cenográficas (ambiências)*, *elementos de indumentária (vestes hieróglifos)*, *objetos cênicos* e *instrumentos musicais*.

---

<sup>261</sup> FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas –SP, Editora da UNICAMP, 2001. p. 198.

<sup>262</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*, p. 62.

<sup>263</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*, p. 358.

Na *fase da forma germinal*, *Joana* foi encenada em palco à italiana, tendo como espaço cênico *o cárcere*, delimitado por três tochas acesas e dispostas como vértices de um triângulo equilátero. Estas tochas eram manipuladas por um dos dois carcereiros, transformando cárcere em cadafalso, em fogueira, no decorrer da cena.

No centro deste triângulo, a figura de *Joana* ficava presa com correntes nos pulsos, seios nus, crucifixo no pescoço e longa saia vermelha. Na indumentária dos carcereiros (atuantes da *Cia. Do Teatro Rasgado*), meias cobriam os rostos, aniquilando suas identidades e dando vazão à impessoalidade de quem “açoita” e vai “matar”, cordas envolviam os tórax dos mesmos, que vestiam calças pretas. Os carcereiros contracenavam com *Joana*, através de movimentos, sons e música.

Neste triângulo de tochas, *Joana* dançava em sucessivos *trupés* na busca das chaves empunhadas por um dos carcereiros, Kleber Lourenço, que caminhava com quengas de côco aos pés, numa espécie de *cavalgar*. Sônia Guimarães, também na função de carcereiro, por sua vez, era responsável por musicar a dança com chaves, correntes e quengas, tirando melodias de um pífano e uma rabeca. Esta dança com chaves e correntes, mesclava-se assim, a rústicos sons e textos proferidos pela guerreira sobre o seu sacrifício.

Naturalmente, estes signos visuais e sonoros presentes à cena não se manifestaram por um processo de *intelectualização* e pesquisa de fontes externas, mas adveio do *topos* singular da *Mitologia Pessoal*. O *mito-guia*, proveniente da pulsação onírica e de outras experiências corporais, já havia apresentado desde sua origem, elementos como: a *saia vermelha*, os *seios nus*, o crucifixo, as *correntes*, o *fogo* e as *chaves*.

Enquanto criadora, desenvolvi estes elementos com os demais atuantes, fazendo emergir outros signos, os quais foram distribuídos no discurso, como por exemplo: a *rabeca* e o *pífano*, além dos *capuzes* e *cordas* dos carcereiros.

Esta rede de elementos passou a ser experimentada na cena, numa operação de *metamorfoses* ainda insipiente, mas promissora para o processo. *Correntes* que eram *correntes* e *rosário*. *Chaves* que eram *chaves* e *instrumento musical*. *Sons de rabeca* que eram *espada*. *Tochas* que eram *grades* e *fogueira*. Uma sucessiva transformação dos objetos cênicos em instrumentos musicais e vice-e-versa, a que chamo de *objetos*

*musicais*. Uma sucessiva transformação de objetos cênicos em outros objetos cênicos. Enfim, uma sucessiva transformação.

É importante mencionar que a investigação das fontes externas realizada, posteriormente ao levantamento e desenvolvimento dos signos para a cena, trouxe-me maior conscientização sobre alguns dos elementos, que estávamos trabalhando, encontrando claras identificações dos mesmos em fontes pesquisadas. Como por exemplo, o elemento de indumentária vermelha, em Hermilo:

“Vozes juvenis numa jornada de Pastoril. Uma árvore, a quem chamam de Árvore das Fadas. Os pastores e as pastoras cantam e dançam. JOANA usa um vestido vermelho”.<sup>264</sup>

Ou na biografia de Victoria Sackville-West:

“(…) Fica-se imaginando quais teriam sido seus sentimentos quando pela primeira vez, ela olhou sua cabeça tosquiada e moveu as pernas livres da saia vermelha – a grosseira saia vermelha usada desde sempre pelas camponesas da Lorena.”<sup>265</sup>

O uso da saia, símbolo de feminilidade, e da cor vermelha, não parecem infundados. Segundo Clarissa Pinkola Estès:

“(…) O vermelho é a cor do sacrifício, da fúria, de matar e de ser morto. No entanto, o vermelho também é a cor da vida vibrante, da emoção dinâmica, da excitação, de Eros e do desejo. No mundo inteiro existe uma figura conhecida como mãe vermelha.(…) Ela é a guardiã das “coisas que passam”. Suas graças são especialmente procuradas por quem está para dar à luz, pois quem quer que deixe este mundo ou que nele entre precisa atravessar seu rio vermelho. O vermelho é uma promessa de que uma ascensão ou um nascimento está por acontecer.”

---

<sup>264</sup> BORBA FILHO, Hermilo. *A donzela Joana*. p.11

<sup>265</sup> SACKVILLE-WEST, Victoria. *Santa Joana d’Arc*. p. 10.

Assim como, a exposição dos *seios enquanto escudo*, encontra ressonância nos escritos biográficos sobre *Joana d’Arc*, de Mary Gordon:

“Os seios eram bem-formados, porque vários homens – seu escudeiro e seu mais íntimo companheiro de armas – falaram deles. Mas de todas as jactâncias dela sobre suas qualidades e seus feitos, jamais se referiu à beleza de seu corpo como uma coisa de que se orgulhasse.(...) Os seios de Joana, porém, foram considerados um tópico adequado de discussão mesmo no processo de sua reabilitação, como símbolo de seu poder.”<sup>266</sup>

O simbolismo das chaves também encontra leitura em Estés:

“Para as mulheres, a chave sempre simboliza o acesso a um mistério ou ao conhecimento.”<sup>267</sup>

Para melhor visualização, vê-se quadro abaixo com a rede de signos usados nesta fase:

### **FASE GERMINAL**

| SIGNOS                  |                                                  |
|-------------------------|--------------------------------------------------|
| Instrumentos musicais   | Rabeca e Pífano                                  |
| Objetos musicais        | Chaves, correntes e quengas de côco              |
| Vestes                  | Saia, seios, crucifixo, calças, capuzes e cordas |
| Estruturas cenográficas | Tochas<br>(em configuração triangular)           |

<sup>266</sup> GORDON, Mary. *Joana d’Arc*. p. 160

<sup>267</sup> ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos – Mitos e Histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro, Rocco, 1992, p. 77

Na segunda fase do processo, em 2003, como já explicitado, *Joana In Cárcere* sofreu alterações quanto a sua *forma* e seus *signos*. Alguns elementos antes descritos saíram da experimentação, assim como outros começaram a fazer parte e outros ainda ganharam novas dimensões.

A pesquisa, neste período, tomou uma configuração-solo e, por tal condição, todos elementos passaram a ser manipulados por mim, na qualidade de *performer*. Elementos, antes conduzidos ou utilizados pelos demais *performers*, como as *tochas de fogo*, as *chaves*, os *capuzes* e o *pífano*, não foram experimentados nesta fase, permanecendo, da *fase germinal*, apenas: as correntes, a saia vermelha, os seios nus, o crucifixo, o arco e a rabeca.

A *rabeca* e seu *arco* antes empunhados por Sônia Guimarães, ficaram sob meu comando e, nesta situação, metamorfoseou-se em *estandarte* e *espada* da guerreira, além de ser manuseado na função-base de instrumento musical. A metamorfose deu-se, primordialmente, por intermédio de exercícios corporais espontâneos no uso do instrumento em experimentações para a cena.

Três elementos importantes surgiram nesta fase, uma *bacia* de alumínio e um comprido *banco* de madeira, sem espaldar (como bancos de igrejas), além do uso da argila, como uma espécie de *maquiagem corporal*. Esses elementos também foram provenientes do imaginário da mitologia pessoal e experimentos corporais e agregados aos demais elementos de composição, durante os laboratórios processuais de criação.

Faz-se mister colocar que, nesta fase, a cena transcendeu a relação frontal com os espectadores e a configuração física triangular, para adquirir a forma de um corredor, delimitado pelas correntes. Numa ponta do corredor, encontrava-se a bacia e do outro o banco. A ligação entre os dois elementos era feita exatamente pelas correntes, que, no decorrer da cena, eram recolhidas e depositadas na bacia. Com esta forma, a cena foi apresentada em salas de ensaio e na *Galeria de Arte da Unicamp*.

Neste estágio, as metamorfoses se concentraram no *arco-espada*, *rabeca-estandarte* e *correntes-rosário*. Banco, bacia, crucifixo e vestes fixaram-se em suas funções-base. O grande avanço, neste período da investigação foi, justamente, a nova configuração física em corredor, que, por si, remete à passagem, e a associação livre dos

elementos de cena às formas fálicas (rabeca, arco, correntes e banco) e vaginais (bacia-receptáculo).

Observa-se quadro abaixo sobre a nova rede signos:

### **FASE DE RE-FORMA E SIGNAGEM (I)**

| SIGNOS                         |                                                           |
|--------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| <b>Objetos musicais</b>        | Rabeca-estandarte;<br>Arco-espada;<br>Correntes-rosário.  |
| <b>Vestes</b>                  | Saia, seios, crucifixo, máscara de argila em todo o corpo |
| <b>Estruturas cenográficas</b> | Banco e Bacia<br>(configuração em corredor)               |

Na *fase de re-forma e signagem (II)*, após a ida a campo, novos experimentos, no terreno dos signos fizeram-se presentes nos laboratórios (2004), que, neste período, já contava com a participação efetiva do *performer* João Maria e eventual do *performer* Eduardo Néspoli.

Nesta fase, além dos elementos acima mencionados, outros vieram se prestar aos experimentos dos *performers*, quais sejam: *sinos, triângulo, duas bajas, caxixi, pandeiro, um imenso tecido branco, duas saias em transparência branca, seis pequenas bacias e uma pequena boneca de pano vermelha.*

Nos estágios metodológicos das *vivências lúdica e cênica* a cada laboratório, os antigos e novos elementos iam sendo colocados na *roda do encontro* e experimentados espontaneamente no desvelar da trajetória do mito-guia pelos *performers*, num processo de *improvisação a partir do tema.*

Destas experimentações espontâneas, surgiram novas *personas*, como visto no tópico anterior, além de novas relações com os *objetos musicais*, *estruturas cenográficas* e *vestes*, fomentando sucessivas metamorfoses destes elementos e reafirmando ainda a configuração espacial em *corredor*.

Alguns elementos, como as *bajes* e o *pandeiro*, que são instrumentos utilizados na brincadeira de *Cavalo Marinho* vieram a servir na cena em suas funções-base e se transmutar, no caso das *bajes*, em cruz. Os *sinos* passaram a ter a função dos cavalos e o *triângulo* adquiriu função de sinos de anúncio. O *caxixi* fez também, por vezes, a espada.

O *imenso tecido branco* e a *saia transparente (branca)* serviram como indumentária do *performer João Maria* nas metamorfoses de suas variadas *personas* no decorrer da cena. Importante frisar que o tecido e a transparência vieram como proposição deste *performer*, como se vê em seu comentário:

“Sabe, trouxe esse tecido por que quando estou na cena, penso sempre numa saia imensa, algo que me cobre mais do que sou, que me cobre inteiro, que engole. Isso me dá uma sensação de despudor, de máscara total, de grande algoz. Acho que o branco é interessante para isso que estou fazendo. Creio que ele traz a luz, traz algo novo, uma iniciação. Mas ele é ambíguo, tipo um *Lúcifer*”.<sup>268</sup>

Sobre a cor branca, reafirma Clarissa Pinkola Estés:

“O branco é a cor do novo, do puro, do imaculado. É também a cor da alma livre do corpo, do espírito desembaraçado do físico. É a cor da nutrição essencial, do leite materno. Por outro lado, ele é a cor dos mortos, daquilo que perdeu seu tom rosado, o rubor da vitalidade. Quando surge o branco, tudo fica, temporariamente, *tabula rasa*, sem nenhuma inscrição. O branco é uma promessa de que existe nutrição suficiente para que tudo comece de novo”.<sup>269</sup>

---

<sup>268</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de Viagem*. Encontro intitulado *Boimaracavacoco*, de 01 de outubro de 2004.

<sup>269</sup> ESTÉS, Clarissa Pinkolo. *Mulheres que correm com os lobos*, p. 388.

As *seis pequenas* bacias tomaram a função das tochas da *fase germinal*. Passaram a ser receptáculo do fogo distribuído ao longo do corredor, margeando as correntes. Essas bacias ganharam o nome de *úteros de passagem*, assim como a grande *bacia*, foi denominada de *útero maior*.

A *boneca de pano* veio a se estabelecer como uma espécie de *duplo de Joana*. Como visto no tópico sobre as *personas*, a boneca, variadas vezes, tomou o corpo de um terceiro *performer* em cena. Quando utilizo a boneca transfiro para ela a *persona* e consigo me libertar, distanciar-me.<sup>270</sup> A boneca instaura relação entre os *perfomers*. No jogo com ela, firma-se o lúdico. Creio que possa ser também instrumento de ligação com o público.<sup>271</sup>

A *lida* com a *boneca* não só auxiliou nas relações variadas entre os *perfomers*, mas também revelou um desejo meu de distanciamento da *persona* para, *sob olhar externo*, gerar em mim o aprendizado sobre a *passagem*, que significa esta cena.

Sobre a *boneca*, também discorre Pinkola Estés:

“Durante séculos, os seres humanos tiveram a sensação de que das bonecas emanava algo de sagrado(...) – um pressentimento irresistível e impressionante que influencia as pessoas, fazendo com que mudem espiritualmente. (...) Elas são usadas em ritos, rituais, voduns, feitiços de amor e de maldade. Elas são empregadas como símbolos de autoridade e talismãs para lembrar à pessoa da sua própria força.(...) A boneca representa os *homunculi* simbólicos, a pequena vida. É o símbolo do numinoso e está sufocado nos seres humanos. (...) Dessa forma, a boneca representa o espírito interior das mulheres: a voz da razão, do conhecimento e da conscientização íntima.”<sup>272</sup>

Como pôde ser observado, a *fase da re-forma e signagem (II)* serviu enquanto grande rede de experimentos em torno dos elementos, intensificando suas diversas metamorfoses e significados em cena. Vale ressaltar que estas identificações não só se destinaram aos novos elementos, mas aos pré-existentes, como a *bacia*, o *banco* e a *saia vermelha*.

---

<sup>270</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de Viagem*. Encontro intitulado *A dinâmica da música... Estranhamentos*, de 19 de julho de 2004.

<sup>271</sup> Ibid. Encontro intitulado *Onze de Setembro ou A quebra da Espada*, de 11 de setembro de 2004.

<sup>272</sup> ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. pp. 116-117.

Neste período da investigação, a *saia vermelha* saiu de sua função-base para transcender em outras funções. Em encontro intitulado *Boimarcavacoco*, discorro que antes da passagem da saia pela cabeça, escondo-me por baixo da indumentária, favorecendo à brincadeira com o corpo do boi.<sup>273</sup> Vê-se a saia-manto, outra significação, em comentário de João Maria:

“Quando te vi com a saia na cabeça, só teu rosto assim à mostra, vi a santa. Parecia uma visão.  
Um alumbramento, como você fala.”<sup>274</sup>

O banco da cena, que também tem suas bases no *banco da orquestração do Cavalo Marinho*, veio a sofrer suas transformações. De sua função-base, passou de penhasco, à cruz, de cruz à estaca da fogueira. Como se vê também em meu comentário:

Hoje o banco apareceu para mim. Quando estava de pé em cima dele, bem na ponta, meu corpo queria alçar vôo, acho que quis cair e caí num abismo, (...) Depois, no finalzinho da vivência, carreguei o banco nas costas, como cruz... (...) Pus o banco de pé, ele virou estaca na fogueira. Minha fogueira.<sup>275</sup>

Com a configuração destes signos em cena, fiz o exame de qualificação em fins de 2004. Vê-se a seguir, quadro com signos e suas metamorfoses nesta fase:

### **FASE DE RE-FORMA E SIGNAGEM (II)**

| <b>Estrutura cenográfica</b> | <b>Metamorfoses</b>  |
|------------------------------|----------------------|
| Banco                        | Penhasco-Cruz-Estaca |
| Bacia                        | Útero                |

<sup>273</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de Viagem*. Encontro intitulado *Boimarcavacoco*, de 01 de outubro de 2004.

<sup>274</sup> Ibid. Encontro intitulado *Das metamorfoses à unidade*, de 17 de agosto de 2004.

<sup>275</sup> Ibid. Encontro intitulado *Olhar e ver*, de 29 de julho de 2004.

| <b>Objeto musical</b> | <b>Metamorfoses</b> |
|-----------------------|---------------------|
| Rabeca                | Estandarte          |
| Arco                  | Espada              |
| Correntes             | Rosário             |
| Sinos                 | Cavalo              |
| Triângulo             | Sinos de igreja     |
| Bajes                 | Cruz                |
| Caxixi                | Espada              |
| Pandeiro              | Bacia               |

| <b>Vestes</b> | <b>Metamorfoses</b>       |
|---------------|---------------------------|
| Saia Vermelha | Manto-Carcaça             |
| Saia Branca   | Mortalha-Saia de Passagem |
| Tecido Branco | Grande capuz              |

Na *fase de preenchimento das formas*, em 2005, a relação com os elementos sógnicos vem a ser adensada, principalmente por conta do enfoque no delineamento das *personas*, com auxílio da Professora Graziela Rodrigues (BPI) e dos bailarinos Fredyson Cunha e Viviane Madureira.

A partir do diálogo com a Profa. Graziela e os bailarinos, houve um trabalho, por mim conduzido, de exercícios com os objetos, até o esgotamento de suas possibilidades e funções, numa relação contínua entre a nossa organicidade, enquanto *perfomers*, e o objeto externo. No ato da manipulação, o objeto firmava-se como extensão de nosso corpo, conduzindo-nos. Esse procedimento levou-me aos elementos mais significativos para a cena e as *corporificações* das *personas*.

Nesta fase, acresceu-se mais bonecas à encenação e saiu o *caxixi*, voltando as quengas de *côco* e o *capuz curto*, utilizado por *João Maria* em concomitância com a *saia transparente* e o *tecido branco*. Este tecido transcendeu a função de grande capuz para

também simbolizar o *rio* entre as correntes e as chamas, por onde trafegam as lavadeiras e a negra.

A saia vermelha foi elemento que sofreu intensa transformação neste estágio, principalmente em relação à sua textura e detalhamento. Para tanto, o diálogo com o estilista e figurinista Gustavo Silvestre<sup>276</sup> foi fundamental. Em conjunto comigo, Silvestre elaborou a idéia de que a saia de *Joana* deveria remeter ou contar toda a história dela, transformando-a numa espécie de totem, carregadora dos símbolos de sua trajetória.

A saia foi confeccionada de abril a outubro de 2005, trazendo em sua composição, a pintura de um cavalo sobre o tecido. Em ambos os lados da saia, podem ser vistas pernas do cavaleiro com os pés nos estribos, como o capitão do *Cavalo Marinho*, além de inúmeras imagens bordadas, dentre *santinhos* de Santa Catarina, São Jorge, São Miguel, as cruzes, medalhas, chapéus de couro, bonecas de pano, rendas e fitas de cetim. Uma *veste hieróglifo*, uma roupa para um *rito*, como nas reflexões artaudianas, *uma roupa de uso ritual*<sup>277</sup>.

Apesar todas as alterações em sua composição, a saia vermelha continuou a servir de suporte para muitas da *personas*, no decorrer das metamorfoses: saia-manto (Santa); saia-carcaça (Boi), saia-cavalo (Guerreira-Capitão).

É válido ressaltar que, antes do uso desta saia durante a *performance*, passo por uma outra, semelhante a de *João Maria* (branca), a que chamo de *saia de passagem* e que veste a *Joana Enfant (menina)*, a *Negra (num primeiro momento)*, a *Lavadeira* e a *Selvagem*.

Outro elemento de estrutura cenográfica importante surgiu também neste estágio, reafirmando recorrências memoriais da investigação de campo. Este foi o *oratório*, que ao invés de santos, carregava uma televisão com imagens antigas da brincadeira do *Cavalo Marinho* em Recife-PE.

Este oratório tanto se serviu às relações dos *performers* com as imagens, como sua estrutura vazada levou-nos a experimentação dele enquanto cárcere. A TV como oratório resgatou imagens das beiras de estrada em Pernambuco, onde a comunidade se reúne em

---

<sup>276</sup> Gustavo Silvestre é estilista e figurinista pernambucano, radicado em São Paulo. Já elaborou figurinos para o *Grupo Grial de Dança – PE*, *Balé Popular do Recife*, *Balé Brasília* e *Cisne Negro – SP*.

<sup>277</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. p. 92.

meio ao mato e nas margens dos rios, para assistir aos programas, assim como se vai à missa de domingo ou às rodas de Bumba-meu-boi.

Essa estrutura de oratório também se coadunou com a seguinte referência de *Joana*, segundo Victoria Sackville:

“Bermont era, e ainda é, uma capelinha perdida no coração da floresta. Para alcançá-la e evitar passar pela vila ou pela aldeia vizinha de Greux, Joana certamente tomava um atalho pelos campos e bosques, que era menos longo que a estrada, e, ao mesmo tempo, mas secreto. Não há, propriamente, estrada que vá dar na capela, apenas uma trilha íngreme e difícil, que primeiro se precipita num pequeno vale pantanoso, cheio de juncos e de árvores, e então, depois de passar por uma nascente onde Joana deve ter-se detido com frequência, arremessa-se pela colina em frente para emergir numa clareira inesperada. É lá que se encontra a construção de reboco branco da ermida. Pobre, simples, deserta e totalmente rústica, é um local estranhamente comovente. Na pequenina capela caiada, sobre o altar, está um cruxifixo, sobre o qual seus olhos devem ter-se detido; num consolo, (...)”<sup>278</sup>

A configuração atual da cena, conta com os seguintes signos e metamorfoses:

| <b>Estrutura Cenográfica</b> | <b>Metamorfoses</b>  |
|------------------------------|----------------------|
| Banco                        | Penhasco-Cruz-Estaca |
| Bacia                        | Útero                |
| Suporte para TV              | Oratório-Cárcere     |

---

<sup>278</sup> SACKVILLE-WEST, Victoria. *Santa Joana d’Arc*. p. 47

| <b>Vestes</b> | <b>Metamorfoses</b>          |
|---------------|------------------------------|
| Saia Vermelha | Manto-Carcaça-Cavalo         |
| Saias Brancas | Mortalhas- Saias de passagem |
| Tecido Branco | Grande Capuz- Rio            |

| <b>Objeto Musical</b> | <b>Metamorfoses</b> |
|-----------------------|---------------------|
| Rabeca                | Estandarte          |
| Arco                  | Espada              |
| Correntes             | Rosário             |
| Sinos                 | Cavalo              |
| Triângulo             | Sinos de igreja     |
| Bajes                 | Cruz                |
| Quengas de côco       | Patás da Selvagem   |
| Pandeiro              | Bacia               |

Esta rede de signos passou a ser experimentada no *Campo do Observatório da Unicamp*, enquanto espaço físico e, atualmente é assim distribuída no início da *performance*:

Numa ponta do corredor está o útero maior (grande bacia), numa outra ponta o oratório (suporte-TV). Estas duas pontas são interligadas pelas correntes e os úteros de passagem (bacias pequenas). O rio-capuz (tecido branco) está disposto entre as correntes também ligando os dois pólos. O banco está logo à frente do oratório. Também há duas correntes perto do útero maior. Os objetos musicais estão distribuídos próximos aos úteros (bacias). Enfim, estes elementos se misturam e se metamorfoseiam tomando novos espaços e formas.

#### ***IV.II.IV. Intertextualidade: construção dos movimentos***

*Quando escrevo emendo retalhos e retalhos e retalhos, formo uma imagem*<sup>279</sup>.

Como descrito no capítulo III, o processo de organização *intertextual* não é equivalente à elaboração de uma *colagem*, na qual cenas são conjugadas por associação, mas é um procedimento de reconstrução de textos, citações, fragmentos, narrativas, fomentando uma rede de significações, com diversos ângulos de leitura, onde o verbal é apenas um dos elementos.

A sucessiva construção de *intertextos* para *Joana In Cárcere* sempre norteou o processo de pesquisa. Na realização destes *roteiros*, durante as quatro fases do trabalho, prevaleceram quatro operadores de criação *intertextual*:

- ***Definição do mito-guia*** ou *leitmotiv* pelo criador-performer;
- ***Investigação de fontes externas*** sobre o tema (filmes, textos em prosa e textos dramatúrgicos, imagens...);
- ***Vivências dos atuantes*** a partir do *leitmotiv* (laboratórios e pesquisa de campo);
- ***Organização de todas estas referências*** num só roteiro intertextual.

A *definição do mito-guia* desencadeada por mim, na função de *criadora-performer*, constituiu-se *operador* basilar para todas as vias de concepção cênica de *Joana In Cárcere*, desde a *atuação do criador* até as construções *intertextuais*, passando por *signos e metamorfoses*, *personas* e figuras. No tocante ao roteiro, o *mito-guia* serviu enquanto *leitmotiv* principal de preenchimento da narrativa, revelando-a por meio de sua trajetória, como pudemos constatar em reflexões anteriores.

A *investigação de fontes externas*, ou seja, livros, filmes, textos em prosa, textos dramatúrgicos, imagens sobre *Joana*, foi de fundamental importância no início da pesquisa, fornecendo pistas sobre o percurso do mito e identificando *como* outros artistas

---

<sup>279</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de viagem*, encontro intitulado *Eros e tanatos numa só pulsão*, de 29 de abril de 2005. (comentário meu)

tiveram suas obras inspiradas por este mesmo mito e *como* deram vazão à inspiração. Desta investigação, pude extrair fragmentos de dramaturgias, de prosa e imagens significativas à criação intertextual.

As *vivências lúdica e cênica* a partir de laboratórios e as vivências em campo sobressaíram-se enquanto principal espaço de produção e deságüe de referências sobre o *leitmotiv*, sendo estas emissões também encaminhadas para *organização* na forma de *roteiros intertextuais* a cada fase do processo.

É válido ressaltar que, os quatro *roteiros intertextuais* construídos ao longo da investigação foram fundamentados numa escrita descontínua e justaposta em diversas partes ou variados *movimentos*, a partir do *leitmotiv* principal.

Estes *movimentos*, que, por sua vez, foram dotados de título ou *leitmotive* secundários, giraram em torno da descrição de imagens, ambiências, ações e estados vivenciados pelas *personas*, além da explicitação de músicas, textos e diálogos pronunciados pelas mesmas, com o intuito de gerar um processo de *hibridização*, que é o procedimento principal da textualização / encenação, resultante, segundo Cohen<sup>280</sup>, da intersecção de significações / cenas formando um corpo único.

Na *fase da forma germinal* em 2001, por ser o estágio inicial da pesquisa, a construção do *intertexto*, margeou ainda um processo de *colagem* de dramaturgias, dando mais ênfase a *investigação de fontes externas* e menos as *vivências dos atuantes*.

As emissões pessoais a partir das *vivências*, neste período, estabeleceram-se mais na criação da *mise en scène*, do que propriamente no *intertexto*, intensamente permeado por referenciais de textos em prosa e pelas estruturas das dramaturgias pesquisadas. Desta forma, o *roteiro intertextual*, apesar de estar ligado à estrutura da encenação, ficou ainda atrelado a uma espécie de *intelectualização* do *leitmotiv*, distanciando-se da tecitura cênica.

Para o fomento da *intertextualidade* na *fase germinal*, utilizamos frações de dramaturgias de Bernard Shaw (*Santa Joana*) e Bertolt Brecht (*Santa Joana dos Matadouros*), além de *A Donzela Joana*, de Hermilo Borba Filho, que permeou o *intertexto* com suas rimas intermitentes e musicais. Destas frações, foi construído o primeiro roteiro intertextual em cinco movimentos (Anexo I).

---

<sup>280</sup> COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. p. 44

No uso de fragmentos de Shaw, vê-se:

(1º Movimento)

### **Pedido de Justiça**

“Sempre sonhando com a justiça? Não vê o que a justiça faz mais uma vez comigo? (P)  
Mas, que aconteceu? (OLHA PARA O FICTÍCIO POVO) Ainda continuam mortos ou vivos?”<sup>281</sup>

Ou ainda:

(2º Movimento)

### **Pedido à reflexão**

“Não me recordo muito bem (PAUSA DE REFLEXÃO). A memória e a salvação é que santificam a cruz, e não a cruz que santifica a memória e a salvação... (GRITA, MOVIMENTO)  
Estou fora de meu corpo. Não me recordo muito bem como... num momento tudo se confundiu, eu não estava mais no meu juízo perfeito, até que me vi livre deste corpo...Mas, não vão brincar com fogo na ilusão de que não te doerá. Não doerá, não doerá!!!! ( PAUSA DE REFLEXÃO)”<sup>282</sup>

E mais:

(4º Movimento)

### **A confissão**

“Eu, Joana, chamada miserável pecadora por pretender ter revelações de Deus e de anjos. Blasfemei abominavelmente usando roupas imodestas, cortando ainda meu cabelo à maneira dos homens, contrariando todos os deveres que tornavam meu sexo particularmente aceito no céu. Empunhei a espada...confesso ser culpada, eu, Joana,  
Joana...”<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup> SHAW, Bernard. *Santa Joana e Pigmaleão*. São Paulo, Editora Delta, 1981. p. 205

<sup>282</sup> Ibid. p. 203

<sup>283</sup> Ibid. p.189

De *Santa Joana dos Matadouros*, observa-se:

(5º Movimento)

### **O enfrentamento**

“Tomei a palavra e meus sonhos não foram poucos, mas ainda causei desgraça aos desgraçados e alívio aos exploradores. Eu fui providencial para os opressores! Eu ainda não transformei nada, fui posta novamente no cárcere, por que ainda não transformei nada, esse tempo todo! (QUEBRA BRUSCA) Atenção para que deixando o mundo por sua vez, não tenham sido bons apenas, mas esperem deixar o mundo bom! É a última palavra que digo! Acendei o fogo!”<sup>284</sup>

A fração da *Donzela Joana*, de Hermilo ficou presente, sobretudo nos *movimentos* um, três e cinco deste *roteiro*, onde houve um diálogo das falas rimadas com sons de rabeca e pífano no discurso da cena. Sons estes empunhados por Sônia Guimarães (Cia. Do Teatro Rasgado), que também compôs música, parte deste *intertexto*. De Borba Filho, verifica-se:

“Sou cativa de Jesus, o seu amor me prendeu.  
Eu, presa, cativa, digo: quem ama a Jesus sou eu.”<sup>285</sup>

De Sônia Guimarães:

“Santa Catarina, dá-me tua voz.  
Onde estão meus anjos, não os ouço mais

---

<sup>284</sup> BRECHT, Bertolt. *Santa Joana dos Matadouros*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996. pp. 180-181.

<sup>285</sup> BORBA FILHO, Hermilo. *A Donzela Joana*. p.11.

São Miguel Arcanjo, dá-me tua paz.  
Onde estão meus anjos, não os vejo mais”.<sup>286</sup>

Das obras em prosa pesquisadas, *Santa Joana d’Arc*, de Mark Twain, serviu, tão somente, ao campo de referências sobre a trajetória de *Joana*, não tomando parte textualmente do roteiro. Twain emprestou algumas de suas reflexões sobre a singularidade dos feitos desta mulher e a justeza do caráter que se particularizou na história universal.

Na *fase de re-forma e signagem (I)*, em 2003, novas fontes externas surgiram, somando-se às anteriores. Delas estão as já citadas *Santa Joana*, de V. Sackville-West e *Joana d’Arc*, e Leon Denis, assim como as dramaturgias: *O mistério da caridade de Joana d’Arc*, de Charles Péguy; *Joana entre as chamas*, de Paul Claudel; *A cotovia*, de Jean Anouilh; *Joana Dark, o retorno*, de Carolyn Cage e *As vozes da agonia ou santa Joaninha e sua cruel peleja contra os homens de guerra, contra os homens d’igreja*, de Fernando Limoeiro e Timoncheco Wehbi.

Como visto no capítulo primeiro, foi neste período, que *Joana entre as chamas*, de Paul Claudel, surgiu como significativa fonte e *A donzela Joana* de Hermilo, firmou-se enquanto fundamental inspiração à cena. A forte influência de ambas as dramaturgias deu-se, primordialmente, por elas transgredirem espaço-tempo, apresentarem indício fragmentar na estrutura textual e sugerirem o enfoque no construto da *mise en scène*.

Assim como se firmaram influxos de textos em prosa e dramaturgia para a *criação do intertexto* nesta fase, tive um contato essencial com a filmografia sobre a donzela, com destaque à película *A paixão de Joana d’Arc (1928)* do diretor dinamarquês Carl Dreyer.

A técnica cinematográfica de Dreyer, toda baseada em closes de cadência lenta e quase hipnótica, serviu-se à construção de imagens e movimentos corporais, da musicalidade e do silêncio presentes na construção do segundo *roteiro intertextual*.

---

<sup>286</sup> Esta composição foi elaborada para *Joana In Cárcere*, pela citada artista pernambucana, em outubro de 2001, fazendo parte da cena na fase germinal.

Entretanto, é válido afirmar que neste estágio da pesquisa, as fontes externas serviram apenas como espaço de influências, não fazendo parte do *roteiro*, na forma de textos articulados. Na *fase de re-forma e signagem (I)* prevaleceu a construção da *imagem*, da *musicalidade* e do *silêncio*, em detrimento das palavras e dos textos articulados sobre *Joana*.

Nesta fase, o *intertexto*, em *sete movimentos*, foi elaborado a partir de uma descrição sucinta das ações da *persona* na cena, sugerindo imagens, como se vê na estrutura abaixo<sup>287</sup>:

▪ **Movimento I – O RECOLHIMENTO**

Ação I - Joana canta e guarda as longas correntes, que lhe aprisionam.

“Santa Catarina, dá-me tua voz.  
Onde estão meus anjos, não os ouço mais  
São Miguel Arcanjo, dá-me tua paz  
Onde estão meus anjos, não os vejo mais”.

▪ **Movimento II – A PRIMEIRA VISÃO**

Ação II - Joana reza e tem o primeiro alumbramento.

▪ **Movimento III – A OFERENDA: A SEGUNDA VISÃO**

Ação III - Joana estabelece um diálogo com seus interlocutores (dança com as sombras)

▪ **Movimento IV – O ESTANDARTE**

Ação IV - Joana vai em busca dos símbolos, que a definem (empunha a rabeca-estandarte)

---

<sup>287</sup> Este segundo roteiro foi por mim elaborado no segundo semestre de 2003 e apresentado em forma cena, nas disciplinas cursadas na pós-graduação.

▪ **Movimento V – A ESPADA**

Ação V - Joana vai em busca dos símbolos, que a definem (empunha o arco-espada)

▪ **Movimento VI – A GUERRA**

Ação VI - Joana parte para o enfrentamento (dança)

**Movimento VII – A FOGUEIRA E O SOM: A TERCEIRA VISÃO**

Ação VII - Joana entrega seu coração ao som do instrumento. (tira, freneticamente, sons da rabeca). Põe-se fogo

Na *fase de re-forma e signagem (II)*, as vivências em campo e nos laboratórios, foram imprescindíveis na produção do *intertexto*, que continuou se estruturar em *movimentos*, condensando imagens corporais e música e voltando a utilizar alguns textos articulados.

As vivências em campo na *brincadeira* do *Cavalo Marinho*, em Cidade Tabajara e Condado-PE, colocaram-me no contato direto com os *brincantes* e seu linguajar, levando-me a absorver sonoridades, que passaram a fazer parte do *intertexto*, assim como algumas expressões e frases<sup>288</sup>, a exemplo de:

“A senhora miguia, moça? Oxente, intão vá !!!”

“Essa brincadeira ajuda muito a gente !”

Depois desta primeira ida ao campo (2003-2004), passei à vivência nos laboratórios, que, como visto, contou com a presença efetiva do *performer João Maria* e eventual do *performer Eduardo Néspoli*, além de se estruturar em estágios metodológicos de pesquisa.

---

<sup>288</sup> Frases colhidas em dezembro de 2003, em Cidade Tabajara-PE, durante o jogo de *mergulhão*, dança coletiva de preparação para os quadros teatrais do *Cavalo Marinho*.

Nas *vivências lúdica e cênica* a cada laboratório, firmaram-se o fluxo de idéias, as referências inconscientes e imagens dos participantes a partir do tema, por meio de experimentos espontâneos com sonoridades e os instrumentos musicais, com objetos, vestes e estruturas cenográficas da mitologia, distribuídos na *roda do encontro*.

Destes experimentos, chegamos ao terceiro roteiro intertextual em treze *movimentos*, um *prólogo* e um *epílogo*, estabelecendo o campo de *personas* e as ambiências da cena (Anexo II). Dos movimentos<sup>289</sup>, explicita-se os *leitmotive* secundários:

- Prólogo em Movimento – Instauração
- I Movimento em Imagem – A Travessia
- II Movimento em Imagem – O Primeiro alumbramento
- III Movimento em Imagem – O Sonho
- IV Movimento em Imagem – Joana Enfant
- V Movimento em Imagem – O Chamado
- VI Movimento em Imagem – A Oração
- VII Movimento em Imagem – A Batalha
- VIII Movimento em Imagem – A Cavalgada
- IX Movimento em Imagem – O Abandono
- X Movimento em Imagem – A Tupan
- XI Movimento em Imagem – O Cárcere
- XII Movimento em Imagem – O Interrogatório
- XIII Movimento em Imagem – A Fogueira
- Epílogo em movimento – A Anunciação

Importante frisar que este *intertexto* foi produzido a partir da fusão consciente de quatro meios de enunciação:

---

<sup>289</sup> Estes movimentos constituem-se a estrutura do terceiro roteiro intertextual por mim elaborado e apresentado em forma de cena no exame de qualificação em 2004.

- As músicas;
- Os sons
- Os textos;
- As imagens.

As *músicas* presentes no processo, desde a *fase germinal*, apresentam-se como principal instrumento de instauração dos estados da cena e aparecem no roteiro, geralmente, na abertura dos *movimentos*.

Músicas populares de compositores pernambucanos como Luiz Gonzaga, Capiba, Mestre Salustiano, Siba, Lenine, Cordel do fogo encantado e Sônia Guimarães, além de Marilúí Miranda e músicas infantis e religiosas de domínio público, fazem parte deste repertório, por meio de gravações e cantos dos próprios *performers*.

As sonoridades, da mesma maneira, emergiram neste *roteiro intertextual* como fonte de instauração dos *movimentos*, aparecendo por meio da descrição de toques nos seguintes instrumentos musicais: rabeca, pandeiro, triângulo, sinos e bajes.

No fragmento do *intertexto*<sup>290</sup> abaixo, vê-se como a música e as sonoridades são descritas:

#### IV MOVIMENTO

Joana *Enfant*

Em cima do banco, Joana se equilibra como se brincasse com o ar, como se brincasse de voar. No centro do terreiro, o algoz sonoriza o espaço com a espada (triângulo). Ela canta, como se contasse uma história.

#### MÚSICA ENTOADA

---

<sup>290</sup> Terceiro intertexto, produzido em 2004.

O mundo estava em guerra  
Ninguém mais se entendia  
Canhões de artilharia  
Davam tiros sobre a terra  
Foi aí que lá na serra  
Tudo se modificou  
Nasceu um pé de roseira  
Onde a moça mijou.<sup>291</sup>

Nesta terceira experimentação intertextual, os textos-falas trafegam pela via mecânica (voz em off), pelos diálogos entre as *personas*, baseados em Hermilo (*A Donzela Joana*), Claudel (*Joana entre as chamas*) e pelos textos produzidos pelos *performers*, além de expressões dos *brincantes*. As imagens, por sua vez, revelam ambiências e ações destas *personas*. Sobre a conjunção entre texto-ação-ambiência, observa-se novamente o intertexto produzido:

## PRÓLOGO EM MOVIMENTO

Instauração

## MOVIMENTO I

Enquanto um texto em *off* é pronunciado subliminarmente, como um mantra, dois *performers* animam-se em pontos eqüidistantes, estão iluminados por focos de fogo. Um ponto é *campo*, o outro, *canavial*.

## TEXTO EM OFF:

Le coeur de la pucelle  
A resisté au feu fort  
Quand la braise est morte  
Et de son corp il n'est resté  
que cendres et rien d'autre.

---

<sup>291</sup> Trecho de música, do compositor pernambucano *Siba*. Estes versos são cantados repetidas vezes durante a cena, com o sentido de sintetizar da trajetória de *Joana persona*.

J'ai découvert sur le mont son coeur  
Je l'ai jeté rapidement  
Dans la fleuve... Fleuve Capibaribe.<sup>292</sup>

Ou ainda:

### MOVIMENTO III

#### O Sonho

Enquanto cobre-se de barro no terreiro de instalação, **Joana** diz:

I had a dream  
I had a dream  
I had a dream one day

**O Algoz** - Spira, spera...

Diz **Joana**:

Não pedi, fui chamada.  
Não pedi, fui chamada.  
Não pedi, fui chamada.

**O Algoz** - Spira, spera...

Diz **Joana**:

No sonho, todo o canavial se move contra mim.

**O Algoz** - Spira, spera...

---

<sup>292</sup> Trecho transcrito em francês da dramaturgia *A donzela Joana*, de Hermilo Borba Filho. p. 127  
(transcrição minha)

Diz Joana:

No sonho, todo o canavial se move contra mim.

**O Algoz** - Spira, spera...

Na *fase de preenchimento das formas*, em 2005, as pequenas alterações no terceiro intertexto, vieram a resultar num quarto roteiro, que é, atualmente, experimentado e conjuga os mesmos meios de enunciação: *músicas, sons, textos e imagens*.

Vale ressaltar que as mudanças se deram, principalmente, no terreno da *ordem, subtração e acréscimo* de movimentos à estrutura, além da descrição de novas ações e *personas*. Da nova rede de movimentos<sup>293</sup>, expõe-se:

- Prólogo em Movimento – Instauração
- I Movimento – A Preparação
- II Movimento – A Travessia
- III Movimento – A Missa
- IV Movimento – O Prenúncio
- V Movimento – A Brincadeira
- VI Movimento – A Oração
- VII Movimento – A Tentação
- VIII Movimento – A Primeira Batalha
- IX Movimento – O Abandono
- X Movimento – A Segunda Batalha
- XI Movimento – O Estandarte e a Espada
- XII Movimento – A Terceira Batalha
- XIII Movimento – O Cárcere
- XIV Movimento – O Interrogatório
- XV Movimento – A Libertação
- XVI Movimento – A Fogueira
- XVII Movimento – A Anunciação
- Epílogo em movimento – O Capitão

---

<sup>293</sup> Estes movimentos constituem-se a estrutura do quarto roteiro intertextual por mim elaborado experimentado desde setembro de 2005.

#### ***IV.II.V. Joana d’Arc no espaço...do espaço...***

*“Os espaços das festas são os campos de batalha onde a vitória deve ser conquistada. Portanto, a guerra vira festa que é a própria guerra.”*<sup>294</sup>

**Graziela Rodrigues**

No tocante à espacialização, vivenciou-se a cena de *Joana In Cárcere*, desde no contexto convencional de teatros, galeria de Artes e salas de ensaios, até espaços domésticos, como um quintal residencial e espaços urbanos, como o campo do *Observatório da Unicamp*.

Na *fase da forma germinal*, *Joana In Cárcere* teve lugar no *Teatro Joaquim Cardozo*, em Recife-PE. O *Joaquim Cardozo* é um teatro de palco à italiana com capacidade para cinquenta pessoas, e, por tal estrutura, proporciona uma relação frontal com os espectadores.

Neste espaço, a cena solicitou dos atuentes, uma obediência a convenções teatrais e adquiriu uma configuração nitidamente ficcional, enfatizando a separação palco-platéia e se aproximando mais do modelo de representação a que Renato Cohen chama *estético*. Sobre este modelo, diz ele:

“Não há ligação física entre os dois *topos* (palco-platéia) durante a representação; o objetivo é, através da representação, levar o espectador à empatia com o que está se mostrando e a uma conseqüente catarse psíquica”.<sup>295</sup>

Em 2003, com a continuidade da pesquisa-solo, a cena passou a ser experimentada em salas de ensaio e na Galeria de Artes da Unicamp. A vivência nestes espaços transformáveis fomentou em meu corpo uma posição maleável e cambiante em relação ao

---

<sup>294</sup> RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997. p. 64

<sup>295</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação*. p. 123.

público, conduzindo-me, gradativamente a um modelo oposto ao *estético*, denominado *mítico* pelo mesmo pesquisador:

“No modelo mítico a separação entre os dois *topos* definidos anteriormente será flexível e dinâmica. A diferença em relação ao modelo estético é que do ponto de vista psicológico o público é participante, oficiante e não meramente espectador. A relação mítica, porém, não implica, necessariamente, a participação direta do público”.<sup>296</sup>

Após a primeira pesquisa de campo em fins de 2003, início de 2004, o pensamento sobre a relação espacial em *Joana* se transformou ainda mais, firmando-se no *topos* do modelo mítico. A vivência nas *rodas* ou nos *terreiros* de *Cavalo Marinho*, levou-me a crer nos espaços abertos, naturais e continuamente transformáveis, como instauradores de um campo forte de sintonia entre atuantes e público. Sobre o espaço dos *brincantes*, diz Camarotti:

“..., a participação dos espectadores é um dos aspectos mais destacados de toda representação do povo. Essa participação é naturalmente facilitada pelo fato desses espetáculos serem representados no chão, com os espectadores em pé, formando um círculo ao redor dos atores.(...) Os espectadores conseguem se misturar e fazer contato com os atores, completamente livres para se movimentarem a qualquer hora e para onde queiram. A proximidade física com os atores e as muitas possibilidades fornecidas pela estrutura aberta desses espetáculos são um estímulo constante para a participação dos espectadores.”<sup>297</sup>

As *rodas* ou os *terreiros* de chão batido dos *brincantes* trouxeram-me todo um contexto de raízes, de origens que pareceu fortalecer o assentamento de minhas imagens, mobilizando um cabedal de memórias corporais.

Esta vivência levou-me a entender que a *Joana Persona* suportada pelo meu corpo, de *ancas* negras, dos *pés* largos, do *pandeiro*, do *arco* e da *rabeca*, não deveria

---

<sup>296</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um espaço-tempo de experimentação*. pp. 128-129.

<sup>297</sup> CAMAROTTI, Marco. *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste*. p. 207.

estar circunscrita, mesmo a um espaço de salas ou galerias, mas precisava ter contato direto com a terra, com a vegetação, com cheiros e luzes em seus estados naturais. O cárcere não deveria ser material, fisicamente realista, mas interno e memorial. Um cárcere em meio à natureza invadida, uma clareira delimitada no espaço aberto.

Esta reflexão espacial além de ter fomentado transformações corporais, interligou conceitualmente as *linguagens-fonte* de minha cena, a *Performance* e o *Cavalo Marinho*, no tocante à relação com o espaço. Haja vista colocação de Cohen ainda sobre o modelo mítico:

“Esse modelo cênico-teatral , geralmente não acontece em edifícios-teatro. Ele se dá em praças, galpões, campanários etc., como os espaços sugeridos por Artaud para seu “teatro sagrado”. (...) Exemplos desses espaços são utilizados para *performances*”<sup>298</sup>.

Apesar da ressonância espacial com os *brincantes* e da associação com a *Performance*, não experimentei, de imediato, a relação com os espaços naturais e abertos, permaneci com laboratórios em salas fechadas, de maio a agosto de 2004, principalmente por precisar introduzir o *performer* João Maria em toda a estrutura, estimulando-o a desvelar seus referenciais de espaço físico para a cena.

Numa das vivências em laboratórios, experimentamos trabalhar nossos corpos em torno das imagens do *chão* que pisávamos a partir do mito, com todos os estímulos de sua mitologia (músicas, objetos musicais...). Sobre isso, discorre João Maria:

“Sei ainda mais agora o quanto piso numa vila no interior, quando estou à disposição destes objetos, desses sons, dessas músicas, dessa idéia. O gado corre, levanta a poeira, eu vejo. Ouço sinos da igreja que se confundem com os sinos do gado. O homem pisa forte no chão, chacoalha as chaves. A moça espoja-se na areia atormentada. Um grupo de fiéis balança matracas. Estão atrás da santa. Andam num chão tão vermelho, quanto verde, de barro.”<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. pp. 128-129

<sup>299</sup> LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de viagem*, julho de 2004.

Em setembro deste mesmo ano, com a participação de Eduardo Néspoli, vivenciamos em laboratório de pesquisa, nossa primeira exposição ao espaço natural: um quintal de uma chácara em Campinas. Este espaço, além de intensificar a relação lúdica entre os participantes, como atentado no capítulo I, reafirmou a identificação da *persona-guia* com os espaços abertos, estimulando-me a pesquisar um espaço mais adequado para a vivência da cena. Este espaço foi o *Observatório da Unicamp*.

Ainda no exame de qualificação, a apresentação da cena foi realizada em sala de ensaio. No entanto, após nova pesquisa de campo (*co-habitar com a fonte*) e os novos laboratórios em 2005, passamos a utilizar, definitivamente, o *Observatório* na experimentação, mesmo que em muitas ocasiões voltássemos às salas fechadas. Esses experimentos espaciais fizeram parte da *fase de preenchimento das formas*.

O *Observatório* é um campo extenso, alto, de chão batido e intensa vegetação, que, ao longe, remete a grandes canaviais. O *Observatório* fica mais isolado dos demais espaços da *Unicamp*. Até a nossa intervenção, encontrava-se em abandono e sem frequência. A experimentação da cena, em 2005, demandou uma revitalização do espaço pela universidade devolvendo-o à comunidade, que voltou a frequentá-lo intensamente, não só para pesquisas, mas também para entretenimento.

Os experimentos da cena no *Observatório* não só adensaram a relação de atuação no modelo mítico antes descrito, como fomentou o que Renato Cohen denomina de “cena do deslocamento”, ou seja, uma apropriação do espaço público, enquanto “topos de artisticidade”.<sup>300</sup>

Este exercício de pesquisa espacial na *cena do deslocamento* confirmou a relação dialógica da cena com as linguagens-fonte, que, como visto, também privilegiam os espaços abertos e não investidos da mencionada *artisticidade*.

A *fisicalização* da cena neste espaço denota o exame no campo da teatralidade *hipernaturalista* (fora do contexto da “representação”), aproximando-a do contexto arte-vida, no desvinculo da mera observação estética.

---

<sup>300</sup> COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*, p. 101.

#### ***IV.III. Joana In Cárcere: panorama poético sobre a cena em processo***

Cruz.Terreiro.Uma só luz...Una.  
Homens anunciam em três, como tríade sacral, mortal. Mortais são!  
Uma mulher, só uma... Uma só luz, nua. Espera no terreiro em cruz,  
crepúsculo.  
Sol, lua, antinomia constelar surpreende olhos, boca, coração em suave e frio vento nos cabelos,  
vermelhos, como roseira crespas, que brota, que nasce, precipita-se adiante, avante!  
Medo! Lá vêm, eles! Carrascos de mim.  
Homenssombras sem rostos principiam o calvário, uma procissão de chamas, de olhos sob vendas,  
de não.  
Aquele que é meio sussurra, canta, incensa cheiros de fogo, de missa, de carne, de dor, de  
lembranças, de alegria, de festas, de antes.  
Aquele que no útero está, sussurra, canta, escuta, respira, espera, banha-se águas de terra, de  
benção, de desejo, de saudade, de angústias, de sorrisos, de avós afagos, de rede, de infância, de  
mulher, de antes. Escuta!  
  
“Boi, boi, boi. Boi da cara preta.  
Pega essa menina, que tem medo de careta.  
Boi, boi, boi. Boi da cara preta.  
Pega essa menina, que tem medo de careta.”  
  
Acendem-se fogos de fogo. Úteros de passagem, de travessias à luz maior, onde? No fundo, na  
memória, espelho do que fui, futuro do sou. Escuta!  
Lá vêm eles! Canta o que é meio! Conta!  
  
“O mundo estava em guerra, ninguém mais se entendia.  
Canhões de artilharia davam tiros sobre a terra.  
Foi aí que lá na serra, tudo se modificou.  
Quando alguém anunciou, disparado na carreira.  
Nasceu um pé de roseira, onde a moça mijou.”  
  
Lá vem ele... Vem, soturno como quem marcha, intenso, como quem manda. Ouço aboios  
chorando ao longe? Ou sou eu?

Vem! Ordena-me que eu saia, ébano sem olhos! Impulsiona-me deste útero, que me acolhe, que me prende como garras, como grades construídas do medo de mim. Atiça-me, como chama! Chama-me! Vem!

Veste-me, despindo-me dos laços de ferro, dá-me a cruz, a minha, a sua, sombra do homem que sou.

Já estou erguida. Do alto do útero maior, em teus braços, sinto o vento, vejo a luz, vou sair. A luz que vejo é preta, é branca, é oratório do povo que foi. É missa, é quermesse de domingo. Atravessa-me, quero ir! Ajuda-me, Maria, minha madrinha, saudade! É você que ouço, quando me vêm Lias, Rosas, Zefas e Doras. Leva-me para missa, madrinha! Canta e faz passar o medo do fogo, da passagem. Canta, dança, ajuda-me a sair. Sou ainda transparência, madrinha! Sou menina de terra, de ingênuos olhos de fé, no mundo, no homem.

Não te vejo mais. Foste? Metamorfoseaste-se em nuvens, madrinha? Eu não vi... Deixaste-me sozinha? Estou sozinha, no alto.

No alto, erguida na pequena ermida que construí entre árvores trançadas em galhos e correntes num só clarão.

Do alto vou jogar meu corpo, lavar minhas lágrimas no rio entre chamas, que me preenche inteira, que sou eu.

Na terra, vou tocar sons que foram meus, negros sons de largos pés no chão, de imensas ancas, que anseiam parir uma mulher.

De menina...Sou negra...Volto a ser. Canto, oro, conto:

“Tudo é traçado na terra pela vontade do além. No céu, no mar, na terra e viva Deus e mais ninguém.”

Conto como negra e negras engolem o rio, lavando as roupas da alma que é minha. Lembranças de beira de estrada, de corredores de rio correndo nos lugarejos de minha terra, de inusitadas luzes que comunicam o mundo em meio à natureza invadida. Memórias que vêm como repentes e surtos de meninos pulando para ver a alegria. É o boi! Eh, boi! Eh, boi! Dança! Dança! Dança! Dança!

...

Silêncio! Escuta! Escuta! Espera! Que vozes são estas? Que sinos são estes?

As vozes são como cães que uivam na noite. São como santas. São santas!

Talvez seja um sonho. Um dia eu tive um sonho.

Parecia que todo canavial se voltava contra mim.

Escuta! Sou santa!

“Santa Catarina, dá-me tua voz.

Onde estão meus anjos, não os vejo mais!

São Miguel arcanjo, dá-me tua paz.

Onde estão meus anjos, não os ouço mais.”

Escuta! Sou santa!

“Mãezinha do céu, eu não sei rezar,

eu só sei dizer que quero te amar.

Azul é tão manto, branco é teu véu,

Mãezinha, eu quero, te vê lá no céu,

mãezinha, eu quero te vê lá no céu.”

Não estou só novamente! Segue-me sombra de mim.

Segue-me presente como quem chama.

Chama-me à morte. Dor, sinto, dor! Estou só! Estou solta, mas não posso avoar. Preciso ir,

avante! Ouço cascos, relinchos e uivos de bicho.

Sou tomada em quadris, peles e pêlos, que, felinamente eqüinos, cavalgam-me.

Saem de mim, saia, estandarte e espada.

Saem de mim, saia, arco e sons de rabeca, sai de mim,

saia de pernas pintadas, de homem com botas nos estribos.

Ouço aboios chorando ao longe? Ou sou eu? Grito!

Sou outro corpo, parece-me!

Uma força vermelha, uma dor que me move. Selvagem. Guerreira.

Quero fogo em mim, batuques, bonecas de maracatu. Avanço! Adiante!

Ponho fogo em mim, em sombras e *personas*, em vestes, véus, partes do que sou para ser outra,

ser a mesma, una, uma só luz, depois da passagem. Cavalgo!

Cavalgo! Cavalgo! Cavalgo sobre chamas, as chamas que me chamam...

Silêncio! Vento, cabelos, lua, fogo adiante, respira, nasceu, nasceu, nasceu... Já estou fora do meu

corpo.



“Há detalhes suficientes para que se compreenda. Explicitar seria estragar a poesia da coisa.”<sup>301</sup>

**Antonin Artaud**

Árdua é a tarefa de conferir *finitude* às reflexões do corpo desta pesquisa, tendo em vista seu caráter, eminentemente, processual. Cabe aqui, porém, tecer últimas considerações, no sentido de concluir este ciclo da investigação, bem como explicitar apontamento para a continuidade do trabalho.

A observação do processo de *Joana In Cárcere* considerada a partir de experimentação prática, de pesquisas em campo e de articulação intelectual sobre as mesmas, guiou-me ao desenvolvimento de uma *metodologia de criação em laboratórios* e à produção de um *campo de discurso cênico*, conduziu-me ao fomento de uma *poética* em contínua experimentação.

Neste trajeto, reafirmei *Joana* em mim e investiguei este *mito* enquanto suporte da narrativa, “desterritorializei” linguagens artísticas e cheguei à *Arte da Performance*, vasculhei memórias e interseccionei *performance* com o *Cavalo Marinho*.

Esses três eixos, que trafegam em cursos aparentemente equidistantes, confluíram pela demanda de meu corpo nos laboratórios, levou-me à pesquisa de campo, traduzindo-se na *mise en scène* e encontrando seu largo campo de intersecções.

A compreensão definitiva de que tudo partiu de uma solicitação de meu corpo, fez-me identificar, por meio de uma pulsão também pessoal, as matrizes geradoras e universais desses eixos: a *sacralidade*, a *ancestralidade* e a *ludicidade*.

Pude perceber que tais matrizes foram as principais condutoras do processo, desde sua fase germinal às demais fases. Elas, que são intimamente interligadas e mesmo, complementares entre si, permitiram-me dialogar com outros artistas, na universalização do mito de cunho autoral e me auxiliaram a traçar os estágios metodológicos dos laboratórios e as configurações cênicas deles resultantes.

---

<sup>301</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. p. 145

O campo da *mitologia pessoal*, ativado em pulsões oníricas e exercícios artísticos, teve como matriz a *sacralidade*, ou seja, ao manifestar o mito-*Joana* estive em busca de firmar um estado de totalidade, da plenitude corporal, da afirmação do sentido de ser artista-indivíduo, estive em busca do sagrado.

Foi a *sacralidade* em mim, que impulsionou o surgimento do mito-guia de significado, que por si, trabalhou em prol da reintegração da psique com o meu corpo que atua, do espírito e da matéria, de meu ser com o cosmo.

O terreno da *ancestralidade*, onde habitam antepassados, fez revelar recorrências de minha *memória* corporal na cena, minhas referências espaciais, meus solos, movimentos e corpos, minhas cores, formas e energias. Deste campo, manifestaram-se os *trupés*, o chão batido de terra, o oratório, os aboios, o algoz, as santas, o arco e a rabeca, o vermelho da saia, a ingenuidade e o medo da *Menina*, os pés largos da *Negra*, a virilidade da guerreira e o pulso libertário do capitão, descortinou-se o *Cavalo Marinho*, estabeleceu-se Pernambuco que sou.

Sob manto da *ludicidade*, revelou-se a linguagem, o *rito* ou o discurso da cena, preenchido pelo *mito* e fundamentado pela *memória*. Os procedimentos metodológicos da *estruturação do espaço físico* nos laboratórios, as *vivências lúdica e cênica* desvelaram a importância do jogo no processo, do estado de fluxo. Jogo estreitamente ligado à *Arte da Performance*, condição indelével da brincadeira do *Cavalo Marinho*, do *jeito* de atuar dos *brincantes*.

Compreender a *sacralidade*, a *ancestralidade* e a *ludicidade* como matrizes geradoras foi precioso alcance desta investigação. A consciência de que meu corpo almeja à plena expressão, reavendo *memórias* por intermédio do *jogo*, assegura-me, enquanto indivíduo-coletivo na trajetória da arte, enquanto espaço autêntico de desenvolvimento humanístico.

Concomitantemente, o entendimento de matrizes universais, que desaguarão num processo-produto cênico autoral, aponta para a possibilidade de partilha de semelhante processo em vivências futuras com outros atuantes, acena para um aprofundamento no campo da *auto-representação*, que é revelada pelo mito-guia, que por sua vez, é revelado pela matriz da sacralidade, que está em todos os seres humanos. *Auto-representação* presente em *Joana*, no *Cavalo Marinho* e em outros experimentos em *performance*.

Enfim... Posso afirmar que neste percurso, construí pontes, e de cima delas mergulhei no rio, reconhecendo sua extensão. Batalhei sob a máscara da híbrida *Joana* no território fértil e de múltiplas possibilidades do mito, das múltiplas possibilidades de mim.

Na invasão de fronteiras da dança, da música, do teatro, atuei simplesmente, vi-me brincando, *bricante*, vi-me *performer*, atuante na interligação de pólos, na ampliação dos significados. Cheguei a minha poética. Poetizei. *Rasguei* e experienciei um primeiro estado de síntese que só a cena se encarregará de revelar.



## **1. Livros**

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil. Vol. 1, 2 e 3.* São Paulo, Martins, 1959.

ANOUILH, Jean. *The Lark.* New York, The Dramatists Play Sevirce INC, 1957.

ANTONIN, Artaud. *O Teatro e seu Duplo.* São Paulo, Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e vida.* São Paulo, Perspectiva, 1995.

ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX.* São Paulo, Perspectiva, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais.* 3 ed. Tr. Yara Frateschi. São Paulo-Brasília. Hucitec -EDUNB, 1996.

BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral.* São Paulo. São Paulo, Hucitec, 1994.

\_\_\_\_\_. *Além das Ilhas Flutuantes.* São Paulo. Hucitec, 1991.

\_\_\_\_\_ e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator.* São Paulo, Hucitec, 1995.

BATTCKOCK, Gregory. *The Art of performance.* New York, E. P. Dutton, Inc., 1984.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro.* São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.

BORBA FILHO, Hermilo. *Diálogo do Encenador.* Recife. Imprensa Universitária / UFPE, 1964.

\_\_\_\_\_. *Espetáculos Populares do Nordeste,* São Paulo. DESA, 1966.

\_\_\_\_\_. *A donzela Joana.* Petrópolis, Editora Vozes limitada, 1966.

\_\_\_\_\_. *A História do Espetáculo.* Rio de Janeiro. O Cruzeiro, 1968.

\_\_\_\_\_. *Apresentação do Bumba-meu-boi.* Recife, Editora Guararapes, 1982.

- \_\_\_\_\_. *Louvações, encantamentos e outras crônicas*. Recife, Bagão; Palmares: Fundação Casas da Cultura Hermilo Borba Filho, 2000.
- BRECHT, Bertolt. *Santa Joana dos Matadouros*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis, Vozes, 1970.
- BURKERT, Walter. *Mito e mitologia*. Lisboa –Portugal, Edições 70. 1991.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte do ator: Da técnica à representação*. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.
- CAMAROTTI, Marco. *Natureza, origens e relevância do teatro do povo do Nordeste*. Recife-PE, Editora da UFPE, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Resistência e Voz – O Teatro do Povo do Nordeste*. Recife-PE, ARTELIVRO, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. *A transformação do mito através dos tempos*. São Paulo, Cultrix, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O poder do mito*. São Paulo, Palas Athena, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A imagem mítica*. Campinas-SP, Papirus Editora, 1999.
- \_\_\_\_\_.(org) *Mitos, Sonhos e Religião: nas Artes, na Filosofia e na Vida Contemporânea*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Mitologia na vida moderna*. Rio de Janeiro, Editora Rosa dos Ventos, 2002.
- CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um Teatro do Povo e da Terra – Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Recife-PE, FUNDARPE, 1986.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo-SP, Editora Perspectiva, 2000.
- CLAUDEL, Paul. *Joana d’Arc entre as chamas*. Rio de Janeiro, Agir Editora, 1963.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem – Criação de um espaço-tempo de experimentação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.
- COSTA, Álvaro Antônio. *O amor ao teatro e o sentido da vida*. Recife, ARTELIVRO, 2003.
- COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

- DENIS, Léon. *Joana d’Arc: suas vozes, visões, premonições, se modo de ver atual expresso em mensagem*. Rio de Janeiro, Federação Espírita Brasileira, 2002.
- DURKHEIM, Émile. *The Elementary Forms of the Religious Life*. 2. ed. Tr. Joseph Ward Swain. Londres: Allen and Unwin, 1976.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.
- ESPÍRITO SANTO, Ruy Cezar. *O Renascimento do Sagrado na Educação*. Campinas-SP, Papirus, 1998.
- ESTÊS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1992.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas-SP, Editora da UNICAMP, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Imago, 1969.
- GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor e NOTAKER, Henry. *O Livro das Religiões*. São Paulo, Cia. Das Letras, 2000.
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- GORDON, Mary. *Joana d’Arc*. Rio de Janeiro. Editora Objetiva, 2000.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.
- HILLMAN, James. *Psicologia Arquetípica: um breve relato*. Rio de Janeiro, Objetiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O Mito da Análise: Três Ensaio de Psicologia Arquetípica*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- HUIZINGA, Johan. *Bernard Shaw’s Saint*. New York, New York Harper & Row, 1970.
- JUNG, Carl. *O Homem e os seus Símbolos*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1964.

LEITE, João Denys de Araújo. *Um teatro da morte: transfiguração poética do bumba-meu-boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo*. Recife. Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o Invisível*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1964.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo. Martins Fontes, 1994.

MEYER, Marlyse. *Pirineus, caiçaras...Da commedia dell'arte ao bumba-meu-boi*. Campinas. Editora da Unicamp, 1991.

MÜLLER, Regina A. P. *Os Asuriní do Xingu – História e Arte*. São Paulo. Campinas. Editora da Unicamp, 1993.

NASCIMENTO, Carlos Athur R. do. (tradutor) *Atualidade do Mito*. São Paulo. Duas Cidades, 1977.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1999.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2003.

PRONKO, Leonard. *Teatro: Leste & Oeste*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1986.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta: A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristovão Rilke*. São Paulo. Editora Globo, 1995.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-pesquisado-interprete: Processo de Formação*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

SACKVILLE-WEST, Vita. *Santa Joana d'Arc*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies – an introduction*. London e New York. Routledge, 2002.

SHAW, Bernard. *Santa Joana e Pigmaleão*. São Paulo, Editora Delta, 1981.

SIQUEIROS, David Alfaro. *Coleção Gênios da Pintura*. São Paulo. Editora Abril Cultural, 1968.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1982.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

\_\_\_\_\_. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1986.

\_\_\_\_\_. *A Criação do papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

STEIN, Murray. *Jung o mapa da alma – Um introdução*. São Paulo, Editora Cultrix, 1998.

SUASSUNA, Ariano. *Folk Theatre in Northeastern Brazil*. Américas, vol. 16,n. 11. Washington-DC, 1964.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York. PAJ, 1982.

\_\_\_\_\_. *The Antropology of Performance*. New York. PAJ, 1988.

TWAIN, Mark. *Joana d’Arc*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2001.

YUNGBLUT, John R. *O que ensinam os mitos : como traçar seu mito pessoal e dar um sentido maior à sua vida*. São Paulo. Editora Gente, 1997.

## **2. Artigos**

BORBA FILHO, Hermilo. Entrevista para a Revista Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, manuscrito, 1964 (Arquivo do Autor)

\_\_\_\_\_. *Manifesto do Teatro Popular do Nordeste*. São Paulo, Karirós, ano II, n 3, 1980

COHEN, Renato. *Performance e contemporaneidade: da oralidade à cibercultura*. Anais do colóquio Paul Zumthor – Oralidade em temp & espaço, organizado por Jerusa Pires Ferreira. EDUC – FAPESP, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro agressivo*. Rio de Janeiro, Dyonisios, Ano XXV, n 18, SNT / MEC, 1974.

SCHECHNER, Richard. *Post Modern Performance: Two Views*. Performings Arts Journal, 11 9-22, 1978.

SUASSUNA, Ariano. *O movimento armorial*. Revista Pernambucana de Desenvolvimento. Recife: Vol. 4, nº 1, jan./jul. 1972.

### **3. Trabalhos Científicos**

FISCHER, Stela. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2003.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Formação humana e estética para contemporaneidade – Sentido do ensino-aprendizagem do teatro dentro e fora da escola*. 2003. Monografia (Especialização em Ensino da História das Artes e das Religiões) – Departamento de História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife-PE, 2003.

RODRIGUES, Graziela. *O Método BPI (Bailarino – Pesquisador - Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. 2003. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 2003.

SOARES, Marília Viera. *Técnica Energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo*. 2000. Tese (Doutoramento em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2000.

### **4. Filmografia**

DREYER, Carl. *A paixão de Joana d’Arc*. Dinamarca, 1928.

### **5. Videografia**

Documentário FUNDAJ. *Bumba-meu-boi misterioso de Afogados, do Mestre Antônio Pereira*. Recife, 1956.

### **6. Sites**

<http://www.lemangue.com.br>

<http://www.grupogrial.com.br>

## **7. Outras fontes**

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Diários de viagem*. Recife-Campinas. Inédito, de 2001 a 2005.



*Anexos*



## **Joana In CárcerE**

**por Luciana Lyra**

**(JOANA ESTÁ EM MOVIMENTAÇÃO CONTÍNUA E REPETITIVA NO CÁRCERE. UMA MÚSICA É ENTOADA POR ELA ENQUANTO DEBATE-SE NO RETORNO AO ESPAÇO DE RESGUARDO CONSIGO MESMA. VÊ-SE FOGO E SE OUVI TILINTAR DE CORRENTES E CASCOS DE CAVALOS AO LONGE. AS PALAVRAS SURGEM DE MANEIRA GRADATIVA, ENQUANTO ACONTECEM OS MOVIMENTOS NO ESPAÇO. O CANTO É FORTE, É UM LAMENTO DE LIBERTAÇÃO)**

**(CANTA)**

“Sou cativa de Jesus, o seu amor me prendeu.

Eu, presa, cativa, digo: quem ama a Jesus sou eu.”

**(1º Movimento)**

**Pedido de Justiça**

Sempre sonhando com a justiça? Não vê o que a justiça faz mais uma vez comigo? (P)  
Mas, que aconteceu? (OLHA PARA O FICTÍCIO POVO) Ainda continuam mortos ou vivos? Vossos corpos mortos não sentiram a pá e a vala, como o meu, cheio de vida, sentiu o fogo(DANÇA COM O FOGO). Espero que os homens se tornem melhores com uma nova lembrança de minha morte. Não seria possível que eles se lembrassem tanto de mim, se não me tivessem queimado tantas vezes. (O FOGO INCISIVO)

**(CANTA)**

“Sou cativa de Jesus, o seu amor me prendeu.

Eu, presa, cativa, digo: quem ama a Jesus sou eu.”

(2º Movimento)

Pedido à reflexão

Não me recordo muito bem (PAUSA DE REFLEXÃO). A memória e a salvação é que santificam a cruz, e não a cruz que santifica a memória e a salvação... (GRITA, MOVIMENTO) Estou fora de meu corpo. Não me recordo muito bem como... num momento tudo se confundiu, eu não estava mais no meu juízo perfeito, até que me vi livre deste corpo...Mas, não vão brincar com fogo na ilusão de que não te doerá. Não doerá, não doerá!!!! ( PAUSA DE REFLEXÃO) Quem quebrou minha espada? Minha espada nunca foi quebrada.(EUFORIA) Minha espada está viva e eu não devo isto, nem nada a homem algum. Devo tudo ao espírito de Deus que estava em mim.

(CANTA)

“Sou cativa de Jesus, o seu amor me prendeu.

Eu, presa, cativa, digo: quem ama a Jesus sou eu.”

(3º Movimento)

Dúvidas

Deus? Deus, perdoe minhas dúvidas?... Imagine-se! Eu, uma santa!(P) Que diriam a Santa Catarina...(EM ÊXTASE, MUSICA)

(CANTA)

Santa Catarina, dá-me tua voz.

Onde estão meus anjos, não os ouço mais

São Miguel Arcanjo, dá-me tua paz.

Onde estão meus anjos, não os vejo mais

Santa Joana ...Joana, Joana, Joana...Santos fazem milagres, ressuscitam...(LONGA PAUSA) Volto a viver entre vós? No interior e presa, presa, não é? Minha alma foi presa a este corpo ! (EFRENTAMENTO) Devo ser queimada novamente? Estou aqui em oferenda!(CHAMA-SE) Joana! Joana! Joana...(PAUSA LONGA)

(4º Movimento)

A confissão

Eu, Joana, chamada miserável pecadora por pretender ter revelações de Deus e de anjos. Blasfemei abominavelmente usando roupas imodestas, cortando ainda meu cabelo à maneira dos homens, contrariando todos os deveres que tornavam meu sexo particularmente aceito no céu. Empunhei a espada...confesso ser culpada, eu, Joana, Joana...

(5º Movimento)

O enfrentamento

Homens, acendei a fogueira novamente! Minhas vozes têm razão. Pensais que a vida é simplesmente não estar morto. Acendei a fogueira novamente. Posso ficar sem meu cavalo de batalha, posso arrastar longas saias, posso deixar as bandeiras, ficando pra trás como outras mulheres, mas não ficarei aqui pra sempre, meu espírito está liberto, precisa ouvir, ao menos, vozes sibilando no vento. Mas se mais uma vez querem roubar de mim o que é de cada ser humano, vejo que esta inspiração é de satanás. Eh, acendei o fogo novamente!(DANÇA DO FOGO) Tomei a palavra e meus sonhos não foram poucos, mas ainda causei desgraça aos desgraçados e alívio aos exploradores. Eu fui providencial para os opressores! Eu ainda não transformei nada, fui posta novamente no cárcere, por que ainda não transformei nada, esse tempo todo! (QUEBRA BRUSCA) Atenção para que deixando o mundo por sua vez, não tenham sido bons apenas, mas esperem deixar o mundo bom! È a última palavra que digo! Acendei o fogo!

**Luciana Lyra**

*Recife, novembro de 2001.*

*Fim do começo ou o começo do fim.*



## **Joana In Cárcere**

### **Do Intertexto**

- *Fragmentos de dramaturgia de Hermilo Borba Filho;*
- Fragmentos de dramaturgia de Paul Claudel;
- Músicas de Luiz Gonzaga, Capiba, Mestre Ambrósio, Sônia Guimarães, Marilúí Miranda, André Freitas (Grupo Grial de Dança);
- Vídeo-documentário sobre o Bumba-meu-boi misterioso de Afogados, do mestre Antônio Pereira;
- Imagens de David Alfaro Siqueiros;
- Emissões de vida dos *performers*.

### **Do roteiro de movimentos**

Prólogo em Movimento – Instauração

I Movimento em Imagem – A Travessia

II Movimento em Imagem – O Primeiro alumbramento

III Movimento em Imagem – O Sonho

IV Movimento em Imagem – Joana Enfant

V Movimento em Imagem – O Chamado

VI Movimento em Imagem – A Oração

VII Movimento em Imagem – A Batalha

VIII Movimento em Imagem – A Cavalgada

IX Movimento em Imagem – O Abandono

X Movimento em Imagem – A Tupan

XI Movimento em Imagem – O Cárcere

XII Movimento em Imagem – O Interrogatório

XIII Movimento em Imagem – A Fogueira

Epílogo em movimento – A Anunciação

### **Da Galeria de *Personas***

Joana Enfant (a menina)

A Santa

A negra

O Boi

A Lavadeira  
A Selvagem  
A Condenada (encarcerada)  
O Capitão  
A sombra  
O algoz  
O inquisidor  
O cavalo  
O moleque

**Das ambiências**

*Campo / Canavial*  
Terreiro de Instalação

PRÓLOGO EM MOVIMENTO

Instauração

Enquanto um texto em *off* é pronunciado subliminarmente, como um mantra, dois *performers* animam-se em pontos equidistantes, estão iluminados por focos de fogo. Um ponto é *campo*, o outro, *canavial*.

TEXTO EM *OFF*:

Le coeur de la pucelle  
A resisté au feu fort  
Quand la braise est morte  
Et de son corp il n'est resté  
que cendres et rien d'autre.  
J'ai découvert sur le mont son coeur  
Je l'ai jeté rapidement  
Dans la fleuve... Fleuve Capibaribe.

## I MOVIMENTO

### A Travessia

Gradativamente, o mantra é fundido à música de *Mestre Ambrósio*, dando início à travessia. O vídeo no ambiente do *terreiro de instalação* é ligado. Na tela, o dinamismo do *Cavalo-Marinho* de Mestre Antônio Pereira, contrasta com a lentidão da passagem dos *performers*. Cada qual carrega o seu fogo. A música é mantida repetidas vezes, também como um mantra subliminar.

Os *performers* continuam a atravessar o espaço do *terreiro de instalação*, iniciando, neste momento, as metamorfoses de *personas*. O algoz encapuzado caminha embasado em partitura de movimentos de batalha, enquanto anda, acende o fogo nos úteros de passagem (seis pequenas bacias laterais). Joana caminha impassível e quase hipnotizada pelas imagens do vídeo. Ambos encaminham-se para o banco de orquestração e se prostram diante da tela. A atitude é de contemplação apenas.

Movimentos aleatórios concomitantes e cotidianos das *personas*, faz-nos crer que houve a primeira transmutação das *personas* anteriores para pessoas do povo da cidade diante da inusitada TV no meio do campo. Quando dos últimos movimentos do povo diante da TV, inicia-se uma dança conjunta, que desemboca na mulher erguida, dando início ao II movimento em imagem.

## II MOVIMENTO

### O primeiro alumbramento

A mulher volta à caminhada no corredor da instalação. Ela inicia uma dança com as vestes. A saia transforma-se em boi, que se transforma em manto sagrado. Ela é agora uma santa. O algoz ajoelha-se com os braços no banco, numa atitude de oração. Ele também carrega em si a Joana, na veneração do alumbramento.

Do terreiro, ela ergue uma boneca. Caminha dançando até a entregar à figura no banco. O som mecânico da música cede ao seu dançar. A figura no banco preenche agora o ambiente com o seu dançar.

## MÚSICA ENTOADA I

Santa Catarina, dá-me tua voz!

Onde estão meus anjos, não os ouço mais.

São Miguel arcanjo, dá-me tua paz!

Onde estão meus santos, não os vejo mais.

Ela se afasta, voltando às vestes à configuração original. A figura continua em oração, cobrindo-se com o manto branco disposto no chão. Ela vai ao extremo do outro extremo do terreiro, onde se encontra o útero maior (uma grande bacia). A mulher adentra este útero e se cobre ainda mais com o barro lá contido. Ele lança mão do instrumento do sonho. Sonoriza o espaço.

### III MOVIMENTO

#### O Sonho

Enquanto cobre-se de barro, **Joana** diz:

I had a dream

I had a dream

I had a dream one day

**O Algoz-** Spira, spera...

I had a dream

**O Algoz-** Spira, spera...

I had a dream

**O Algoz-** Spira, spera...

I had a dream one day

**O Algoz-** Spira, spera...

Diz **Joana**:

Não pedi, fui chamada.

Não pedi, fui chamada.

Não pedi, fui chamada.

**O Algoz-** Spira, spera...

Diz **Joana**:

No sonho, todo o canavial se move contra mim.

**O Algoz**- Spira, spera...

Diz **Joana**:

No sonho, todo o canavial se move contra mim.

**O Algoz**- Spira, spera...

(Som da Morte)

**Joana**- Que cão é esse que uiva na noite?

(Som da Morte)

**Joana**- Uiva na noite.

(Som da Morte)

**O Algoz**- Não é um cão que uiva.

(Som da Morte)

**Joana**- Que sinos são esses na noite?

(Som da Morte)

**O Algoz**- Um sino negro.

**Joana**- Quem me chama? Quem chama por mim?

(Som da Morte)

**O Algoz**- Minhas vestes são brancas...Mas estão manchadas...

Joana reconhece a anunciação da morte no sonho. Lança mão da cruz. Ela dança, uma dança de confronto. O algoz esbraveja.

**O Algoz-** Herética!

(Joana dança. Som da morte)

**O Algoz-** Inimiga de Deus!

(Joana dança. Som da morte)

**O Algoz-** Feiticeira!

(Joana dança. Som da morte)

Ela vai até o banco, dança alto. Sobe e ataca a criatura com a espada.

**Joana-** Basta!

(Silêncio)

#### IV MOVIMENTO

*Joana Enfant*

Em cima do banco, Joana se equilibra como se brincasse com o ar, como se brincasse de voar. No centro do terreiro, o soldado sonoriza o espaço com a espada (caxixi), movimenta-se como o algoz na batalha da travessia. Ela canta, como se contasse uma história.

#### MÚSICA ENTOADA II

O mundo estava em guerra  
Ninguém mais se entendia  
Canhões de artilharia  
Davam tiros sobre a terra

Ela pega a boneca nas mãos e a manipula como um seu duplo. Continua o canto.

Foi aí que lá na serra  
Tudo se modificou  
Nasceu um pé de roseira  
Onde a moça mijou.

Joga a boneca do alto do banco, como se a jogasse de um abismo. Assusta-se com a própria queda, senta, abruptamente no banco. Reza frente às imagens ainda projetadas na tela. O soldado pára o som da espada. O confessor reaparece.

**O Inquisidor-** Explica a tua espada!

**Joana-** Não sei!

**O Inquisidor-** Explica, que eu escuto!

(Silêncio)

**Joana-** Não escutas as vozes que dizem: Vai, vai...Escuta!

(Silêncio)

**Joana-** Não pedi, eu fui chamada!

(O confessor aproxima-se de Joana)

**O Inquisidor-** Escuta!

(O inquisidor senta-se junto à ela)

(Silêncio)

Joana levanta-se como se ouvisse o chamado. Pega um instrumento de caminhada. Atravessa a instalação até o maior útero. Ela toca, enquanto caminha. O inquisidor retruca, aconselha.

## V MOVIMENTO

### O Chamado

**O Inquisidor-** Quando te virem, moça, te conhecerão. Tendes cabelos, te conhecerão.

**Joana-** Deixe-me Sr.,que os deitarei no chão.

**O Inquisidor-** Tendes olhos garridos, moça! Te conhecerão!

**Joana-** Quando passar pelos homens, Sr. Eles se abaixarão.

**O Inquisidor-** Tendes ombros altos, moça! Te conhecerão!

(Joana recolhe as correntes do chão)

**Joana-** Com o peso das armas, abaixarão.

**O Inquisidor-** Suas mãos, moça...Te conhecerão!

**Joana-** Elas engrossarão.

**O Inquisidor-** Tens seios estufados, moça! Te conhecerão!

**Joana-** Mandarei Sr., fazer para mim um gibão.

(Joana atira as correntes grossas no útero maior)

**O Inquisidor-** Cruz no coração!

## VI MOVIMENTO

### A Oração

Joana pega as correntes menos espessas como um terço, enquanto canta uma música de oração. O inquisidor utiliza as correntes como roupas sendo lavadas.

**O Inquisidor-** Quanto falam as tuas vozes, em que língua é teu falar?

**Joana-** Eu as ouço sempre, estão sempre comigo. Escuta! Escuta!

**O Inquisidor-** Escuta você! Essas correntes de todos os lados que te prendem de todos os lados!

**Joana-** Escuta! As vozes são como cânticos!

## VII MOVIMENTO

### A Batalha

**O cavalo-** Empunha o estandarte do Sr.

**Joana-** Tomo meu cavalo pela rédea.

**O cavalo-** Reconduz, reconduz!

**OFF-** Vai! Vai!

(Ele pega o som de transmutação do cavalo)

## VIII MOVIMENTO

### A Cavalgada

Música mecânica II. O som de trote do cavalo é preenchido pelo soldado. Joana cavalga até subir no banco de orquestração.

**Inquisidor-** PUTA

## IX MOVIMENTO

### O Abandono

Joana desfaz-se do estandarte, da espada e desce, gradativamente do banco. Atravessa o espaço de instalação, canta!

## MÚSICA ENTOADA I

Santa Catarina, dá-me tua voz!

Onde estão meus anjos.

Não os ouço mais.  
São Miguel arcanjo, dá-me tua paz!  
Onde estão meus santos.  
Não os vejo mais

Algoz conclama

**Algoz-** Stryga!

Ela canta.

**Algoz-** Mentirosa!

Ela canta.

**Algoz-** Bruxa! Camponesa!

Joana pega o útero maior e traz à cabeça. Canta até voltar ao banco novamente.

**Algoz-** Usa o nome de Deus!

Ela canta

**Algoz-** Tem estranhas revelações. Não há apelação.

Põe a bacia do útero maior aos pés do banco. Joana pega boneca como seu duplo

**Joana-** Eu não queria outra vida que não fosse verdadeira. Eu não queria outra sina, se não fosse a de guerreira.

Algoz pega a boneca das mãos de Joana, como um seu duplo.

**Algoz-** Eu não queria outro povo que não fosse este de guerra, eu não queria outra morte se não fosse nesta terra.

## X MOVIMENTO

A Tupan

TEXTO EM OFF:

Le coeur de la pucelle  
A resisté au feu fort  
Quand la braise est morte  
Et de son corp il n'est resté  
que cendres et rien d'autre.  
J'ai découvert sur le mont son coeur  
Je l'ai jeté rapidement  
Dans la fleuve... Fleuve Capibaribe.

Canto a Tupan. Trocam de *personas*. Enquanto eles trocam, há um mesmo movimento do início da cena. Joana desloca a bacia do útero maior para o centro. O inquisidor desloca os úteros de passagem e os coloca ao redor do útero maior. As correntes permanecem dentro deste.

**O Inquisidor-** Sua alma me interessa!

Cantam Tupan.

## XI MOVIMENTO

### O Cárcere

**Joana-** Não tenho culpa.

**Inquisidor-** Prova tua danação!

**Joana-** Fui tocada!

**Inquisidor-** Bruxa, camponesa!

**Joana-** Spira, spera...

**Inquisidor-** Tortura é praxe.

**Joana-** Parece até que acordei de um sonho.

**Inquisidor-** Está escrito! Feiticeira! Inimiga de Deus!

Entrega a boneca ao Inquisidor

**Joana-** Toma-me!

## XII MOVIMENTO

### O Interrogatório

O inquisidor pega a boneca.

**Inquisidor-** O que é bom e mau para você?

**Joana-** Não sei.

(Silêncio)

**Joana-** Bom é viver e...Mau é não viver.

**Inquisidor-** Morrer?

**Joana-** Morrer é diferente de bom e mau.

## XIII MOVIMENTO

### A Fogueira

Som da morte.

**Joana-** Que cão é esse que uiva na noite?

(Som)

**Joana-** Uivo na noite.

**Algoz/Joana-** Não são uivos.

Som

**Joana-** Que sinos são esses na noite?

Som

**Algoz/Joana-** Um sino negro.

**Joana-** Quem me chama?

**Algoz-** Minhas vestes são brancas...Mas estão manchadas.

**Joana-** É verdade...Eu lembro...O fogo...A fumaça, que sufoca.

**Algoz/Joana-** É a chama.

**Joana-** A chama que me chama!

**Algoz/Joana-** Chama que purifica!Que consome, liberta!

**Joana-** Sou cativa de Jesus, seu amor me prendeu. Eu presa, cativa, quem ama Jesus sou eu.

**Algoz/Joana-** Vai! Solta-te!

**Joana-** São estas correntes que me prendem.

Joana sai da bacia.

**Joana-** Por que estou acorrentada, pensas que não posso voar. Já estou fora do meu corpo.

**Algoz/Joana** canta a Tupan.

**Joana-** A fogo meu nome assino.

Joana dança macabramente em volta da bacia maior. Ela busca o banco/cruz/estaca.

**Joana-** Esta é minha cruz.

A outra Joana pega a boneca, enquanto entoa a música *Assum Preto*. Ela atira a boneca no fogo dançam macabramente em volta da bacia maior. Uma delas busca o banco/cruz/estaca.

## EPÍLOGO EM MOVIMENTO

### Anunciação

#### MÚSICA ENTOADA II

O mundo estava em guerra  
Ninguém mais se entendia  
Canhões de artilharia  
Davam tiros sobre a terra  
Foi aí que lá na serra  
Tudo se modificou  
Nasceu um pé de roseira  
Onde a moça mijou.

**As duas-** Nasceu! Nasceu! Nasceu!

Uma delas toca a anunciação, enquanto a outra oferece o fogo para que as bonecas do público sejam queimadas.

As duas misturam-se ainda mais ao o público para a contemplação da grande fogueira.

#### MÚSICA ENTOADA III

Quando dos campos voltamos  
Crescida a cana, encontramos.  
As flores cheias de ramos  
Bela dama, que saudamos.

**Luciana Lyra**  
*São Paulo, outubro de 2004.*  
*Fim do começo ou o começo do fim.*

