

Carolina Dias Laranjeira

**Corpo, Cavallo Marinho e Dramaturgia a partir da
investigação do Grupo Peleja**

Campinas
2008

Carolina Dias Laranjeira

**Corpo, Cavallo Marinho e Dramaturgia a partir da
investigação do Grupo Peleja**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção de Título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Renato Ferracini

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

L32c	Laranjeira, Carolina Dias. Corpo, Cavalo Marinho e dramaturgia a partir da investigação do Grupo Peleja / Carolina Dias Laranjeira – Campinas, SP: [s.n.], 2008.
	Orientador: Prof. Dr. Renato Ferracini. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
	1. Dança. 2. Teatro. 3. Cavalo Marinho. 4. Cultura Popular. 5. Dramaturgia .I. Ferracini, Renato. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
	(em/ia)

Título em inglês: “Body, Cavalo Marinho and dramaturgy from the investigation of Grupo Peleja.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance ; Theatre ; Cavalo Marinho ; Traditional Culture ; Dramaturgy.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Renato Ferracini.

Prof^a. Dr^a. Eloisa Domenici.

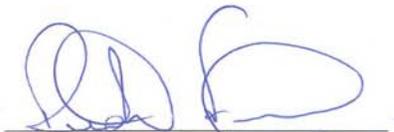
Prof^a. Dr^a. Suzi Frakl Sperber.

Data da Defesa: 25-08-2008

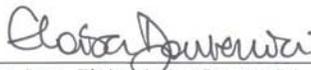
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

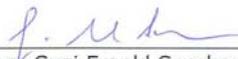
**Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Carolina Dias Laranjeira - RA 980795 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Renato Ferracini
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Eloisa Leite Domenici
Membro Titular



Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber
Membro Titular

*A meus parceiros de trabalho e de tantas
pelejas, Beatriz Brusantin, Daniel Campos,
Lineu Guaraldo e Tainá Barreto.*

*A minha família pelo apoio, estímulo e amor
Denise Helena Pereira, Osvaldo Dias
Laranjeira, Lia Dias Laranjeira e Maíra Dias
Laranjeira.*

*A Aguinaldo Roberto da Silva e Ivanice da
Silva pelas brincadeiras, pelo acolhimento e
amizade.*

Agradecimentos

Esta pesquisa é a concretização de idéias que foram sendo geradas pelo trabalho direto e indireto de muita gente ao longo de, pelo menos, quatro anos. São parceiros de trabalho artístico ou acadêmico, Mestres e brincantes do Cavalinho, amigos e família. Gostaria de agradecer todas essas pessoas que me ajudaram sem até mesmo saber que o companheirismo, a atenção e a abertura para os ensinamentos se tornaria um apoio para esta pesquisa de Mestrado.

Agradeço especialmente, aos meus companheiros do Grupo Peleja, Beatriz Brusantin, Daniel Campos, Lineu Guaraldo e Tainá Barreto. Embarcamos juntos nos treinos e nas viagens de campo sem saber onde íamos chegar, e aqui estamos, espero que continuando em outras embarcações com Cavalinho ou sem.

Aos Mestres de Cavalinho, Mestre Biu Alexandre e Mestre Inácio Lucindo e aos brincantes do Cavalinho “Estrela de Ouro”, especialmente à Aguinaldo Roberto da Silva pela confiança e pelos ensinamentos.

A Ana Cristina Colla, por seu trabalho firme e delicado que me impulsionou para a cena e às parcerias feitas durante a construção do espetáculo “Gaiola de Moscas”, aos músicos João Arruda e Alexandre Lemos e à assistente de direção e agora atriz da peça, Ana Caldas Lewinsohn.

Gostaria também de agradecer muito pela paciência e colaboração no processo de escrita a minha mãe, Denise Helena Pereira e a minha irmã Lia Dias Laranjeira. No mesmo sentido às amigas queridas Beatriz Brusantin e Alik Wunder e ao meu amor e companheiro Eduardo Albergaria.

Muito obrigada também a Coraci Ruiz e Júlio Matos pelo vídeo e a Naomi Silman pela tradução. Agradeço novamente, agora pelas entrevistas, a Beatriz Brusantin, Tainá Barreto, Lineu Guaraldo e Ana Cristina Colla.

Ao orientador Renato Ferracini pelo incentivo, liberdade e segurança durante essa troca de idéias que só está começando.

À FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, por viabilizar esta pesquisa.

As Contradições do Corpo

*Meu corpo não é meu corpo
é ilusão de outro ser.
Sabe a arte de esconder-me
e é de tal modo sagaz
que a mim de mim ele oculta.*

*Meu corpo, não meu agente,
meu envelope selado,
meu revólver de assustar,
tornou-se meu carcereiro,
me sabe mais que me sei.*

(...)

*Quero romper com meu corpo,
quero enfrentá-lo, acusá-lo,
por abolir minha essência,
mas ele sequer me escuta
e vai pelo rumo oposto.*

*Já premiado por seu pulso
de inquebrantável rigor,
não sou mais quem dantes era:
com volúpia dirigida,
saio a bailar com meu corpo.*

Carlos Drummond de Andrade

Resumo

Nesta pesquisa teórica e prática, trato de alguns temas emergentes do processo de treinamento e criação do Grupo Peleja, do qual faço parte como dançarina e pesquisadora, tendo como campo de investigação a corporeidade do Cavalo Marinho - manifestação popular brasileira - associada ao trabalho de ator do Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp). O Cavalo Marinho, foco principal desta pesquisa, é uma brincadeira original da Zona da Mata Norte de Pernambuco realizada principalmente por trabalhadores da cana. A partir de experiências práticas, uma narrativa reflexiva é construída tendo como base o conceito de *corpo-subjétil*, um *corpo-em-arte* e as idéias sobre *níveis de dramaturgia* gerados a partir de um trabalho corporal específico. Estes conceitos vão sendo apresentados entremeados aos encontros no campo de pesquisa do Cavalo Marinho, do treinamento com o Grupo Peleja e ao processo de criação do espetáculo “Gaiola de Moscas”, resultado prático desta investigação.

Palavras-chave: Dança; Teatro; Cavalo Marinho; Cultura Popular; Dramaturgia

Abstract

In this practical-theoretical research, I deal with a number of themes emerging from the training and creative process of the Group Peleja, within I am a dancer and researcher, which include investigations into corporality of popular Brazilian folk manifestation in association with the actor's work within Lume (Interdisciplinary Center for Theatrical Research- UNICAMP). The focus of my research are the corporal process experienced during the investigation based on the dance of Cavalo Marinho, the play – as it is called by its participants- that originated in the Mata North Zone of the state of Pernambuco, practiced principally by sugar-cane workers. Starting from this practiced experience, a reflective narrative is constructed using as base the concept of “subjectile-body”, a “body-in-art” that comprises the notion of levels of dramaturgy generated by specific physical work. The reflections stem from meetings, during the field research into Cavalo Marinho, Group Peleja' training and the creative process of the performance “Gaiola de Moscas”, the practical result of this investigation.

Key Words: Dance ; Theatre ; Cavalo Marinho ; Traditional Culture ; Dramaturgy.

Lista de Ilustrações*

Foto1 - Paisagem de antiga usina de açúcar (Condado-PE)	01
Foto 2 - Sede do Cavalinho Estrela de Ouro (Condado-PE)	01
Foto 3 - Seu Martelo (Sebastião Pereira de Lima) em sua casa (Condado-PE)	15
Foto 4 - Mateus, Catirina e Bastião (Condado-PE)	15
Foto 5 - Espetáculo “Gaiola de Moscas” com Grupo Peleja (Cariri-CE)	67
Foto 6 - Mestre Biu Alexandre na figura do Bêbado (Condado-PE)	67
Fotos 7 e 8 - Espetáculo “Gaiola de Moscas” com Grupo Peleja (Campinas-SP)	101

* Créditos: Beatriz Brusantin, fotos 1,2 e 6; Lineu Guaraldo, fotos 3 e 4; Nívea Uchoa, foto 5; Vitor Damiani, fotos 7 e 8.

Sumário

Introdução	1
<u>Capítulo 1 - Rastreamento as escolhas - corpo e Cavalos Marinhos</u>	15
1.1 O encontro com o Grupo Peleja	17
1.2 A caminho do <i>Corpo-Subjétil</i>	25
1.3 O encontro com o Cavalos Marinhos	47
<u>Capítulo 2 - Treinamento do Grupo Peleja cruzamentos e desvios entre Cavalos Marinhos e <i>treinamento energético</i></u>	67
2.1 O <i>treinamento energético</i> - definições e redefinições	69
2.2 O treinamento do Grupo Peleja - os <i>trupés</i> como possibilidade de dança e jogo	86
<u>Capítulo 3 - As dramaturgias, os tecidos do corpo e da cena</u>	101
3.1 Níveis de dramaturgia	103
3.2 Relato do processo de construção do espetáculo “Gaiola de Moscas”	105
Conclusão	135
Referências	143
Referências não citadas	147
ANEXOS	149
ANEXO I - Trechos do Diário de Campo	151
ANEXO II - Trechos do Diário de Trabalho	159
ANEXO III - Transcrição do Conto	169
ANEXO IV - Carta ao Grupo Peleja	175
ANEXO V – DVD do espetáculo “Gaiola de Moscas”	



Introdução

A origem desta dissertação vem do desejo de relacionar a minha experiência com o Cavalo Marinho, manifestação popular da Zona da Mata Norte de Pernambuco, com uma teoria que compreendesse o tema *dramaturgia*. A minha intenção, inicialmente, era de realizar uma pesquisa teórica e prática com o objetivo de compreender como se daria os processos de construção de sentidos nesta manifestação e, ao mesmo tempo, produzir cenas a partir da pesquisa corporal em desenvolvimento com o Grupo Peleja¹. Na época, este grupo, do qual eu participava como dançarina e pesquisadora, realizava treinamentos baseados no Cavalo Marinho e em técnicas do Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP) e idealizava realizar apresentações resultantes de seus três anos de pesquisa. Na medida em que tanto a pesquisa teórica quanto a prática foram sendo desenvolvidas, os objetivos iniciais foram reconfigurados, gerando, conseqüentemente, outros resultados. Alguns motivos para que houvesse estas reconfigurações serão expostos aqui nesta introdução.

Início esse trabalho pela minha trajetória pessoal e artística como parte das escolhas relacionadas ao campo de estudo e opções teórico-metodológicas. Considero importante falar um pouco de encontros cruciais com algumas pessoas e seus mundos visto que configuraram meu olhar como pesquisadora e foram importantes na concretização destes escritos. Portanto, meu objetivo principal não foi analisar a dramaturgia do Cavalo Marinho, mas pensar teoricamente a partir

¹ O grupo neste momento era formado pelos seguintes performers-pesquisadores: Beatriz Brusantini, formada em História pela USP e atualmente doutoranda do curso de Pós-Graduação em História Social (IFCH-UNICAMP), Carolina Laranjeira, formada em Dança pela Unicamp e pesquisadora deste projeto, Lineu Guaraldo, formado em Ciências Sociais e atualmente mestrando da Pós-Graduação em Artes (IA-UNICAMP), Daniel Campos aluno da Graduação em Dança da UNICAMP e Tainá Barreto formada em Dança pela UNICAMP.

dos meus encontros com esta brincadeira popular. Durante a reflexão teórica, houve a necessidade de optar por um conceito de corpo, discorrer sobre a pesquisa de campo, mostrar os procedimentos adotados durante o processo de pesquisa prático com o Grupo Peleja e ainda, apresentar o relato de um processo de criação, a peça “Gaiola de Moscas”

Minha motivação para pesquisar esse universo da Cultura Popular teve início na Graduação em Dança da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), quando tive a oportunidade de experimentar abordagens de pesquisas no âmbito das Danças Brasileiras, das Profas. Dras. Inaicyr Falcão dos Santos e Graziela Rodrigues. Posteriormente, pude vislumbrar uma continuidade com o que seria mais tarde o Grupo Peleja, que relacionava aspectos do Cavalo Marinho² com alguns elementos do treinamento do Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP). Este grupo não possuía em 2003 uma proposta artística clara, desenvolvia treinamentos propostos por Daniel Braga Campos que pretendiam ser desenvolvidos coletivamente. Seus participantes (em torno de vinte pessoas) vinham de diferentes áreas com diferentes objetivos, mas todos possuíam em comum a admiração pelas manifestações artísticas da chamada Cultura Popular. Quando entrei no grupo em 2004, recém-formada, além de ter um interesse especial por essas manifestações, já havia praticado esporadicamente o *treinamento*

² O capítulo 1.3 contém a descrição da brincadeira do Cavalo Marinho assim como as reflexões que geraram a partir do encontro do Grupo Peleja com esta manifestação.

*energético*³ do Lume. Era justamente esse o treinamento escolhido para ser focado na proposta de pesquisa do que viria ser o Grupo Peleja, assim excluindo outras possibilidades de procedimentos que fazem parte da metodologia do Lume.

A partir desta rápida experiência que tive com o *treinamento energético*, pude perceber que através dele seria possível trabalhar com a descoberta de estados corporais que me interessavam. Essa percepção ia ao encontro das escolhas feitas durante minha trajetória na graduação, ao abordar a Dança não pelo virtuosismo das técnicas ou por seus códigos restritos e sim a algo que me aproximaria de uma Dança ligada à minha curta, no entanto, intensa, experiência com o *butô*⁴. Esta dança japonesa, criada por Tatsumi Hijikata, revela um corpo que rompe com a dualidade interioridade-exterioridade e busca uma formalização expressiva singular de cada dançarino. A comparação que faço entre minha experiência com *butô* e a experiência com os treinamentos do Lume refere-se não à formalização estética, que traz consigo um pensamento, códigos e técnicas traduzidas em modos de atuação específicos, mas aos possíveis estados de corpo e imagens produzidos por meio destas duas experiências.

³ Este treinamento visa a quebra de clichês geradas no trabalho do ator e provoca a criação de estados corporais novos através de, geralmente, uma movimentação acelerada. No capítulo 2.1 trago algumas definições sobre o *treinamento energético* e como o Grupo Peleja o redefiniu a partir de seu treinamento.

⁴ Meu primeiro contato com o *butô* deu-se pelo Prof^o D^o Adilson Nascimento entre os anos de 1999 e 2001, participando do Grupo de Estudos em Dança da Faculdade Educação Física da Unicamp. Em janeiro de 2001 participei de um workshop/retiro ministrado por Maura Baiocchi, artista que teve contato direto com butoistas japoneses como Kasuo Ohno e Min Tanaka e que desenvolve pesquisa nessa linha com seu grupo Taanteatro desde 1991. Tive a oportunidade de trabalhar como performer com seu grupo no ano de 2001, no espetáculo "Matéria: Assim falou Zaratustra".

Durante minhas pesquisas com o Grupo Peleja, pude experimentar estados corporais muito próximos aos que vivi com o *butô*, mas a própria investigação me revelou outro campo de trabalho bastante específico. Ela me proporcionou algumas descobertas geradas tanto pelos limites da pesquisa prática, fazendo-me rever objetivos individuais e coletivos, quanto pelas suas possibilidades de criação de algo singular no trabalho em grupo. Na tentativa de relatar algumas dessas singularidades é que surgiu primeiramente o desejo de explorar questões teóricas e práticas a partir da minha vivência enquanto dançarina e recente pesquisadora. Justamente para seguir este primeiro impulso, houve a necessidade de reconfiguração dos objetivos pertencentes ao projeto inicial. O foco agora seria processar, em forma de um pensamento escrito, as idéias já formuladas no corpo a partir da investigação com o Grupo Peleja.

No processo da investigação prática, a mudança ocorreu logo no início da pesquisa. Os cruzamentos entre as dramaturgias do Cavallo Marinho e o processo de criação de cenas acabaram por resultar não em exercícios cênicos como prevíamos, mas em um espetáculo. Este foi resultado da proposta de Ana Cristina Colla, atriz e pesquisadora do Lume, que viria a ser a diretora desta montagem. Sua idéia compreendia a intersecção entre o treinamento desenvolvido pelo Grupo Peleja e o texto “Gaiola de Moscas”, do escritor moçambicano Mia Couto.

A montagem do texto "Gaiola de Moscas" foi considerada uma possibilidade de construção de uma dramaturgia a partir do treinamento do grupo. E por ser fundamental para o entendimento do processo que gerou esse espetáculo, incluí análises e descrições sobre a prática do treinamento

desenvolvido, ao longo dos quatro anos de pesquisa pelo Grupo Peleja. O próprio processo de montagem levou-me a reconhecer que os elementos técnico-expressivos vindos do treinamento continuam sendo chaves no processo de incorporação do que chamo, aspectos da dramaturgia que se encontram no corpo dos brincantes.

O referencial teórico escolhido no presente estudo pretendeu focar o problema do corpo e da dramaturgia numa dimensão em que estas questões emergem a partir da prática de construção de um trabalho corporal específico. Dessa maneira, minha pesquisa tentou cruzar informações provenientes do campo de treinamento do grupo Peleja e do campo da manifestação do Cavalo Marinho. Os dados e informações a respeito do treinamento do Grupo Peleja foram recolhidos em diários escritos durante os quatro anos (2004-2007) de minha experiência como dançarina e pesquisadora do grupo e em material videográfico registrado na época.

As informações sobre o Cavalo Marinho são provenientes de três pesquisas de campo realizadas na Zona da Mata Norte de Pernambuco, entre os anos de 2004 e 2006. As viagens tiveram duração de um mês, dez dias e quinze dias respectivamente. Foram visitados diversos municípios da região, entre eles Condado, Camutanga, Itambé, Goiana, Upatininga, Itaquitininga, Chã de Esconso, Buenos Ayres e Nazaré da Mata. Nesses locais, pude participar de brincadeiras de Cavalo Marinho e de outras manifestações que fazem parte também da vida de muitos brincantes do folgado estudado. A experiência prática da pesquisa não ficou restrita às brincadeiras e tampouco ao momento em que

elas acontecem. Assim, procurei participar daquilo que a cerca, englobando o cotidiano de alguns brincantes.

A paisagem desta região é marcada pelas vastas plantações de cana representando sua estrutura fundiária baseada na monocultura. Os brincadores desse folguedo são, em sua maioria, cortadores de cana nascidos nos antigos engenhos da região, onde originalmente aconteciam as brincadeiras. Hoje em dia, os brincantes, moram nas pequenas cidades surgidas após a decadência dos engenhos e a substituição destes pelas usinas de cana em meados da metade do século XX (ACSELRAD, 2002; ARAÚJO, 1984). Condado, onde instalei-me durante as pesquisas de campo é uma dessas cidades.

O bairro de Novo Condado, na periferia da cidade de Condado, onde a maioria dos brincantes dessa cidade vive, foi a base durante as estadias na Zona da Mata. Desde a primeira viagem fomos, eu e outros pesquisadores do Grupo Peleja, recebidos por Aguinaldo Roberto da Silva, filho do Mestre Biu Alexandre (Severino Alexandre Silva) do Cavalo Marinho “Estrela de Ouro”. Através dele compartilhamos o cotidiano de alguns dos brincantes e de seus familiares, isso incluía a rotina do trabalho na feira, a preparação da comida em casa, idas ao roçado, o contato com a vizinhança, conversas nas portas das casas, entre outros momentos especiais. As informações sobre o Cavalo Marinho eram absorvidas nesse cotidiano onde repentinamente aconteciam pequenas brincadeiras de Cavalo Marinho de maneira informal. Nessas ocasiões, dançávamos e tocávamos apenas com um ou dois brincantes e com as crianças do bairro. Acompanhamos também, as preparações das brincadeiras. Íamos e voltávamos juntos dos locais

em que eram realizadas, muitas vezes nos ônibus alugados ou fornecidos pelas prefeituras que passavam em muitos pontos da cidade para buscar e deixar os brincantes. Participamos também de preparações da outra manifestação que faz parte do lazer e do trabalho desses brincantes, o Maracatu Rural ou de Baque Solto.

Manifestações como o Maracatu Rural e o Caboclinho foram vivenciadas fazendo parte, portanto, da pesquisa corporal do Grupo Peleja, mas seguramente de maneira mais superficial se comparada à pesquisa com o Cavalo Marinho. Percebendo a riqueza e a complexidade desta manifestação, com o intuito de aprofundar as experiências que esta poderia nos proporcionar, eu e os outros integrantes do Grupo Peleja optamos por acompanhar, sobretudo o Cavalo Marinho “Estrela de Ouro” do Mestre Biu Alexandre citado acima. A razão pela escolha deu-se (desde a primeira viagem de estudo de campo) por termos criado vínculos afetivos com Aguinaldo e sua família ao longo de um convívio em que constatamos sua competência artística como um excelente figureiro e um ótimo professor. Essas habilidades não são restritas apenas a ele, mas fazem parte do corpo de muitos brincantes do “Estrela de Ouro”. Destaco dentre eles, os que tive mais contato: Mestre Biu Alexandre, Fábio Soares, seu neto, e Seu Martelo (Sebastião Pereira de Lima), importantíssimo e reconhecido Mateus, palhaço do Cavalo Marinho escolhido.

O campo da manifestação serviu-me, no âmbito da pesquisa prática, para a manutenção do trabalho corporal técnico-expressivo. Além disso, a atividade de campo também permitiu uma melhor compreensão sobre os limites da pesquisa,

e por conseqüência, a delimitação do meu objeto. Em campo pude verificar que a tentativa de se definir o que seria a dramaturgia do Cavalo Marinho seria frustrada, pois como notei, a brincadeira é tão complexa, a ponto de cairmos num provável reducionismo. Com isso, correria o risco de generalizar o sentido da brincadeira, ato que estaria muito longe de minhas intenções não só como artista, mas enquanto pesquisadora.

Definitivamente, não acredito que haja uma única dramaturgia, mas posso entender aspectos que formam a dramaturgia de determinada manifestação e que servem como material técnico-expressivo na construção de uma dramaturgia coletiva no âmbito das artes cênicas contemporânea. Portanto, minhas reflexões como já disse, adotam a perspectiva de uma incorporação da brincadeira, sem querer defini-la ou enquadrá-la sob nenhum aspecto. Na condição de pesquisadora, não nego a possibilidade de ter gerado transformações no contexto estudado. Entretanto não aprofundo a questão sobre o envolvimento entre pesquisadores e a Cultura Popular, o que desviaria do objetivo proposto. Entretanto, procuro mostrar a minha postura em relação a ela, discorrendo sobre os motivos dessa minha escolha, perseguindo a valorização de processos criativos presentes nas manifestações populares, sem entrar no âmbito de um possível “resgate cultural”.

O tema das dramaturgias aparece a partir de reflexões surgidas em campo e em sala no processo de criação, sempre tendo como referência o corpo em treinamento e em cena. A constatação, feita durante a pesquisa, de que os conteúdos dramaturgícos estavam também no nosso corpo, vai ao encontro da

proposta que visa abordar as relações entre os estados corporais processados no treinamento e àqueles observados em campo nos corpos dos brincantes. Nesse sentido, a partir de uma seleção de referências bibliográficas, os procedimentos teóricos que me pareceram mais adequados para se tratar desta questão, são aqueles relacionados ao conceito de corpo criado por Renato Ferracini. O autor é ator e pesquisador do Lume e desenvolve um pensamento diretamente ligado à prática artística desenvolvida pelos atores e pesquisadores desse núcleo.

A opção pelas idéias de Ferracini vem com o intuito de aproximar um pensamento que dialoga com a minha prática, visto que um dos procedimentos básicos no trabalho do Grupo Peleja vem do treinamento do Lume. E também, porque o autor trata de conceitos que dizem respeito às sensações e a experiência de se pesquisar o corpo dentro do campo da Arte. Através dessa visão de dentro, de quem faz, implodem-se as fronteiras que separam os corpos, do ator, do dançarino e do performer, e da arte e do cotidiano, apenas para citar alguns exemplos. Ferracini ao propor novas formas de abordar o corpo e pensar os territórios que ele ocupa e cria, levou-me a minha experiência como dançarina ao buscar novas técnicas no teatro e na Cultura Popular para se investigar processos pelos quais meu corpo passou. Com esta referência pude embasar minhas reflexões e levantar alguns pontos de contato entre esses diferentes territórios.

Sirvo-me, assim de alguns conceitos criados pelo autor que me conduzem ao problema da dramaturgia, percorrendo um caminho que passa do corpo às suas potências de geração de sentidos. Dentro desta perspectiva trabalhei com o

seu livro *Café com Queijo: Corpos em Criação* (2006) e alguns de seus artigos. Destes tomo emprestado os conceitos de *corpo-subjétil*, *micropercepções* e *zona de turbulência* com o intuito de promover a reflexão a partir de minhas experiências e sensações como espectadora e brincante do Cavalo Marinho e como pesquisadora e dançarina no Grupo Peleja .

A dissertação acompanha um DVD com o espetáculo “Gaiola de Moscas” e está organizada em três partes. O primeiro capítulo pretende mostrar as escolhas realizadas durante o desenvolvimento desta pesquisa. Além de apresentar os pontos de partida da minha trajetória, vai concentrar as análises em torno de questões sobre os aspectos corporais no âmbito da minha experiência. Inclui primeiramente o encontro com o Grupo Peleja, no item 1.1. Por meio de um histórico sintético e da apresentação de algumas razões pelas quais eu optei por fazer parte deste grupo, pretende-se situar o leitor dentro do contexto inicial de toda a pesquisa. Em seguida, no subcapítulo 1.2, trato de definir o contexto teórico da dissertação, apresentando o conceito de *corpo-subjétil* adotado como fio condutor deste relato. Para fechar o primeiro capítulo, no item 1.3, abordo meu encontro com o Cavalo Marinho, referência fundamental para todo o trabalho corporal do Grupo Peleja. Dentro deste subcapítulo, descrevo brevemente a manifestação estudada além de revelar alguns aspectos do meu ponto de vista sobre sua dramaturgia.

No segundo capítulo concentro-me nos procedimentos de trabalho em sala adotados pelo Grupo Peleja. Para isso tornou-se necessária a definição de uma das bases iniciais da investigação do grupo, o *treinamento energético*, encontrada

no subcapítulo 2.1. A idéia norteadora desta definição é abarcar, não apenas o que é esse treinamento para os pesquisadores do Lume, mas, sobretudo, a nossa abordagem, a nossa maneira de trabalhar com ele. Por isso trata-se também de redefini-lo sob a perspectiva do Grupo Peleja. No item seguinte o 2.2, apresento um recorte dos exercícios praticados em nossos treinos embasados em *dinâmicas corporais* da dança do Cavalo Marinho. Tenho o intuito de que este recorte sirva para descrever e exemplificar nossa prática além de mostrar até que ponto houve uma intersecção do passo do Cavalo Marinho em treinamento com o *treinamento energético* e do treinamento do Grupo Peleja com a própria brincadeira.

O terceiro capítulo aborda a questão da dramaturgia. Procuro primeiramente, no subcapítulo 3.1, levantar algumas idéias sobre as possíveis camadas que formam uma dramaturgia da cena. Estas camadas ou níveis corresponderiam às relações geradas no corpo e pelo corpo, no treinamento, no cotidiano e na cena. Depois, no subcapítulo 3.2, procuro não aplicar esse ponto de vista, mas apresentar o processo do “Gaiola de Moscas”, como o resultado da pesquisa prática e também como exemplo que apóia parte das idéias tratadas sobre o tema em questão. Esta dramaturgia diz respeito à situação desse corpo em relação com outros materiais, criando novos sentidos em cena. Considero que aspectos da brincadeira estão presentes na nossa encenação porque foram experimentados e incorporados durante as vivências de pesquisas de campo anteriores e de nossos treinamentos regulares. Envolvendo dessa forma, tanto a prática da dança quanto a prática de nossas adaptações do *treinamento*

energético. Pretendo, então, relatar como se deu o diálogo entre uma dramaturgia - presente no corpo dos atores-dançarinos (em potência ou virtualmente, já que ela só existe na ação) - e o texto.

O que estaria por trás dessa experiência crucial com o Cavalo Marinho? Como se deu essa troca entre essas pessoas e o que gerou no corpo como conhecimento? E ainda, como descrevemos esse corpo criador de dramaturgias nesse processo específico? As experiências com o treinamento, as viagens de campo, o processo de montagem do espetáculo e as leituras teóricas se cruzam aqui nesta outra criação, essa dissertação que concretiza a pesquisa de mestrado. Aqui tento buscar algumas respostas para essas perguntas, mesmo sabendo que trago respostas parciais vindas de idéias sobre tantos encontros potencializadores dos processos criativos pelos quais passei.



Capítulo 1 Rastreado as escolhas - corpo e Cavalho Marinho

1.1 O encontro com o Grupo Peleja

Seu Inácio veio só e com toda a gente daquele lugar. Veio com Pernambuco, veio com Camutanga, veio com a cana, veio com os Caboclos da Mata, veio com os bois, os burros e os cavalos. Com os sagüis, com as galinhas, com o gosto de sarapatel de porco. Cheiro de terra seca, veio com cheiro de terra molhada, com a chuva, com a trovoada, com o café frio, com o arroz e feijão frios também. Veio com a chuva pingando devagarinho sobre o córrego e foi virando rio, foi enchendo o rio, foi correndo, enchendo mais, virando tudo que encontrava pela frente, foi inundando, entrando nas ruas da cidade, nas casas, nas portas, derrubando tudo que via pela frente. Veio só e com todos os outros que já foram de outros lugares que já se foram, que não são mais também.

(Notas do caderno de trabalho, agosto de 2004)

Ao entrar em contato com o Grupo Peleja tive a oportunidade de experimentar duas vertentes de trabalho corporal, e neste único espaço, tive também a abertura para a busca de um processo e não de um resultado. O caráter de investigação do grupo estava definido com o enfoque na prática da dança do Cavalo Marinho e na prática do *treinamento energético*, apesar de, ao longo do tempo, ter havido momentos de prática de elementos do treinamento técnico⁵ do grupo Lume, assim como de outras danças do universo popular como o frevo, o caboclinho e o maracatu rural.

Num primeiro momento, quase todos nós do Grupo Peleja não conhecíamos a brincadeira o suficiente para termos noção de sua dimensão. Com o passar do tempo, as relações com alguns brincantes foram se estreitando e, à medida que fomos entendendo a brincadeira no corpo, passamos a reconhecer

⁵ O treinamento técnico, outro procedimento vindo da pesquisa criada no Lume, refere-se aos exercícios vindos de outras técnicas codificadas e proporcionam a incorporação de elementos técnico-expressivos que servem como ferramentas para o trabalho do ator. Cito alguns desses elementos: equilíbrio, oposição, precisão, base, impulsos e dilatação. Encontra-se uma descrição minuciosa deste treinamento em “A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator” (FERRACINI, 2000).

sua potencialidade de criação. Dessa forma, o caráter investigativo do grupo foi motivo de angústia e de satisfação. As oscilações entre essas sensações davam-se pelo fato de não sabermos onde iríamos chegar. Havia uma preocupação gerada pelo fato de nos sentirmos muito distantes da realidade da manifestação do Cavalo Marinho. Durante sete meses de treino, eu sequer tinha presenciado uma brincadeira. Entretanto, a esta altura éramos apenas seis pessoas buscando algo em comum, em torno de uma proposta artística.

Desde o início, aprendíamos e transmitíamos os *trupés* e outras *dinâmicas corporais*⁶ da brincadeira por imitação: primeiramente por meio de um vídeo com trechos de brincadeiras de Cavalo Marinho e, num segundo momento, através das pessoas do grupo que já haviam incorporado tais dinâmicas. A observação atenta sobre o corpo dos brincantes nos fazia apreender muito de sua técnica e, depois de certo tempo, de sua lógica rítmica. As imagens do vídeo foram recolhidas por Antônio Nóbrega em meados da década de 80 e mostram um encontro de Cavalos Marinhos sediado na Cidade Tabajara, bairro da periferia de Olinda. Visitei pela primeira vez esse lugar em dezembro de 2004 na companhia

⁶ As *dinâmicas corporais*, segundo a pesquisadora da Dança Eloisa Domenici, correspondem aos “(...) elementos da movimentação dos brincantes que apresentam uma certa estabilidade enquanto informações organizadas no corpo.” (DOMENICI, 2004, p.18) O termo dá nova significação àquilo que costuma-se chamar de “passo”. Seu significado abarca a flexibilidade que os códigos presentes nas danças populares possuem. No caso do Cavalo Marinho, esses códigos de movimento ao mesmo tempo em que são estáveis não são definidos como algo fixo, estanque e separado do todo que é a brincadeira. Há um fluxo que percorre o movimento dando dinâmica ao código pela maneira que é executado e por seu uso. Aí estaria, talvez, a diferença entre o que se entende por “passo” na dança das manifestações populares - elemento que cria o jogo e é criado pelo jogo - e “passo” de dança, em certas coreografias onde não há jogo. Sendo estas definidas, muitas vezes, simplesmente, como um encadeamento de “passos”. A idéia de *dinâmicas corporais* está próxima à idéia de improvisação. Abordarei esta proximidade à diante ao descrever um jogo que faz parte da brincadeira, chamado de Mergulhão.

dos outros integrantes do Grupo Peleja⁷. Ocorreria, na ocasião, mais um desses encontros promovidos por Mestre Salustiano (Manoel Salustiano Soares)⁸, rabequista e Mestre de Cavalo Marinho, antigo morador da Zona da Mata Norte que migrou na década de 60 para Recife.

Essa pesquisa de campo foi considerada fundamental pelo Grupo Peleja e tornou-se possível pelo fato de anteriormente termos tido a experiência singular de conhecer dois importantes brincantes pernambucanos em Campinas⁹. O encontro com Mestre Inácio Lucindo de Camutanga e Aguinaldo Roberto da Silva de Condado¹⁰, filho do Mestre Biu Alexandre (Severino Alexandre da Silva), deu-nos a possibilidade de percebermos a dimensão deste outro universo cultural, tão

⁷ O Grupo Peleja realizou a primeira viagem a Pernambuco (Recife e Zona da Mata Norte) para pesquisa de campo com o apoio da Faepex-Unicamp em 2004. Posteriormente estive na mesma região, acompanhando o Cavalo Marinho “Estrela de Ouro” de Condado em 2005 e também em 2006 para realizar o campo deste projeto de Mestrado. Assim, totalizaram-se três viagens de pesquisa, tendo a primeira a duração de um mês, a segunda de dez dias e a terceira de quinze dias.

⁸ Mestre Salustiano ou o Mestre Salu, como é conhecido, é brincante e mestre de vários folguedos populares como Cavalo Marinho, Maracatu Rural, Coco, Ciranda e o Forró de Rabeca. Trabalhou durante um período na secretaria de cultura do governo de Miguel Arraes durante dois de seus mandatos, ocupando assim espaço na cena político-cultural do estado de Pernambuco. Também por conta disso seu trabalho como artista da cultura popular foi reconhecido, ganhando projeção nos meios artísticos culturais locais e, em certa medida, nacionais e internacionais. Foi idealizador do espaço “Ilumiara Zumbi” onde abriga encontros de Maracatu Rural durante o carnaval. Possui um grupo de Cavalo Marinho que sempre se apresenta durante os encontros e um de Maracatu Rural, o “Piaba de Ouro” (NASCIMENTO, 2000).

⁹ Esse encontro foi proporcionado pelo convite que o Grupo Peleja recebeu dos artistas e pesquisadores paulistas de Cavalo Marinho, Alício Amaral e Juliana Pardo por intermédio de Jesser de Souza, ator e pesquisador do Lume que na época dava-nos assessoria técnica. Atualmente os três pesquisadores desenvolvem treinamento a partir do Cavalo Marinho e o trabalho técnico de ator.

¹⁰ Mestre Inácio, um dos mestres mais antigos de Cavalo Marinho ainda vivo, reside atualmente em Camutanga-PE. É funcionário da prefeitura de Camutanga e seu brinquedo é o “Estrela do Oriente” que tem por característica um ritmo mais lento que os outros da região. Mestre Biu Alexandre é dono e Aguinaldo é brincante do Cavalo Marinho “Estrela de Ouro” de Condado-PE, cidade onde vivem. Aguinaldo é desempregado e trabalha na feira desta cidade ajudando sua mulher Ivanice. Biu Alexandre, hoje também desempregado, trabalhava na época da pesquisa com máquinas (colheitadeira e trator) em Usina próxima a Condado. Os três brincantes já trabalharam na “palha da cana”, como dizem aqueles que já trabalharam diretamente no canavial.

rico e tão diverso do nosso. Este universo seria confrontado pelo grupo quatro meses mais tarde, quando pudemos conhecer suas casas no interior de Pernambuco.

Antes disso, em Campinas, foi como uma introdução ao que viria ser a viagem. Neste primeiro encontro recebemos deles toda uma paisagem de lá, como se um pouco da Zona da Mata, dos canaviais, tivesse vindo ao nosso encontro. E isso se deu tanto pelas conversas e pelo modo de agir, tão diferente do nosso, quanto pela experiência da brincadeira. Tivemos a honra de realizar com eles sete apresentações em diferentes teatros no estado de São Paulo, sendo uma delas dentro de um festival de folclore. Durante as apresentações todos os membros do Grupo Peleja brincavam como galantes (função exercida pelos brincantes mais jovens) com exceção de Daniel Campos que fazia parte do banco de tocadores. Quase não ensaiávamos para apresentar, fato que configurava essas apresentações mais como uma brincadeira do que uma peça para folclórica, como era muitas vezes vista.

A apresentação era um pequeno recorte, algo muitíssimo diferente de uma apresentação “real” de Cavalinho afinal a maioria das pessoas que estavam no palco nunca tinha vivenciado a manifestação tal qual era realizada em seu contexto. Apesar disso, essa experiência nos mostrou que o processo, para se chegar à cena, continha diferentes concepções e, talvez, diferentes estruturas de pensamentos, que marcavam uma diferença entre nossa formação artística e a formação expressiva dos brincantes. Durante esse período, realizamos também com eles encontros semelhantes a *workshops*. Neles pudemos entender um

pouco mais sobre os momentos e as histórias do Cavalo Marinho, por meio de conversas sobre a brincadeira e seus personagens.

Já nesse primeiro contato, percebemos uma mudança significativa no nosso modo de dançar, tanto em termos de execução mecânica das *dinâmicas corporais*, quanto de energia empregada na sua realização. Ao observá-los e imitá-los tentávamos buscar a precisão, a *secura* e o balanço de seus joelhos, assim como a bacia bem presa ao resto do corpo, os joelhos flexionados ao máximo aproximando o centro do corpo do chão (sem agachar, sem tirar os calcanhares do chão). Mais tarde, após a viagem de campo, essa mudança seria ainda mais perceptível. A primeira viagem à Zona da Mata Norte de Pernambuco teve como consequência uma apropriação maior da movimentação e nos deu a experiência fundamental para entendermos, no corpo, o jogo, a brincadeira, um estado de disponibilidade e de atenção criado pela relação com o outro, com o coletivo. Voltamos de Pernambuco com o jogo do Mergulhão incorporado, ou seja, tínhamos adquirido ferramentas técnicas para jogarmos de uma maneira que fizesse mais sentido para nós. Depois de um tempo, praticando esse jogo nos treinos, achamos que ele poderia fazer sentido para outros possíveis espectadores, assim começamos a mostrá-lo, já recriado, como exercício cênico em alguns lugares. Dessa forma, introduzimos, pela primeira vez, um trabalho de criação do grupo para o público: o jogo do Mergulhão.

Em 2005, depois de alguns meses após essa primeira mostra, criamos outro exercício cênico, denominado “A Peleja”. Desta vez empregando uma colagem de pequenas cenas vindas do nosso treinamento, partes tiradas do

treinamento energético e outras da dança do Cavalo Marinho. Apresentamos apenas duas vezes, numa delas a atriz e pesquisadora do Lume Ana Cristina Colla assistiu e teve a idéia de trabalharmos com o conto “A Gaiola de Moscas” do livro *Contos do Nascer da Terra* (1997) de Mia Couto. O que havia chamado a atenção da futura diretora desta montagem era justamente a nossa recriação do jogo do Mergulhão que poderia ser transposta para uma cena de briga, narrada no final do conto. Dessa forma começou a parceria do Grupo Peleja com Ana Cristina Colla, que mais tarde veio a resultar no espetáculo homônimo ao conto.

Procuro situar o trabalho do Grupo Peleja no contexto de uma prática artística ligada ao universo das artes cênicas contemporânea. A escolha por agregar a dança do Cavalo Marinho ao nosso treinamento não é vista por nós como um desejo de retorno ou resgate do passado. Foi uma escolha por uma manifestação artística, com seus aparatos técnicos e cênicos, que faz parte da nossa contemporaneidade, mas que, muitas vezes, não é considerada como tal (nem contemporânea e nem artística). Em 2004, quando entrei no grupo, minha opção excluía conscientemente as outras técnicas consideradas como ferramentas da dança contemporânea. Elas correspondem a certo padrão de treinamento técnico e constituem a formação da maioria dos artistas da dança atualmente. Muitas vezes tal formação é feita por uma aglutinação de técnicas da dança moderna e a técnica do balé clássico.

Ainda assim, tenho a clareza de que, mesmo tendo feito uma opção de irmos contra uma homogeneização dos corpos, não nos situamos fora das relações que envolvem o mundo contemporâneo da dança, no sentido de também

estarmos sujeitos a certa hibridação. Refiro-me ao artigo "Corpos Híbridos" da teórica da dança Laurence Louppe (1996), que contextualiza e critica a formação dos corpos dos dançarinos desde a década de 80. Nesta época houve uma grande mudança na realidade da dança como consequência do fim das correntes de transmissão ligadas aos grandes criadores da Dança Moderna. Entretanto, acredito que a experiência do grupo Peleja se distancia do que ela coloca como uma "(...) busca "aqui e ali" de alguns conhecimentos específicos operacionais integrados à estética do momento" ¹¹. Acredito que pesquisar a dança de uma tradição sem fazer parte dela não é estar refém da lógica do mercado que impõe uma diversidade para tornar-se novidade.

A proposta de investigar uma dança que não faz parte do meu meio social, mas que é parte da cultura brasileira, não vem no sentido de delimitar uma identidade e sim de agregar uma diferença e integrar à minha vivência algo singular. Assim, não tivemos a pretensão de resgatar algo ou reproduzir algo de nossa cultura, mas sim de trazer algo para nossa experiência e transformá-la. Essa transformação acontece somente se algo é incorporado em minha experiência, no meu comportamento, como um *pensamento incorporado* (LAKOFF e JOHNSON, 1999). No momento que algo é incorporado já acontece alguma transformação, pois o que já estava em mim enquanto história e memória corporal será modificado com esse novo dado introduzido. Como explica a pesquisadora já citada, Eloísa Domenici ao tratar da pesquisa que desenvolve em

¹¹ Tradução minha : "(...) butiner par-ci par-là quelque savoir-faire opérationnel et bien intégré à la esthétique du moment" (LOUPPE, 1996, p.56).

dança contemporânea a partir de danças da Cultura Popular, a seu ver, o que se transmite de um corpo ao outro são:

(...) informações sígnicas, possibilidades de transformação corpórea através de mudanças de estado e de re-categorizações enredadas que aliam o tempo inteiro, corpo e mente, razão e emoção, natureza e cultura, consciência e memória (DOMENICI, 2004, p. 64).

É nesse sentido que nossa busca principal se constitui, não por uma brasilidade e sim por um fenômeno cênico que ocorre em uma manifestação específica e em corpos específicos. Trata-se de um processo que prima pela busca da experiência, pela troca entre pessoas, experiências de vida, experiências de vivências corporais. Daí a necessidade de se entrar em contato com mestres, ir até eles ou trazê-los até nós. Portanto, não são apenas códigos de dança que incorporamos, mas, principalmente, relações entre singularidades, contágios *entre-corpos*, zonas de vizinhança expressivo-poéticas que encontramos tanto na brincadeira como na dança e no teatro contemporâneo.

A intenção de muitos do grupo em debruçar-se sobre esta investigação corporal passa por interesses específicos e outros mais gerais. Como o grupo é integrado por pessoas de formação heterogênea, ocorrem especificidades no que diz respeito aos pontos que nos sensibilizam em relação ao Cavalo Marinho e a intenção com o *treinamento energético*. Assim, as idéias presentes aqui nesta pesquisa são particulares mesmo sendo embasadas nesta experiência coletiva. Elas partem do ponto de vista de uma artista da dança, pesquisadora,

observadora e admiradora de manifestações culturais que tem o corpo como principal meio de materialização de suas elaborações. Por isso, após apresentar brevemente esse primeiro relato do convívio com o grupo, escolho falar do meu contato com alguns pensamentos sobre o corpo, sempre tentando seguir as pistas que me levaram a esta investigação. Pistas abertas pelo grupo, que me levaram para as estradas de Pernambuco e pelos caminhos dessa reflexão.

1.2 A caminho do *Corpo-Subjétil*

Olhar o desconhecido, um lugar não familiar. Este lugar foi primeiramente Condado, interior de Pernambuco, cidade localizada a aproximadamente 90 km de Recife numa região chamada Zona da Mata Norte, entre o agreste e o litoral. Foi o lugar escolhido por mim e pelos componentes do Grupo Peleja para fazermos o primeiro estudo de campo a fim de nos aproximarmos da manifestação popular do Cavalo Marinho. Realizamos essa viagem em 2004 e chegamos ao nosso destino no dia 24 de dezembro. No dia seguinte, acompanhamos dois grupos ao Encontro de Mestres em Olinda, onde eu assistiria, pela primeira vez, a brincadeira ao vivo e de forma integral.

Desde o caminho, observar era o que eu fazia. A preparação começa na estrada. O aquecimento na viagem, no sacolejar do ônibus. Muitos cantam “Oi, oi, oi vou vadiar... oi, oi,oi, vou vadiar... tão me chamando eu vou lá... eu vou lá, eu vou lá, eu vou lá...” E em seguida começa a disputa de versos. Mais tarde pude

reconhecer que a forma de cantar e o jogo de palavras pertenciam ao Maracatu Rural, brincadeira também realizada pela maioria dos brincantes de Cavalo Marinho. Alguns em pé, outros sentados. O motorista vai parando para pegar algumas pessoas. Em alguns minutos, o ônibus está cheio, com dois grupos de Cavalo Marinho pertencentes aos Mestres Antônio Teles e Biu Alexandre e ainda os *Mateus* com mais experiência da região, Seu Martelo e Zé Borba. Acompanhando os brincantes, jovens, adultos e crianças, parentes, amigos e pesquisadores (mesmo tendo a mesma identidade nacional, ainda assim estrangeiros). Chegamos a Cidade Tabajara, bairro da periferia de Olinda. O ônibus estaciona no terreiro da Casa da Rabeca, Espaço Cultural de Mestre Salustiano.

Um terreiro, uma festa, um encontro, um público, uma apresentação. Uma ocasião na qual se comemora a festa dos Reis Magos, uma das festas pertencentes ao ciclo natalino, período quando ocorrem outras festas de Reisado em todo o Brasil. É também uma festa para o público que, ao menos a sua maioria, não vai lá para comemorar a chegada dos “Santos Reis do Oriente”, mas para assistir e às vezes participar da brincadeira do Cavalo Marinho. É também um trabalho, claro. Os grupos de Cavalos Marinhos que aí se encontram estão sendo pagos para participar do Encontro de Mestres, evento anual de Cavalo Marinho realizado neste local. Eles participam apenas se convidados por quem o organiza, o dono da casa, Mestre Salustiano.

Para iniciar o encontro, uma palestra. - “Que coisa mais acadêmica!” – pensei. Um debate entre os Mestres ali presentes. Parecia haver nas falas uma

vontade de um se sobrepor ao outro como que para mostrar quem sabia mais de Cavalo Marinho. Ouvir sobre isso para mim ainda não significava muita coisa, simplesmente não podia apreender o conteúdo de suas colocações, pois não tinha um conhecimento anterior ou uma experiência prévia para que pudesse associar o que estava sendo dito a qualquer sentido prático ou teórico. Era ainda preciso ver e participar - festejar junto - para que as palestras sobre Cavalo Marinho pudessem fazer algum sentido para mim. E também sentia um incômodo de ver alguns Mestres deslocados na função de palestrantes. Assim, deste momento do evento, não me lembro de quase nada. Lembro-me sim da brincadeira e da minha admiração, encantamento, dúvidas, sensação de estar perdida, de envolvimento, de cansaço e distração, de espanto e de arrebatamento.

Escolhemos assistir a brincadeira de Mestre Biu Alexandre, devido ao nosso envolvimento com seus participantes proveniente da nossa aproximação com Aguinaldo, quem nos recebeu em Condado e possibilitou a nossa estadia nesta cidade. Além desse fato, percebi que não poderia estar concentrada e participar de uma forma aprofundada - mesmo que apenas como observadora - se escolhesse assistir mais de uma brincadeira. Algum tempo depois do decorrer das pesquisas de campo, já tendo observado alguns outros grupos, pude avaliar que este grupo denominado “Estrela de Ouro” seria o mais interessante a ser focado durante a pesquisa. Principalmente porque, para nossa surpresa, havia abertura e interesse pela nossa participação nas brincadeiras como brincantes. Poderíamos assim, atingir objetivos pertencentes à pesquisa prática e observar

figureiros/brincantes habilidosos, com capacidade técnica para nos afetar e fazer com que sentíssemos cada brincadeira como uma nova experiência artística.

A brincadeira durou aproximadamente 7 horas, terminando ao amanhecer. Foi a mais longa dentre os outros grupos participantes do evento. Voltando ao início: a apresentação começa com as pessoas do grupo em volta do banco de tocadores. Nesse local os músicos se preparam para iniciar as *toadas*¹². Os brincantes mais velhos conversam e organizam-se junto aos músicos. Antes disso, já foram levados, as roupas, as máscaras, os bonecos e os arcos para a *toda*¹³. Os tocadores iniciam a *toada* do Mergulhão¹⁴, jogo que dá início a brincadeira nos grupos que seguem a linha do “Falecido Batista”, antigo Mestre de Cavalo Marinho. Forma-se uma roda. As crianças e os jovens, que mais tarde irão participar da galantaria, posicionam-se como o Capitão ou aquele que está com o apito pendurado no pescoço - correspondendo ao papel de Capitão - na ponta mais próxima à rabeca. A roda que se forma para o jogo engloba o banco de tocadores, formando quase uma meia-lua. O brincante, posicionado na ponta logo em frente ao Capitão, inicia o jogo convidando ou desafiando a pessoa à sua frente a entrar na roda. Com os olhos fixos nos olhos desse que foi desafiado, o jogador preenche o tempo de um compasso, frequentemente, com pisadas fortes que batem no chão e levantam a poeira do terreiro. O preenchimento desta duração da música varia sempre, após a primeira batida do chão, dada sempre no

¹² As músicas da brincadeira são denominadas *toadas* pelos brincantes.

¹³ Lugar isolado, mas próximo à roda da brincadeira, onde eles podem se trocar e deixar todo o material de cena a ser utilizado durante a brincadeira. Funciona como um camarim.

¹⁴ Mergulhão ou Maguio como é chamado por eles, é um jogo que normalmente serve como aquecimento para a brincadeira, nem todos os brinquedos, como por exemplo, os de Mestre Inácio, costumam jogar o Mergulhão.

primeiro tempo do compasso, com os pés juntos caracterizando o ataque e a entrada na roda.

Poderíamos chamar de improviso a liberdade de se movimentar dentro da roda, porém ele é estabelecido com regras claras determinadas pela justeza do tempo dado pela música, demarcando as entradas e saídas do meio da roda. Além disso, há um conjunto de *dinâmicas corporais* mais freqüentes formando, assim um repertório que pode ser improvisado. O jogador entra na roda já chamando outro, improvisa e recua retornando a sua posição inicial na roda. O outro jogador, durante o recuo do primeiro, improvisa e pode chamar o mesmo jogador que o desafiou ou outro qualquer para continuar o jogo. Sucessivamente os desafios seguem na improvisação. Normalmente esse desafio é marcado pela impulsão do corpo que se lança em direção ao outro, além disso, os movimentos, que lembram as rasteiras da capoeira¹⁵ ou golpes com as pernas no ar, são lançados para atingir o espaço do outro que se defende saltando, desviando o tronco e a face, mas nunca se afastando totalmente da roda.

A música acelerada parece instigar a intensificação do jogo no que tange aos riscos enfrentados pelos jogadores e também ao que se refere a certa “agressividade”. Utilizo essa palavra não no sentido pejorativo, mas naquilo que caracteriza a qualidade de uma ação que é tomada de assalto, uma reação precisa de ataque. Mesmo o público, que apenas assiste e está fora do espaço do

¹⁵ Chamo a atenção para quando denomino os movimentos de golpes do Cavalo Marinho utilizando a nomenclatura encontrada no ambiente da Capoeira. Não quero dizer que são os mesmos, ou que têm origem nesta outra manifestação popular. Como esta última é mais conhecida e sua prática mais difundida, temos tendência a fazer associações e utilizar termos da Capoeira no Cavalo Marinho, entretanto, é interessante remarcar que são manifestações populares distintas e que possuem suas especificidades.

jogo, é atingido por sensações de medo, de entusiasmo e de euforia, como em uma luta. Os corpos ali se enfrentam e brincam e há ainda espaço para intervenções delicadas como as entradas das crianças que com movimentos suaves se contrapõem ao caráter de disputa do jogo. Há espaço para gracejos também, quando o movimento é pontuado finalizando numa posição que projeta o quadril em direção ao outro, como se mostrasse a bunda ao outro, por exemplo. Isso demonstra outra forma de disputa não pela agressividade, mas pelo sarcasmo, o grotesco ou a ironia, tão presente em todo decorrer da brincadeira. Humor, agressividade e delicadeza poderiam ser vistos como elementos presentes nesta minha descrição, produzidos pela relação entre essas pessoas. Mas como se dá a interação desses corpos para se chegar a isso?

Primeiramente procurarei expor alguns dos motivos pelos quais coloco a questão sobre os corpos que se manifestam no Cavalo Marinho. Este questionamento vem, em especial, de minhas apreciações como espectadora. E à medida que esses corpos se manifestam, eles me convidam a participar, a dançar, a brincar junto. Num segundo momento, eles chamam-me para uma reflexão sobre meu trabalho como artista, já contaminado por algo que se encontra nas festas, nas danças da chamada Cultura Popular, que venho participando como observadora e como dançarina há alguns anos. O que será esse *algo* que me faz parar, apreciar e querer, muitas vezes, dançar junto? Será que existe esse *algo*? Onde está? Sob a minha perspectiva, posso responder essa última pergunta através de uma aproximação daquilo que mais me chama atenção nos momentos quando observo as manifestações populares e quando estou trabalhando: o corpo.

Assunto de interesse e discutido por muitos, território no qual tudo se cria, se reinventa.

No caso do Cavalo Marinho e na Cultura Popular em geral, melhor seria dizer: corpos. O plural aqui utilizado serve para salientar duas questões. Primeiramente a importância de uma manifestação que só acontece pelo seu envolvimento intrínseco a uma determinada comunidade. Toda a sua elaboração e condição de continuidade pertencem ao grupo de pessoas que possuem em comum um conhecimento, valores expressos através de uma simbologia própria e técnicas específicas. Estas pessoas poderiam ser consideradas como representantes de uma cultura, no entanto prefiro considerá-las por suas singularidades e seus corpos brincantes como transbordamentos desta cultura numa manifestação e produção estética. Os brincantes do Cavalo Marinho expressam singularidades com interesses e personalidades próprias. Possuem características diversas em seu modo de agir, de se movimentar no dia-a-dia (corpo cotidiano) e mesmo na manifestação específica da dança do Cavalo Marinho (corpo brincante). Podemos fazer essas mesmas considerações, obviamente nas particularidades do trabalho do artista cênico, em relação ao Grupo Peleja. Fazemos também parte de um grupo social específico: considero-me pertencente ao âmbito das Artes Cênicas que prima pelo aprofundamento no trabalho do corpo para posteriormente elaborar qualquer idéia de cena. Também estamos condicionados por uma cultura e a partir desta criamos nossas singularidades. Não gostaria de tratar os corpos dos sujeitos desta pesquisa como entidades à parte, como se fosse possível, estabelecer um distanciamento que

mantivesse certo “olhar estéril”. Tudo que coloco aqui está contaminado pela minha experiência com pessoas e não apenas com corpos desprovidos dessa personalidade singular. Todas as contradições, sentimentos, pensamentos estão em fluxo constante em seus corpos, expressam-se por meio de códigos e funções da cultura e através das relações que se estabelecem entre os indivíduos (não me excluo dessa relação, também sou um dos “indivíduos”).

Voltando ao Cavalinho e à roda de Mergulhão. Ao observá-la acabei concentrando-me nas ações de Aguinaldo. Ele movimenta-se com tanta precisão, que mesmo seu gesto que não visa golpear, parece ser investido de ataque. Os lances de pernas são vistos com surpresa, pois não se percebe a preparação para serem feitos, simplesmente acontecem sem um abalo ou uma força demasiada para que a ação se complete. Isso tudo dá certa elegância aos seus movimentos, como uma dança ao mesmo tempo suave e agressiva. Ele utiliza a força na medida certa, não há gasto de energia desnecessária, por isso todo gesto é extremamente preciso, não há sobras. Uma característica de sua movimentação ao avançar para dentro da roda na sua vez de jogar - que não pertence apenas a ele, foi visto em outros brincantes - é a impulsão da bacia numa base baixa (joelhos flexionados) que leva todo o corpo até o meio da roda. Essa seria a primeira forma de entrar no jogo, depois vem um giro, um golpe, um gesto de sátira ou qualquer outra forma de preencher a música. O corpo todo engajado no ataque, jogado para dentro da roda em contato com o chão. Esse corpo não flutua, ele arrasta, sem deixar rastro, pois está compacto, em bloco. Ele desliza com peso, com força. A parte inferior do corpo, da bacia para baixo, tem o peso

vetorizado para o chão, ao contrário do tronco e do olhar voltados para quem ele chama atacando, o próximo a se arriscar. O pisoteado no chão, característico dos *trupés*¹⁶ do Cavalo Marinho, por Aguinaldo e por muitos outros também, é feito sem que haja reverberação no tronco. Há um isolamento entre bacia e tronco sem que haja rigidez. Os braços também são mais ou menos independentes do resto do corpo, não se encontram totalmente relaxados, mas também não executam grandes movimentos. Entretanto, tem uma função clara durante o jogo do Mergulhão, servindo de contato para o apoio sobre os outros participantes, sobre o ar ou sobre o chão nas ações das rasteiras.

Passa-se algo similar a essa descrição do corpo de Aguinaldo em cena e no jogo, quando apresentamos o espetáculo “Gaiola de Moscas”, mais especificamente, no momento da briga, no qual jogamos o Mergulhão. Entretanto, trata-se de contextos diferentes, principalmente no que diz respeito à recepção do público, do espaço, da própria intenção de “se apresentar” para espectadores, do tempo, enfim de todos os elementos que tornam a manifestação popular diferente desse teatro ocidental. Ainda assim, acredito que o que se passa no corpo de Aguinaldo também está presente no nosso em alguns momentos do espetáculo. Não acredito que isso que se passa no corpo dele, seja captado ou sentido como uma essência, algo inerente, deslocado da cultura. É algo que talvez possamos recriar.

¹⁶ Os *trupés* formam um conjunto de *dinâmicas corporais* da dança do Cavalo Marinho. Fazem parte do repertório de movimento das figuras, mas também são executados pelos galantes, mestre e o público que participa em certos momentos da brincadeira. Falarei um pouco mais sobre eles em seguida.

O corpo de Aguinaldo nos incita alguns sentidos. Assim, ele nos convida – Grupo Peleja – a entrar no Mergulhão e da mesma forma, também os jogadores-brincantes, já dentro da roda, estimula-nos para a disputa, para o jogo. Convidava-nos a *interação passiva* daquele que participa ao ser afetado, ao ser atravessado por sensações quando recebe informações sensoriais vindas de Aguinaldo e também a responder, reagir, lançando outras sensações e assim provocando o jogo. Em uma relação nem puramente consciente, nem inconsciente e sim propriamente paradoxal o jogo se torna *acontecimento*, sem ser controlado pelos corpos, mas operado por eles. Não há acidentes, é o que se espera e ao mesmo tempo nos faz agir. É algo que se passa no corpo do brincante e que faz ele se tornar parte da brincadeira naquele momento. Um compartilhar de um *acontecimento*, que não representa algo, mas que gera sentidos nesse brincar. É o que nos mostra Deleuze ao relacionar sentido e *acontecimento*:

O brilho, o esplendor do *acontecimento* é o sentido. O *acontecimento* não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera. (...) ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece. (DELEUZE, 2000, p.152).

A tentativa de chegar às possibilidades de afetação através do corpo como o faz Aguinaldo motivou a investigação do Grupo Peleja. Mesmo sabendo que nunca iríamos chegar a exatamente isso que ele produz, nosso trabalho buscou, pelo corpo, uma experiência que pudesse gerar sentidos. Estávamos conscientes que nosso processo era completamente diferente do dele e que gostaríamos de

ser surpreendidos pelo inesperado, impulsionados pelo ato de investigar dentro de um grupo que pretende, sobretudo, uma experiência e produção artística conjunta.

Pude perceber corporalmente, no trabalho de sala, que a repetição “consciente” nos levou a transformação da movimentação. Não foi como eu havia desejado primeiramente, uma transformação que me possibilitasse recriar o *trupé* e me distanciar do código. Pelo contrário, foi necessário penetrar no código, repetir exaustivamente para obter uma transformação de qualidade de movimento mais sutil. Primeiro apenas aprendemos as *dinâmicas corporais* da brincadeira, depois passamos a buscar mais semelhanças com aquilo que víamos em campo. A busca era mais um deixar-se levar pelas imagens vindas ao corpo. As imagens, impregnadas pela experiência do campo, não se tratavam de fotografias distanciadas, eram imagens preenchidas de sensações complexas. Como atesta o neurocientista Antonio Damásio (2002; 2003),¹⁷ as imagens são criadas a partir de conexões que ligam pensamento, razão, emoção mapeados pelos estados do corpo. É nesse sentido que depois da experiência de campo, a investigação e a experimentação tornaram-se mais intensas.

O engajamento do corpo do Cavalinho é suportado por uma *técnica corporal*¹⁸ necessária à sobrevivência, mas também recriada e talvez ampliada no

¹⁷ Nas obras “O Erro de Descartes” (2003) e “O Mistério da Consciência” (2002), o neurocientista Antônio Damásio traz informações sobre como se processam as emoções e a razão e suas relações com os estados corporais. No segundo livro, o autor revela os mecanismos neurais e sua relação com o mundo exterior no processo de formação da consciência.

¹⁸ No sentido do antropólogo Marcel Mauss, sobre artigo publicado em 1934, intitulado, “Les techniques du corps”. Segundo esse autor, os indivíduos possuem maneiras distintas de se servirem de seus corpos, dadas pela cultura. Por meio da transmissão os modos como os corpos atuam no mundo é apreendido. O trânsito entre as culturas propiciam as trocas entre estas e o

brincar. É justamente porque se brinca que são estabelecidas regras. Os corpos se formam ao brincar e o brincar se forma pela organização dos corpos numa retroalimentação. As ferramentas são adquiridas ao brincar, mas também por toda atividade pelas quais esses corpos passam, seja no trabalho ou no descanso. A técnica depende de como se atua no mundo. Os mecanismos de atuação são dados, mas também são criados, ou seja, instâncias histórico-sociais atuam sobre os corpos, ao mesmo tempo em que estes criam formas de escape, constituindo experiências singulares. Este é o caso do jogo, da brincadeira. Como diz Huizinga (2007), principal referência teórica sobre o conceito de jogo enquanto função da cultura, dentro do jogo, outras leis, outras regras diferentes das do cotidiano são validadas, é uma “supressão temporária do mundo habitual” (p.16-17), uma suspensão das regras dos papéis sociais.

Levando isso em consideração, vejo a necessidade de apresentar uma concepção de corpo que não separe corpo cotidiano e corpo do brincante e do artista. Esta concepção servirá de fio condutor na reflexão sobre as pesquisas com as brincadeiras do Cavalo Marinho, o treinamento do Grupo Peleja e seu resultado dramático. Buscarei, através de alguns conceitos, refletir sobre as experiências artísticas pelas quais esses corpos passam. Ressalto que a apresentação de tais conceitos será sintética já que servirá como base para o entendimento dos objetivos principais desta pesquisa.

fluxo das técnicas. As atividades do cotidiano, como andar, nadar, sentar, etc. revelam como cada cultura ou mesmo cada geração cria hábitos, que condicionam as formas de uso do corpo.

Dessa forma, optei pelas idéias sobre o corpo e sobre o discurso sobre ele no teatro, a partir do trabalho do ator, elaboradas por Renato Ferracini¹⁹. Os conceitos deste autor tornaram-se relevantes em minha pesquisa essencialmente pelos seguintes motivos: trata-se de uma teoria produzida por um pesquisador que é ator e que através de sua prática foi levado a pensar e elaborar pensamentos à luz de alguns conceitos filosóficos. Conceitos estes que permitiram ao autor novas criações no campo teórico. Refere-se ainda a uma abordagem que se relaciona muito com a prática de treinamento do Grupo Peleja, sobretudo no que diz respeito ao *treinamento energético*, um dos elementos chaves no processo de investigação escolhido por esse grupo juntamente com alguns elementos do Cavalo Marinho. Seu trabalho enquadra-se, portanto, no âmbito das pesquisas em Artes Cênicas no qual o foco se localiza nas experiências corpóreo-vocais no deslocamento para o plano ficcional da cena e do espetáculo. Situa-se no campo das Artes Cênicas contemporâneas em que uma das vertentes é o trabalho do ator pautado no corpo e que tem o treinamento corporal como um dos possíveis procedimentos para se chegar ao estado cênico. Por isso, sua pesquisa também está relacionada à *dramaturgia do ator*²⁰, termo que relaciona a composição de cenas e a construção de sentidos pautados, sobretudo, no trabalho corpóreo-

¹⁹ Ator e pesquisador do Grupo Lume desenvolveu sua pesquisa de doutorado publicada com o título “Café com Queijo: Corpos em Criação” (2006). Este livro é a principal referência para se entender seu conceito de corpo.

²⁰Na mesma obra do autor onde se encontra sua concepção de corpo, pode-se perceber um início de elaboração da concepção de dramaturgia do ator ligada ao trabalho desenvolvido pelo Lume. As idéias sobre dramaturgia apresentadas aqui nesta dissertação, não são exatamente concordantes com a de dramaturgia do ator, pretendem uma reflexão mais ampla sobre a composição de cenas não apenas a partir do ator. Estaremos aprofundando o meu ponto de vista sobre este conceito e também a respeito de dramaturgia no terceiro capítulo.

vocal. Neste caso, são as ações físicas e vocais previamente codificadas que estabelecem o material para a composição das cenas. Mas antes de pensarmos na dramaturgia que esse corpo - por meio de um trabalho específico - pode produzir, apresento como ele é concebido pelo autor:

(...) O corpo não é um instrumento ou ferramenta, mas sou eu. Esse corpo se atualiza, não somente enquanto músculos, nervos, órgãos e sinapses, mas também enquanto receptor e doador de forças, fluxos, linhas molares e moleculares, pulsões, impulsos, e virtuais que o atravessam e que o lançam em devir. O corpo não é uma unidade organizada envolta por uma pele um interno estável e estático. Esse corpo não é definido enquanto identidade e/ou substância fixa, mas enquanto devir e multiplicidade para além de qualquer conotação dualista (...) (FERRACINI, 2005, p. 117).

Uma das questões centrais para o autor é a desconstrução da dicotomia corpo cotidiano e corpo *extra-cotidiano*²¹, muito presente no discurso sobre a cena e o ator atualmente. Visando essa reformulação da idéia de corpo e para afirmar essa não dualidade ele se serve de conceitos trazidos de Michel Foucault e Gilles Deleuze. Considera assim, a formação do corpo cotidiano através dos conceitos de *estratos*, como adensamentos de *forças* e *saberes* de um determinado tempo

²¹ Chamo a atenção para certa ambigüidade que existe na problematização entre cotidianidade e extra-cotidianidade. Pensar a extra-cotidianidade como suspensão das regras e dos papéis sociais que existem na vida cotidiana está de acordo com a visão de jogo, já citada, de Huizinga, de ritual e de festa já bastante discutida por muitos antropólogos. Por meio desta visão entende-se que quando se brinca Cavalinho se passa algo *extra-ordinário* em cena, contraposto, por exemplo, ao cotidiano de trabalho pesado dos cortadores de cana, da violência, até mesmo física, que sofrem se pensarmos a disparidade entre o que produzem e a remuneração recebida por isso. A brincadeira neste sentido instaura outra ordem, no entanto, é realizada pelo mesmo corpo. Por essa via entende-se que não se pode separar corpo extra-cotidiano e cotidiano. Esta idéia em acordo com minha experiência de campo, reafirma a continuidade entre o corpo do cotidiano e o corpo na brincadeira, este sempre é atravessado pelas idéias, valores, símbolos vivenciados em seu cotidiano.

histórico. Esses *estratos* formam *agenciamentos*²² criando *territórios* de espaço e ação e que por sua vez, são organizados ou desorganizados através das relações de *poder* ou *forças*. Os sujeitos e as suas identidades são formados através dessas relações mapeadas e estratificadas, em constante produção.²³

Mesmo o corpo do ator ou do brincante que atuam e criam na esfera do sensível, da arte, estão sujeitos e condicionados por uma série de comportamentos e são, também, criados e recriados por meio dessas relações de poder determinadas pelos *estratos*. Os sujeitos formam e são formados por discursos que compreendem os valores e as exigências vindos de poderes, entendidos, aqui, enquanto forças em relação externas a ele e aos quais está submetido. Mas, ao mesmo tempo, o que poderia ser apenas determinado ou condicionado por instâncias externas aos sujeitos, numa lógica em que as identidades são fixas e estáveis, pode ser transformado, pode ser corrompido. O sujeito, agora determinado pelos processos de *subjetivação*, se constitui como *dobra*, formado por uma *invaginação do fora* em direção ao dentro (*o fora como superfície do dentro*). Ao alcançar um fora mais longínquo, e por isso mesmo mais interior, entrando nas relações de força para se obter singularidades, cria as possibilidades de se reinventar modos de subjetivação, de romper com as

²² “Todo *agenciamento* é, em primeiro lugar, territorial. A primeira regra concreta do *agenciamento* é descobrir a territorialidade que envolve, pois sempre há alguma: dentro de sua lata de lixo ou sobre o banco, os personagens de Beckett criam para si um território. (...) Porém, o *agenciamento* também se divide segundo um outro eixo. Sua territorialidade (inclusive conteúdo e expressão) é apenas o primeiro aspecto; outro diz respeito às linhas de desterritorialização que o atravessam e o arrastam.” (Deleuze-Guattari, 1997, p. 218 e 219).

²³ Nos capítulos “Corpo cotidiano e corpo-subjétil: corpo” e “Corpo cotidiano: visões e revisões” da obra de referência aqui trabalhada (FERRACINI, 2006) encontram-se explicações aprofundadas sobre os conceitos aqui apresentados.

identidades determinadas. O sujeito descreve assim um *plano de consistência* ou do *desejo*, ou ainda de *imanência* permitindo a possibilidade de criação de novos *agenciamentos* a partir de *linhas de fuga*, do fluxo contínuo do desejo. Sobre o desejo e sobre o *plano de consistência* Deleuze afirma:

Até mesmo a raridade das partículas e a desaceleração ou o esgotamento do fluxo fazem parte do desejo, e da pura vida do desejo, sem testemunhar de qualquer falta. Como diz Lawrence, a castidade é um fluxo. O plano de consistência é uma coisa estranha? Seria preciso dizer a um só tempo: você já o tem, você não sente um desejo sem que ele já esteja aí, sem que ele se trace ao mesmo tempo que seu desejo – mas também: você não o tem e você não deseja se não consegue construí-lo, se você não sabe fazê-lo, encontrando seus lugares, seus agenciamentos, suas partículas e seus fluxos. (DELEUZE, 1998, p.106).

Esses outros *agenciamentos* provocariam zonas de *desterritorializações* que geram potências em *devires*²⁴. Esse *plano de potência* e de experimentação faz parte dos *estratos* e geram um mapa formado pelas *linhas de segmentaridade* duras ou molares que constituem o *plano de organização*, e também pelas *linhas de fuga* que fissuram, rompem essas linhas de organização. Em um processo contínuo, as linhas desenham mapas, se cruzam e se transformam. *Linhas de fuga* se molarizam e linhas molares escapam percorrendo fluxos.

Estas linhas não param de remeter umas às outras. É por isso que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bem e do mal. Faz-se uma

²⁴ Segundo o autor o *devir* é um processo de aliança, uma simbiose entre as seres heterogêneos, seja homem, bicho, planta ou microorganismos. Por meio de devires formam-se zonas de indeterminação, de indiscernibilidade e de contágio. (DELEUZE-GUATTARI, 1992).

ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito - tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas. (DELEUZE, 1995, p.18).

A partir desses conceitos que resumidamente aqui se encontram podemos redefinir um conceito de corpo cotidiano que para Ferracini não é apenas uno ou múltiplo, mas múltiplo e uno ao mesmo tempo. Uno em multiplicidade. Multiplicidade aqui entendida como substantivo:

Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). Os fios de marionete considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem a vontade suposta de um artista ou de um operador, mas às multiplicidades das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. (DELEUZE, 1995, p.16).

O corpo artista é aquele que busca a *fissura* dos *estratos*, busca estados intensivos, provoca *agenciamentos* que *desterritorializa*, produz *singularidades* e gera *acontecimentos*. Através desse pensamento rompe-se com a idéia de sujeito formulada pela lógica cartesiana, que separa o sujeito em dois, ou isto ou aquilo, o corpo e a mente, o sujeito e o objeto, traz a possibilidade de ir além das identidades produzidas nas relações presas entre o saber e o poder.

A partir da noção que o corpo artista ou o corpo intensivo é entendido como “transbordamento do corpo cotidiano” (FERRACINI, p.147) e ainda buscando ir além de algumas dicotomias encontradas no discurso dos próprios artistas, ele

cria o conceito de *corpo-subjétil*. Tal conceito tenta definir o corpo neste estado intensivo, ou seja, um corpo em que aspectos orgânicos e mecânicos estejam em trânsito, onde "as faculdades operadoras e criativas se encontram presentes em relação" (FERRACINI, 2006, p. 102).

Segundo o autor, o termo "subjétil" teria vindo de Artaud, de acordo com Derrida na sua obra "Enlouquecer o Subjétil" (1998). Este vocábulo significaria algo entre o sujeito e o objeto, este termo apresenta as noções de corpo do autor e a busca por esse corpo que não quer ser definido como uma coisa ou outra, mas como potência de ser ao mesmo tempo muitas coisas. Ao propor esse termo ele nos dá uma alternativa aos discursos, muitas vezes formados pelas dualidades, expressão e forma, mecanicidade e vida, corpo cotidiano e corpo extra-cotidiano, e eu diria também expressividade e pré-expressividade.

O corpo inserido no *Estado Cênico* estaria *entre* elementos constituintes da cena. O *corpo-subjétil* é gerado, é dobrado no momento relacional entre espaço, corpo do ator e espectador. "Assim, o corpo de sensação do *corpo-subjétil* estando localizado em uma ação - e não em um material, seja subjetivo (pessoa, identidade, sujeito, personagem) ou objetivo (corpo muscular) - passa a ser independente do autor" (FERRACINI, 2006, p. 96). Ainda sobre a criação do *corpo-subjétil* e sua relação com o cotidiano o autor conclui:

Prefiro, sim, pensar em um único corpo, aberto a todas as multiplicidades inerentes a ele mesmo e que se autogera nele mesmo, incluindo, aí, o corpo cotidiano, o corpo-em-arte, as ações físicas e vocais geradas nesse corpo-em-arte e mesmo a zona de relação com o espectador e com o outro ator, essa zona

de afetar e ser afetado, essa zona de turbulência. Esse corpo uno em multiplicidades, que engloba todos os outros corpos, ações, comportamentos e zonas possíveis, é que estou dando o nome, aqui, de *corpo-subjétil*. (FERRACINI, 2006, p. 91).

A criação do *corpo-subjétil* estaria, portanto, levando em consideração todas essas linhas molares que formam o corpo assim como a possibilidade desse mesmo corpo criar espécies de *zonas de resistências* ou *linhas de fuga dos agenciamentos* e dos *estratos*, por meio de um poder de criação, de afetação e de desejo. Nesta *zona de intensidades*, criam-se novos territórios, desterritorializa-se, busca-se um *corpo sem órgãos* de Artaud (o limite do plano de intensidades), mas não se desfaz dos territórios, dos estratos, pois é sobre eles, a partir deles e através deles que se torna possível a *fuga*.

Algumas correspondências podem ser realizadas entre os conceitos apresentados e a investigação do Grupo Peleja, tanto durante a recepção do Cavalinho Marinho, quanto no nosso processo de construção de cena. Estar em sala aberto para conexões, entretanto submetido a uma base técnica qualquer, pode ser considerado estar sob linhas de *estratos* que correspondem a um determinado saber. Produzir estados que se direcionam a uma *auto afetação*, pode corresponder a percorrer *linhas de fuga*, por entrar em um fluxo, entendido como processo que me conecta ao outro, seja colega ou espectador. Meu próprio corpo o tempo todo, num processo de entrega a uma técnica também considerada como procedimento, pode se deixar afetar ou produzir conexões. Um corpo determinado pela história, pela cultura, encadeado a outros corpos produzindo *agenciamentos* novos. O *corpo artista* não está desvinculado do corpo

do cotidiano, embora o nosso *corpo artista – corpo-subjétil* – um corpo específico do treinamento proposto nesta pesquisa, esteja buscando um transbordamento desse *corpo cotidiano* através dele mesmo.

Ao perceber alterações dos estados do corpo no contexto do Cavalinho Marinho, assim como os experimentados nos treinos em sala, a própria brincadeira leva-me a constatar as semelhanças entre trabalhos que produzem um determinado estado cênico, como os do Lume. Estar perto do *plano da imanência ou zona de experiência*, talvez? Por meio de um fluxo contínuo que me liga à coletividade durante a brincadeira ou ao grupo quando recriamos estados próximos a ela no treino. Talvez seja um momento de criação de singularidades e não de individualidades. Há um *artigo indefinido*, há uma *singularidade* que não pertence a um determinado alguém: “O artigo indefinido não é a indeterminação da pessoa a não ser na medida em que é a determinação do singular. O Uno é sempre o índice de uma multiplicidade: um *acontecimento*, uma singularidade, uma vida.” (DELEUZE, 1995, p.05). Corpos sem identidades fixas, uma multiplicidade de corpos, um conjunto de multiplicidades. Ou simplesmente, *corpos-subjéteis gerando fluxos de singularidades*.

A capacidade do corpo de afetar o outro e se afetar ao mesmo tempo, de produzir algo que nutre as ações em cena, pode ser encontrado nos trabalhos do Lume da mesma forma que pode ser encontrado no Cavalinho Marinho. Do Lume, o Grupo Peleja tentou buscar através do *treinamento energético* um processo que pudesse trazer as descobertas de estados corporais que nos levassem a movimentações próprias. Do Cavalinho Marinho queríamos que a dança pudesse

nos levar a encontrar esses estados, materializados na performance de Mestre Biu Alexandre e de alguns outros brincantes. Diferindo, obviamente dos procedimentos adotados pelo Lume, para se alcançar aqueles estados, os brincantes também possuíam ferramentas para poder acessar ou elaborar mecanismos de afetação seja com os brincantes ou com o público. Esses brincantes, talvez, criem estados em que o corpo não é ativo nem passivo, não é consciente ou inconsciente, mas potencializa algo que está por vir a acontecer. Isso não diz respeito a representar um personagem, diz respeito a esse corpo ser uma zona de possibilidades.

A minha primeira impressão ao ver o Mestre mencionado, na figura do soldado, durante uma brincadeira em dezembro de 2004, foi a de encantamento. Fui tomada por um estado de apreensão de maneira que eu tive a sensação de fazer parte da cena também. Biu Alexandre fazia ações precisas, vigorosas com uma firmeza que me surpreendia pelo fato dele ter mais de 60 anos e ainda por cima ter a perna machucada (antes da brincadeira o ouvi reclamar de dores). O soldado é uma figura que se impõe chegando à roda para tentar estabelecer a ordem. Seu alvo são Mateus e Bastião que são perseguidos por ele até serem presos. Os dois palhaços tentam se livrar dando *bexigadas*²⁵ no soldado que se defende com sua espada ou com golpes, numa corrida em que a dança se

²⁵ Ação de bater com as bexigas de boi, utilizadas para fazer a marcação rítmica por Mateus e Bastião. Elas servem também, para bater nas figuras e no público. Sua utilização pode ter o intuito de organizar a roda, demarcar o espaço do público e da brincadeira ou de “corrigir” alguns brincantes inexperientes que acabam não sabendo conduzir a brincadeira. Em caráter transgressor os palhaços podem simplesmente bater na figura como é o caso desta cena do soldado quando eles são perseguidos e quando capturados o soldado os enfrenta enfiando uma espada de madeira entre suas pernas.

mescla às ações de abrir espaço com os braços e dar rasteiras. O que exatamente esse soldado representa? Ele conseguiu cumprir seu papel na história contada pela brincadeira? São perguntas que para mim não são importantes, pois sua passagem ali permitiu uma conexão comigo e com os outros brincantes que produziu sentidos.

A minha sensação de encantamento, não tinha nada a ver com o sublime, com a virtuosidade e muito menos com a beleza de um texto. Tinha mais a ver com isso que chamamos muitas vezes de presença, ou a algo gerado no interior do corpo do performer. É a partir desse corpo que o espectador é envolvido. A partir dele o espectador conecta-se com o espaço da cena, quebrando a estrutura convencional do espaço e do tempo, porque o suspende. Toda a manipulação do espaço e do tempo produzida por este corpo em cena está ligada ao como este corpo estabelece relações e envolve não apenas o momento da cena, mas toda a preparação ou treinamento no cotidiano. Portanto poderia chamar o corpo do Cavalo Marinho, também de *corpo-subjétil*, que é criado e se cria através de uma preparação específica.

Mas, além da preparação, teria algo além desse corpo? Como são feitas essas relações? A própria brincadeira também não traz algo diferente, singular, que aponta para outros nexos de sentido? Poderíamos, talvez, a partir do Cavalo Marinho, ampliar a noção de *corpo-subjétil*, de maneira que a brincadeira contribua ao treinamento do ator. Pois não apenas o treino do cotidiano é importante para a noção de presença, de dilatação, mas também o jogo, como meio de conexões, de criação de novos *agenciamentos*.

No momento da brincadeira e por meio desse corpo brincante, sentidos são tecidos que a meu ver extrapolam a lógica de uma narrativa linear. Tentamos no nosso trabalho “Gaiola de Moscas” tecer outros sentidos diferentes do visto em campo, buscando uma narrativa construída por um conto e, principalmente, pela dança do Cavalo Marinho. Extrapolando, muitas vezes, a lógica da dança e do texto ao criar outras possibilidades de dançar contando e de contar dançando.

Na busca deste corpo aberto à experiência, ao encontro e de processos que formassem esse *corpo-subjétil*, encontrei na manifestação popular do Cavalo Marinho e nas experimentações com o *treinamento energético* sob a abordagem do Grupo Peleja, uma possibilidade de criação de uma poética.

1.3 O encontro com o Cavalo Marinho

“(...) Portanto, a mestiçagem não é uma coisa que começa a acontecer quando começam as viagens dos europeus para a África – outra vez temos uma visão eurocêntrica, que os africanos adotaram para si mesmos, e hoje se pensam assim, como se não houvesse qualquer coisa antes. Quando se fala nesses termos, quer seja do ponto de vista de componentes genéticos, do ponto de vista mais biológico, ou do ponto de vista cultural, esta mestiçagem está presente no mundo inteiro. Não é possível pensar a Europa, por exemplo, sem estas mestiçagens que vêm muitas vezes de fora da Europa, mas que vêm de dentro da Europa, entre grupos que são bem distintos, do ponto de vista cultural e até racial; não se pode pensar a Espanha ou Portugal sem que se olhe para os séculos em que os árabes estiveram lá e marcaram presença de todos os pontos de vista. Este não é um assunto nosso, dos periféricos, este é um assunto total, de toda a gente”.

Mia Couto

As produções artísticas de pessoas de diferentes classes sociais estão em lugares diferentes, são separadas e denominadas de forma diferente. Cultura Popular é um termo criado para definir o quê? O que está por trás desta definição? Cultura do povo, cultura de massa, cultura do povão, cultura pop, culturas tradicionais? Teatro contemporâneo, dança contemporânea seriam denominados dessa maneira porque seriam manifestações opostas às tradicionais? Por que essa oposição já que tratam de manifestações estéticas que acontecem na contemporaneidade? Multiplicidades desviadas por relações de força que as estratificam e as colocam em determinados territórios, talvez. As especificidades existem, são claras, entretanto as distâncias são tão grandes que mal podemos conhecer essas singularidades e nos limitamos a reconhecer como algo que não nos pertence.

Buscar o tradicional no contemporâneo e o contemporâneo no tradicional seria uma das metas deste trabalho sem querer cair em idéias puristas. Muitas vezes a tradição é absorvida num discurso sobre identidade integrada ao discurso do poder atuante e colocada como representação de uma imagem do nacional para ser mostrada para os outros, vinculada à imagem do típico e do exótico. Como utilizar esse conhecimento artístico, técnico sem cair num discurso nacionalista, identitário, mas sim na aceitação da mestiçagem e no verdadeiro uso do discurso da mestiçagem. Ou seja, se deixar misturar, pelo que ocorre aqui, ali, no meu bairro ou em Novo Condado, bairro onde os brincantes de Cavalo Marinho que fazem parte desta pesquisa moram.

Mas como desconsiderar a noção de sujeito quando falamos de tradição que está diretamente ligada a noção de pertencimento, a memória coletiva? Pertencimento no sentido de se considerar alguém frente o bombardeamento de informações que se recebe em casa através dos meios de comunicação de massa, valorizando sempre o outro, o de fora? Será que se pode pensar na questão da não existência de autoria quando uma comunidade produz algo, mas é apenas aquele que está inserido do mercado que recebe o dinheiro por isso? Sem falar na definição de domínio público que acaba tirando o direito de muitos. Quando trago questões filosóficas através do conceito *de corpo-subjétil*, no qual se quer implodir a relação entre sujeito e obra, identidade e autoria não excluo o problema social e econômico que envolve tudo que se refere à chamada Cultura Popular. Esclareço que por meio desses conceitos quero tratar de questões estéticas, no plano da Arte. Incluir o Cavalo Marinho neste plano não é reduzi-lo apenas a uma produção estética, trata-se de um recorte necessário neste trabalho e de uma tentativa de aproximá-lo de questões nas quais a Artes Cênicas Contemporâneas estão envolvidas. Este posicionamento é em si político.

Portanto, não responder as perguntas que acabo de expor foi uma escolha em função do recorte específico desse trabalho. Entretanto, revelar minha inquietação sobre essas questões foi também considerar as relações socioeconômicas sobre as quais a arte e a cultura estão sujeitas. Ou melhor, considerar que a arte e a cultura fazem parte das relações de poder que estão presentes nas relações humanas dentro desta sociedade. Um aprofundamento neste assunto pode ser feito através de recente pesquisa de Joana Abreu Pereira

de Oliveira²⁶. Ela trabalha com a idéia de *entremundos* para discutir os locais de inserção da Cultura Popular no discurso e nas práticas sociais. Na mesma pesquisa, cujo foco é sua investigação sobre o Boi do Maranhão, ela aborda e analisa as escolhas e práticas de alguns grupos de teatro que utilizam em seu processo de treinamento e criação alguma manifestação popular, dentre os grupos estudados está o Peleja.

A partir do mesmo trabalho citado acima, entrei em contato com o conceito de *tradição* de Luigi Pareyson, pensador do campo da Estética, ajudando-me a entender o dinamismo implícito neste tema. Expõe dessa maneira, sua visão sobre os termos *originalidade e continuidade* que no âmbito da arte só podem ser compreendidos em conjunto. Ao pensar no Cavalo Marinho posicione-me sob a mesma perspectiva que este autor.

O conceito de tradição é um testemunho vivo do fato de que as duas funções, do inovar e do conservar, só podem ser exercidas conjuntamente já que continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento; e, além disso, exige criatividade e obediência ao mesmo tempo, porque não pertencemos a uma tradição se não a temos em nós, e ela não tem propriamente outra sede a não ser aqueles atos de adesão que a reconhecem na sua eficaz realidade, e não é possível agregar-se uma tradição sem já modificá-la apenas com esta agregação, nem inová-la sem ter sabido interpretá-la na sua verdadeira natureza e torná-la operante na sua real atividade. (PAREYSON, 2001, p.137).

²⁶ “Catirina, o Boi e sua vizinhança - elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator”, Dissertação defendida na Universidade de Brasília (UNB) em 2006.

Relaciono o conceito de tradição acima e a noção de mestiçagem de Mia Couto na citação de introdução do presente capítulo, buscando não associar a palavra tradição à noção de origem ou de raiz, devido à complexidade das culturas e à evidência que não há uma cultura pura. Passo assim a apresentar o Cavalo Marinho como uma tradição que está sempre se renovando embora possa guardar a singularidade própria de uma manifestação de complexo conteúdo simbólico correspondente a uma comunidade específica.

Ao identificar o Cavalo Marinho como pertencente à Cultura Popular, opto pela definição de José Jorge de Carvalho (2000, p.19), encontrada no ensaio, “O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna”. A Cultura Popular, de acordo com sua concepção, está situada entre a *cultura de massa* e a *cultura tradicional*, sendo que a última dá à *Cultura Popular* certos valores e características dentro de um campo simbólico. Para entender esse campo simbólico também ligado à brincadeira do Cavalo Marinho, cito alguns elementos importantes que constituem as *culturas tradicionais*. De acordo com Rabetti (2000, p. 4) estas estão ligadas:

(...) às correntes de longa duração (que envolvem persistências e variações), à transmissão oral, à hegemonia da festa, à mistura do sagrado e do profano, ao rústico, à eleição de praças e ruas como espaços de intenso convívio entre manifestações artísticas diversificadas, ao riso, à procura de manutenção de parâmetros coletivos de produção, ao anonimato prevalecendo sobre a autoria, ao profuso em detrimento do específico, à aparente espontaneidade. (RABETTI, 2000, p.4).

Observo essa manifestação sem um olhar *folclorizador*, ou seja, não apenas como pitoresca ou exótica, mas sim como um espetáculo com uma linguagem própria, possuidora de uma diversidade de elementos que se relacionam e criam um produto artístico singular.

Atualmente a brincadeira do Cavalo Marinho²⁷, como dito anteriormente, acontece, sobretudo, no período das festas pertencentes ao ciclo natalino, entre dezembro e janeiro de cada ano, quando é comemorado o dia de Santos Reis. Trata-se de uma festa (sentido vinculado à brincadeira popular) onde acontece uma comemoração ao Dia de Reis promovida por um Capitão (sentido ficcional) geralmente dentro de outra festa, a da cidade.

A grande maioria das brincadeiras que presenciei aconteceu durante as festas de padroeiros das cidades da região da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Os prefeitos costumam contratar os brincantes para se apresentarem nas ruas e praças na ocasião das festas ou durante o ano novo como acontece em Condado. Geralmente há outras manifestações, como a

²⁷ Alguns trechos do diário de campo encontrados no anexo I podem servir para ilustrar o contexto estudado. Realizei atividades em campo, ocorridas entre dezembro de 2006 e janeiro de 2007, tais como: a participação no Encontro de Cavalos Marinhos, dia 25/12, na Casa da Rabeca, Olinda, na brincadeira de Cavalo Marinho de Mestre Biu Alexandre como brincante, dia 31/12, em Condado, na brincadeira de Mestre Inácio Lucindo, 05/01, Camutanga, na sambada de Maracatu Rural em Buenos Ayres e em Nazaré da Mata, 07/01; realização de entrevistas com Severino Alexandre da Silva (Mestre Biu Alexandre, dono do brinquedo e mestre do Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado - PE), dia 29/12, José (Seu Zé Borba, Mateus do Cavalo Marinho de Mestre Grimário, pai de santo e compositor) dia 29/12, Martiliano (Seu Martelo, Mateus, um dos mais importantes brincantes de Cavalo Marinho da região), 02/01, Aguinaldo Roberto da Silva (figureiro e por vezes, Capitão do Cavalo Marinho de seu pai, Mestre Biu Alexandre), 08/01, Fábio (figureiro, do Cavalo Marinho “Estrela de Ouro” de Condado e neto do Mestre Biu Alexandre), João Soares (Biu Roque reconhecido cantador ou toadeiro e dono de um Cavalo Marinho, morador de Chã de Esconso), conversa com Duda Bilau (Mestre mais antigo da região), 06/01; visita ao antigo engenho, hoje fazenda de cana de açúcar que fornece cana a algumas usinas da região de Condado.

ciranda, a banda local, o babau (mamulengo) ou mesmo um trio elétrico ou show de música brega (estilo de música muito apreciado pelos moradores locais).

O Cavalo Marinho é apenas uma das manifestações espetaculares da região que podem reunir elementos da dança, música e da poesia, denominadas por seus executores de brincadeiras. Suas apresentações podem chegar até 8 horas de duração. Diversos elementos e linguagens entrelaçam-se no momento da realização da brincadeira pesquisada: as figuras mascaradas (as responsáveis pela interlocução com o Capitão)²⁸, os palhaços (Mateus e Bastião), os bonecos (o cavalo, o boi, a ema, entre outros), as danças (*mergulhão*, *trupés*, *dança dos arcos*, *coco de despedida*) realizadas pelos figureiros e galantes, as músicas (toadas tocadas pelo banco) e os versos (*loas*). Os instrumentos do banco - designação dada pelos brincadores para o objeto e os tocadores que aí se sentam - são: uma rabeca, um pandeiro, um *mineiro* (ganzá) e uma *bage* (espécie de reco-reco de madeira colhida na região). Outro instrumento que compõe a música, mas não faz parte do banco é a *bexiga*, geralmente de boi, ressecada, tratada e inflada um pouco antes de ser tocada por Mateus e Bastião (cada um possui uma). Como em toda manifestação popular, esses elementos são interdependentes e fundamentais para a realização do espetáculo.

Depois do banco se instalar a toada de Abertura ou de Alevante é cantada e tocada, dando boa noite a todos. É hora do Capitão se posicionar ao lado do

²⁸ Na última pesquisa de campo entre 2006-2007, estive presente em duas brincadeiras em que havia uma figura sem máscara, o Bêbado, colocado por Mestre Biu Alexandre. Esta parece ser a única figura além do Mestre, Capitão, Mateus e Bastião, também considerados como figuras, que entram sem máscara. Assim como os dois palhaços sua cara é pintada, no entanto, ao invés de preto como são as deles, ela estava pintada de branco. Já as caras do Capitão, do Mestre e da galantaria não são pintadas.

banco. Em seguida o Mergulhão inicia e a partir disso vem a seqüência de entradas e saídas de figuras²⁹. O espaço já está demarcado pela roda que se forma a partir do posicionamento do banco. As figuras entram sempre no “pé da roda”, do lado oposto ao banco, portanto de frente ao Capitão. Elas chegam ao som de uma toada própria fazendo seu *trupé* e saem ao som de outra toada que serve para indicar o fim de sua apresentação. Dentro da roda se relacionam com o Capitão, com Mateus e Bastião que fazem parte da brincadeira do começo ao fim. Durante essas relações travam-se diálogos, muitas vezes permeados por *loas*. Entre cada etapa da brincadeira, dada pelo contato entre Capitão, Mateus e Bastião e a figura ou as figuras - pois há cenas em que suas histórias estão encadeadas com duas ou mais delas – o banco toca as toadas soltas, momento em que público e brincantes, principalmente os galantes, batem *trupés* variados. São como intervalos entre as etapas.

A etapa, mais longa e a mais esperada pelo público é a dança dos arcos realizada pelos galantes e o Mestre. Os primeiros entram formando duas filas, à frente e entre as filas, o Mestre se posiciona. Juntos cantam para a Estrela Guia ou Estrela do Oriente³⁰, representada por um objeto confeccionado por eles e colocado a frente do banco. Depois disso, vem a dança dos arcos, quando os galantes e o Mestre fazem evoluções espaciais com arcos de fita colorida erguidos por seus braços. As fitas riscam o ar enquanto seus pés estão fazendo

²⁹ Em ACSELRAD (2002) e OLIVEIRA (2006) encontra-se a classificação realizada por Hermilo Borba-Filho (1966) na qual as figuras dividem-se em três tipos: os seres humanos, os seres fantásticos e os animais. Os brincantes afirmam que no total existem em torno de 66 figuras, muitas delas não são encontradas atualmente nas brincadeiras.

³⁰ Símbolo católico encontrado nas comemorações do dia de Reis. Representa a estrela que guiou os três reis magos até o local de nascimento de Jesus.

passos largos e ligeiros. Normalmente a última figura a entrar na roda é o boi, momento em que é tocado o coco, reunindo brincantes e público em uma dança de roda. A brincadeira é finalizada sempre com o Mestre dando vivas como agradecimentos. Em grande parte das brincadeiras observadas foram dados “os vivas” a alguns santos católicos, ao dono da casa, aos brincantes, a algumas pessoas do público como nós, o “povo de Campinas”, e aos políticos da cidade.

Uma característica muito marcante e curiosa para quem vê o Cavalo Marinho é o fato de nele estarem conjugados momentos religiosos e outros de zombaria, com muitas piadas de conotação sexual, as *puias*. Nesse momento o grotesco, a ironia, a malícia e certa agressividade³¹ envolvem o público e principalmente, os brincadores. Eles demonstram que são extremamente sagazes e habilidosos ao armarem emboscadas verbais para seus companheiros.

Sabe-se que as pessoas que praticam essa brincadeira são na sua grande maioria analfabetas (ACSELRAD, p.122, 2002). Sua constituição física descende dos povos negros, índios e europeus. Na brincadeira também pode-se encontrar indícios dessas origens, através da corporeidade da movimentação. Os *trupês* são realizados com a seguinte estrutura corporal: o tronco inclinado para frente, numa flexão da coxofemoral, joelhos flexionados, tornozelos flexionados,

³¹ Digo agressividade relacionada à predominância de brincantes masculinos. Este é um fato que não determina, mas influencia na brincadeira onde se encontra ainda hoje muitas disputas. Estas são geralmente presenciadas nos momentos das figuras do Soldado ou dos Bodes que brigam principalmente com Mateus e Bastião. Observei também, quando uma figura, o Cobrador, quis receber o dinheiro do Capitão, mas teve que cobrá-lo por meio de uma luta-dança com os galantes. Antigamente, segundo o relato dos Mestres Inácio Lucindo e Biu Alexandre, os brincantes realmente brigavam, ou seja, apanhavam e batiam. Um deles disse que já perdeu o dente mais de uma vez durante a brincadeira. Hoje em dia há a menção da briga, mas quase nunca é para machucar o outro. No entanto, a corporeidade é impregnada dessa agressividade, da tensão, que é própria também do jogo.

constituindo uma base baixa; braços estendidos ao longo do corpo, sem um tônus que lhes dê uma estrutura fixa. São caracterizados por suas fortes pisadas no chão, realizadas de forma bastante ágil, a troca do apoio de uma perna a outra é realizada velozmente, portanto, a pisada é forte, porém, leve, permitida pela firme sustentação da bacia. Esta parte do corpo é quase imóvel enquanto que as pernas estão em constante movimento. Pequenos chutes, saltos, pisadas e trotes são realizados sem que a altura do tronco em relação ao chão, se altere. Tudo isso demonstra o grau de destreza necessário para executá-los. Habilidade esta adquirida não apenas ao brincar, mas também no cotidiano de trabalho com a cana.

A forma através da qual esse corpo se organiza é também a evidência da presença do cotidiano dos participantes na brincadeira. A situação de trabalho com a cana e a estrutura biomecânica do corpo que dança, descrita acima, estão diretamente relacionadas. Para se cortar a cana é necessária a mesma inclinação e flexão assim como os braços soltos para manusear o facão. O trabalho com a cana dá ao corpo dos brincantes – ao menos aqueles que tiveram essa experiência - uma precisão de movimento e talvez uma presença características que chama bastante atenção. Considero tanto o brincar como o trabalhar na cana como treinamentos desse corpo para a cana. No entanto, ressalto que não me interessa valorizar o corpo da cana em detrimento dos outros corpos-brincantes que não tiveram essa experiência. A realidade do trabalho corporal do brincante estar associado ao daquele no canavial está em processo de transformação. Pelo menos até agora e dentro do brinquedo pesquisado, vejo que as possibilidades

de atividades de trabalhos destinados aos jovens brincantes na região são mais diversificadas hoje em dia.

O comprovado fluxo entre a realidade da brincadeira e a realidade cotidiana é revelado também por meio das figuras, que quase sempre remetem às funções sociais ligadas ao cotidiano de trabalho na época dos engenhos. A proximidade entre cotidiano e brincadeira presentes nas expressões simbólicas da cultura popular, revelam valores e práticas muito ligados à organização social da comunidade. Também comprovada na mistura de aspectos sagrados sincréticos (cultura católica e do Xangô, religião afro-indígena-brasileira), mas com o espírito de farra, de festa, de malícia, de brincadeira.³²

Para descrever a brincadeira, os pesquisadores consultados normalmente falam de uma estrutura baseada num enredo - a história conta que o Capitão faz uma festa em homenagem aos Santos Reis do Oriente e chama os Nêgos Mateus e Bastião para tomar conta da festa, iniciando assim a brincadeira. As figuras seriam os convidados do Capitão. Este representaria os donos de terra enquanto que Mateus e Bastião seriam seus escravos. Embora haja uma forte relação entre o cotidiano, seu contexto social, com a brincadeira, há visões

³² As idéias de brincadeira e ritual estão relacionadas com os santos católicos festejados, com a figura do Caboclo de Arubá, mas também com os aspectos mitológicos que envolvem as figuras dos bichos (o boi e o cavalo principalmente), com a simbologia da pureza ligada a galantaria e também, e sobretudo, com a forma por meio da qual os brincadores se relacionam com a brincadeira. Segundo eles: “a *brincadeira* é coisa divina”, já que “o diabo chega até a beirada da roda, mas não entra com medo da rabeça e da baje que rapam em cruz”. (ACSELRD, 2002, p. 36) A brincadeira seria formada justamente pela relação entre o ritual e a sátira, o humor também como um elemento de caráter sagrado.

diferentes a respeito dos significados sobre os papéis sociais representados na brincadeira. Eles estariam representando uma crítica às relações hierárquicas definidas através das relações de exploração entre patrão e empregado ou pelo contrário, apenas reproduzem e reafirmam tais relações (ARAÚJO, 1987; ACSELRAD, 2002; TENDERINI, 2003).

Para além deste impasse antropológico e social, e depois de fazer um rápido resumo a fim de contextualizar o leitor me volto para a questão do que acontece no Cavalo Marinho. Interessa-me, na brincadeira, não seu possível significado, mas as questões expressivas trazidas nos corpos dos brincantes que extrapolam os sentidos de sua história. Os próprios brincantes a definem contando a história do Capitão que espera sua família para se comemorar o dia de Reis e chama dois escravos para tomar conta da festa. Porém, acredito que não se pode definir uma narrativa e muito menos uma dramaturgia da brincadeira, pois tanto narrativa quanto dramaturgia se fazem no momento em que a brincadeira acontece. Os sentidos da brincadeira, no meu entender, configuram-se através do diálogo entre o dentro e o fora, abarcando multiplicidades. Estou de acordo com a definição de que a brincadeira do Cavalo Marinho:

(...) não exclui a ordem, nem apenas se contrapõe a ela, mas transcende a si própria porque não se justifica funcional nem compensatoriamente, e nem sempre estabelece fronteiras muito claras com o universo de que, a princípio, se origina. (ACSELRAD, 2002, p. 33)

O autor Érico José Souza de Oliveira, em seu recente livro sobre o mesmo grupo que acompanhei em campo, o “Estrela de Ouro” de Condado - PE, realiza uma transcrição textual da brincadeira³³. Antes de fazê-la afirma que seria “impossível transformar as apresentações do Cavalo Marinho em texto dramático, sobretudo, por causa da grande carga improvisacional contida na brincadeira” (OLIVEIRA, 2006, p.196) Mesmo se tratando de uma descrição minuciosa de uma possível brincadeira, contendo falas de personagens e os cantos de diversas toadas, não se pode falar que realiza uma transcrição de sua dramaturgia, nem podemos afirmar que há apenas *uma* dramaturgia.

Além do fato de haver muita improvisação, a antropóloga Maria Acselrad (2002) chama atenção para o fato de cada brincadeira ser única. O enredo não tem o objetivo de ser compreendido enquanto uma história, ele serve mais como o desencadeador de toda a performance que segue com as entradas e saídas das figuras. Sua definição sobre a função das figuras é complementar ao entendimento sobre a inconstância da brincadeira, a impossibilidade de fixar uma ordem ou uma estrutura por meio das quais ela se vincularia.

As figuras representam etapas da brincadeira e, não apenas, personagens. E não necessariamente possuem uma relação de interdependência. Figuras que costumam vir acompanhadas ou seguidas de outras, nem sempre deixam de aparecer porque ninguém mais coloca estas outras. Tudo isso faz com que não exista uma ordem pré-determinada ou um encadeamento natural, isto é, uma narrativa no desenvolvimento da brincadeira. O que existe é uma tendência, mais evidente no início e no final - que,

³³ Além da descrição textual, ele faz uma análise interpretativa através de uma visão teatral bastante interessante, embasada, sobretudo no livro “A Análise dos Espetáculos” (1996) de Patrice Pavis.

mesmo assim, nem sempre acaba com o Boi - na aparição de algumas figuras. (ACSELRAD, 2002, p. 59).

Através da transmissão oral, o conhecimento é repassado dentro da cultura popular. No contexto específico do Cavalo Marinho, o conhecimento também é transmitido pela fala e pelo gesto, ouvido, observado e repetido. No fazer e no *performar* se constrói, se conserva e se atualiza o conhecimento. Dessa forma, a memória é gerada pelo exercício da performance. E é a própria brincadeira que se torna uma *potência de recriação de memória* na medida em que é o local de aprendizado, exercício e recriação do repertório técnico. Ao participar de uma performance de Cavalo Marinho percebo que é no corpo e na voz do brincante que podemos encontrar esse conteúdo expressivo, como se a memória se materializasse no momento da cena. Minha observação está de acordo com a autora Leda Martins em seu artigo *Performances do tempo espiralar* (2002, p. 72):

Minha hipótese é que o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas fundamentalmente, performativo.

Dessa forma entendo que este corpo e essa voz não estão a serviço de uma transmissão de significados. No ato da performance/brincadeira, o gesto e o som geram múltiplos sentidos, não importa do que se trata a história do Cavalo Marinho, mas aquilo que vejo e sinto ao participar como espectadora. Trata-se

também de sentidos processados pela coletividade, que são ao mesmo tempo integrados e recortados pela vida cotidiana daquela comunidade, e ainda conservados (não de forma pura, mas dinâmica) por uma *memória virtual* daquela coletividade.

A relação com a coletividade se faz presente não apenas quando se trata da transmissão, mas no próprio momento de *performar*. A relação entre público e cena nesse contexto é extremamente diferente daquela em um teatro contemporâneo. Em um ambiente de festa e de rua, as pessoas comentam em voz alta, são provocadas e provocam diretamente a cena ali presente. Como diz Zumthor (1987, p.243), são co-autoras, participam ativamente da *performance*, pois essa *memória vocalizada* é constituída de "códigos (persistências) e variáveis (aptas para adequações de novos tempos ou a novos sentidos) (...)" (RABETTI, 2000, p. 12).

Outro fator importante para a criação dessa "unidade coletiva" (ZUMTHOR, 1987) ou dessa relação singular entre público e performadores durante o ato da performance na cultura popular é o elemento ritmo. Ele dá o pulso da música e da fala. Na manifestação estudada, ele está presente nos cantos e nos diálogos das figuras com o Capitão. Mas apenas poucos figureiros têm a capacidade de variar a qualidade do som de cada personagem e pude perceber essa habilidade apenas nos mestres. Quem tem o conhecimento das *loas* (versos) mais complexas e longas são os mais velhos, que são talvez aqueles que puderam exercitar essa *memória da vocalidade* (ZUMTHOR, 1987), hoje em dia quase perdida. Outra característica importante da qualidade sonora é a utilização de um

tom que se repete, um tom estridente, mais agudo, que parece ser um som encontrado para ultrapassar o abafamento da máscara que nunca tem abertura na boca, um som que se torna identificável, indício do uso de códigos pertencentes a um meio cultural específico.

A fragmentação e a descontinuidade encontrada na voz, através de variadas combinações rítmicas, também são encontradas no ritmo da manifestação. As entradas e saídas de figuras e a troca, muitas vezes constante, dos performers atuando o mesmo personagem remete-me a estruturas cênicas presentes no teatro e na dança contemporâneos. Como se o ritmo da vida estivesse ainda presente neste momento, pois o espaço da brincadeira não é claramente delimitado, não se distancia da vida cotidiana. No decorrer da brincadeira não há a necessidade de não revelar a ficção. Os brincantes estão em trânsito constante entre a atuação das figuras, as conversas entre eles e com o público. As entradas e saídas da roda não acontecem apenas nos intervalos, mas o tempo todo.

Considerando as figuras como etapas e o fato da brincadeira nunca ser feita de forma igual, a pesquisadora Maria Acselrad (2002) associa a idéia de ritmo à de estrutura. Ela entende por ritmo o que divide e ao mesmo tempo liga as etapas, o que, portanto, articula as partes. Pensando que essa articulação não é fixa, ela substitui a idéia de estrutura da brincadeira por ritmo da brincadeira.

Ritmo, e não estrutura, pois apesar de ambas as noções compartilharem a idéia de divisão, o fato das etapas da brincadeira serem chamadas de partes ou passagens e não

implicarem necessariamente em ordem sucessiva sugere que um dos elementos mais determinantes num Cavalo-Marinho é a forma como ele é repartido e interligado, e assim, experimentado, a cada noite. (ACSELRAD, p.47, 2002).

Seu conceito de ritmo é proveniente das idéias do filósofo Jean-Jacques Wünnenburger (1996), definido pela antropóloga:

(...) organização diferenciada e repetitiva de um movimento cujas propriedades se tecem confusamente no entrecruzamento de espaço e tempo (...). No ritmo encontram-se questões de espaço, de tempo, do eu e do outro, de ordem e desordem. (p.47).

A essa noção de ritmo poderia se associar a noção de dramaturgia, já que se trata de ligação entre partes, não fixas, instáveis, que constituiria potências de sentidos a cada brincadeira. Através do ritmo talvez se processe um dos níveis de uma suposta dramaturgia da brincadeira, tema o qual abordarei no terceiro capítulo. A cada brincadeira um ritmo, a cada ritmo, *corpos-subjéteis* processados em fluxo, gerando *estados cênicos*.

Essas questões extrapolam e implodem a noção de uma possível lógica encontrada na narrativa. Tão pouco a noção de sentido encontra-se limitada aos textos pronunciados pelas figuras, pois, muitas vezes não se entende o que elas dizem, seja pelo sotaque, seja pelas máscaras que atrapalham a projeção do som. É evidente que, para eles, a convenção de projeção de voz encontrada no teatro ocidental não faz parte das regras da brincadeira.³⁴

³⁴ Corroborando com a minha impressão sobre a dificuldade de se escutar as falas das figuras, Oliveira (2006) traz o seguinte comentário feito por um brincante de Condado: “Outro ponto que Zé Mario levantou foi a questão da dificuldade de entender o que os brincadores dizem no momento

Acredito que esta minha percepção sobre os sentidos caóticos e sem organização linear do Cavalo Marinho está ligada a minha experiência como dançarina e apreciadora da dança. Encontrei na brincadeira corpos com capacidades técnicas expressivas ligadas a estados cênicos diferenciados, com capacidades de gerar coesão de sentidos múltiplos. E é justamente isso que me encanta e me faz pensar que o Cavalo Marinho é fruto de uma coesão de idéias e afetos como qualquer outra manifestação artística cênica. A partir dessas constatações questioneimei-me a respeito de possíveis dramaturgias produzidas nos e pelos corpos dos brincantes. Figuras, trocas, personalidades da vida cotidiana e na brincadeira, brincadeira como extensão da vida cotidiana e não como superação ou oposição a esta. O *corpo-subjétil* é manifestado na brincadeira, é vivenciado e visto como tal. Ao mesmo tempo constitui um saber, muitas vezes não legitimado, pelo menos dentro do domínio da Arte. Mas o fato é que o Cavalo Marinho pode nos mostrar que a fronteira entre cotidiano e arte ou *extra-cotidianidade* é bastante fluida. Sua dramaturgia ao mesmo tempo que é influenciada pelos temas ligados a um cotidiano do passado, também recebe influências das conversas corriqueiras do dia a dia, pelo fato dos brincantes não separarem os momentos da atuação e da vida (a brincadeira é constantemente interrompida por conversas que não fazem parte do universo da figura ou da narrativa do “texto” do Cavalo Marinho).

do espetáculo, pois geralmente eles falam muito baixo e rápido, o que impede completamente a compreensão” (OLIVEIRA, 2006, p. 150).

Como pensar numa dramaturgia em que a manifestação espetacular é uma brincadeira vivida como tal, muitas vezes apenas entre os brincantes? Ou seja, parece que a eles importa fazerem-se entendidos pelos que estão dentro da brincadeira e não pelo público. Mas, na medida em que se envolvem e se divertem entre eles, isso é projetado e compartilhado com o público. Será que se encontram ainda *linhas de fuga* num contexto em que a brincadeira é levada para um outro modelo de representação – o teatro contemporâneo - modificando sua duração original e seu espaço? Esta *linha de fuga* é compartilhada sempre com o público? Estas são questões que não serão respondidas neste texto porque não foram respondidas durante a realização do campo. Na verdade, são indagações que apontam a impossibilidade de apreensão deste universo e a constante transformação que ele sofre. Finalizo este capítulo com esta sensação de pequenez diante de um assunto tão complexo e com a sensação de não ter transmitido nem uma linha do que foi vivenciado durante minha estadia junto aos brincantes. Reconhecimento necessário para continuar a viagem, agora não mais para tão longe. Volto-me, então, para os limites do meu corpo nas ocasiões dos treinamentos com o Grupo Peleja.



Capítulo 2

Treinamento do Grupo Peleja cruzamentos e desvios entre Cavalo
Marinho e *treinamento energético*

2.1 O *treinamento energético*, definições e redefinições

O *treinamento energético* constitui-se em um dos procedimentos técnico-expressivos criados a partir de pesquisas corporais realizadas na década de 80 por Luís Otávio Burnier, fundador do núcleo de pesquisas teatrais ligado a UNICAMP, Lume. Depois de sua formação com a mímica de Etienne Decroux, pai da mímica moderna, e de experiências com as pesquisas de Jerzy Grotowsky, criador do teatro-laboratório na Polônia, cujo foco era a pesquisa do ator, Burnier inicia experimentos nos quais utiliza o corpo do ator como potência primeira de criação. Esses experimentos irão resultar em uma metodologia composta por diferentes eixos e exercícios que compõem um treinamento de ator ainda hoje base para pesquisas criativas e didáticas dos pesquisadores do Lume. Alguns destes exercícios constituem conjuntos que definem o *treinamento técnico* e o *treinamento energético*. Esses treinamentos podem ser vistos como ferramentas para um aprofundamento posterior dentro dos diferentes eixos de pesquisa também conseqüentes desta investigação. Tanto os treinamentos como os eixos - a mímeses, o trabalho com o clown e a dança pessoal³⁵ - não são considerados como estruturas fechadas por seus pesquisadores, podendo ser fundidos ou cruzados em seus trabalhos atuais. Vou concentrar-me aqui numa descrição

³⁵ Explicações detalhadas sobre a metodologia de trabalho do Lume, seus eixos e os treinamentos que a constituem, pode ser encontrada nos livros “A arte de Ator da técnica a representação” (2001) de Burnier e “A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator” (2001) de Renato Ferracini.

rápida sobre o *treinamento energético*, um dos pontos escolhidos para a investigação do Grupo Peleja.

Segundo Burnier, este trabalho está associado à busca de energias potenciais do ator encontradas quando este ultrapassa uma espécie de barreira através da exaustão física. A principal regra deste trabalho seria persistir com os movimentos realizados de maneira veloz, chegando ao ponto em que eles não são comandados apenas pela sua consciência ou pela intencionalidade determinada por uma vontade qualquer. A idéia é trabalhar com o corpo de forma desordenada e rápida, durante um longo período de tempo, a partir de comandos de uma pessoa que está fora do trabalho. Esta pessoa é responsável por confundir a observação consciente realizada pela mente sobre o corpo. Dessa forma, acontece o que ele chama de uma diminuição do lapso de tempo entre impulso e ação. As energias são expurgadas, levadas para fora do corpo exaustivamente até que, através desta insistência, estados corporais e qualidades de energias novas são vivenciadas.

Uma vez ultrapassada esta fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos *tomarem corpo*. (BURNIER, 1994, p. 27).

Um dos objetivos deste trabalho seria o de abrir espaços no próprio corpo para se chegar a novas vivências de outros estados corporais, muitas vezes de difícil acesso. Esses estados ou ações, segundo Burnier, são constituídos por

vibrações e impulsos internos gerados pela movimentação intensa e constante. A relação entre algo interno impulsionando algo externo, segundo Burnier, é um dos pontos que caracterizam o processo e seus resultados formalizados em ações físicas.

Este treinamento, portanto, pode ter uma finalidade prática muito importante no trabalho de criação de cenas, por servir como procedimento para a coleta de materiais. A partir dele, pretendem-se codificar ações físicas e vocais ou apreender estados, qualidades de energia, passíveis de manipulação posterior. Esses seriam os materiais que poderiam ser coletados, retomados de forma a não perderem seu frescor, sua organicidade, inerentes ao primeiro momento em que se materializam no corpo. Desta idéia de principio, de fonte deu-se o nome de *matriz* para essas ações e qualidades possíveis de serem recriadas.

Cabe aqui um esclarecimento sobre o que seriam essas ações para Burnier. Sua definição tem origem nas idéias dos artistas Grotowsky e Decroux, que talvez mais o influenciaram. O primeiro teria desenvolvido o trabalho sobre as ações físicas a partir de Stanislavsky, criador deste conceito e de um método desenvolvido por meio deste em prática. A ação física constituiria a menor unidade das ações, nasce de um impulso que parte do tronco, da coluna para a periferia do corpo, nasce da coluna vertebral. Ela seria composta por alguns elementos relacionados por Burnier, tais como a *organicidade*³⁶, o impulso, o *élan*, o ritmo, a

³⁶ A *organicidade*, segundo Ferracini, é como uma força que não existe em si mesma. É necessário gerar, pressionar essa força, construí-la. *Organicidade* é considerada por ele como elemento que faz a ligação entre outros elementos, colocando-os em relação e em fluxo ao constituir um *corpo-subjétil*.

energia e a intenção. Seu sentido estaria associado ao de atuação, como algo modificando a realidade do ponto de vista do espectador que vê e do sujeito-ator que a executa. Ela também é definida como ação psico-física, tem relação entre o que está dentro do corpo com o que está fora. Na concepção do artista e pesquisador, o ator é o poeta da ação, sua poesia reside no “como” o ator representa suas ações (BURNIER, 2001, p. 35).

Outra forma de se falar sobre aspectos internos provocados por esse treinamento pode ser visto nas observações da atriz e pesquisadora do Lume, Raquel Scotti Hirson, quando fala de sua experiência com o *energético*. Na sua concepção, o treinamento é um procedimento necessário para encontrarmos lugares desconhecidos no corpo do ator e do espectador, potencializando assim essa relação. Ela propõe que estes seriam lugares de intensidades, criado pelo encontro de virtuais gerados pela experiência com o treinamento.

(...) há em geral uma necessidade, inerente a todos, de sermos tocados em lugares escondidos ou desconhecidos e o *evento teatral* pode ser um canal para isso. Ele pode ser um evento de suspensão, que leva ator e espectador a um lugar de intensidades que atingem ambos os lados, como um encontro de cumplicidades virtuais que se atualizam naquele tempo e espaço específicos. (HIRSON, 2003, p. 48).

Retomando o conceito de corpo de Ferracini, e esclarecendo a citação acima, este treinamento possibilitaria gerar, pelo e no corpo, *zonas de intensidades* constituídas de *virtuais*, atualizados pelas *matrizes* em relação com o

público. O *virtual* aqui entendido como algo real, oposto ao *atual* e diferente do possível. O *atual* presentifica, materializa o *virtual*, *territorializa*, cria tempo e espaço determinado. O *virtual*, desterritorializa, não há tempo e espaço que o determine, como potência de criação, é a força real do *devenir*.

A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. Acontece então algo mais que a dotação de realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado: uma produção de qualidades novas, uma transformação das idéias, um verdadeiro *devenir* que alimenta de volta o *virtual*. (LÉVY, 1996, p.16).

A *matriz* pode ser considerada como uma *atualização* de *intensidades virtuais* geradas nas vivências em sala de trabalho. E só são *matrizes* porque percorrem um processo de recriação possível, pois um corpo carrega memória ou traz consigo a possibilidade dela ser constantemente recriada, numa relação de alimentação entre *virtual* e *atual*. A memória é constituída de *virtuais*³⁷, entendidos como potências, forças, como algo não palpável, mas que existe, pois pode ser *atualizado* e acessado, que é passível de recriação.

A coleta de material ou de *matrizes* seria feita a partir de um critério envolvendo escolhas de ações que foram vivenciadas de forma mais potente. Essa escolha é conduzida pela apreensão de momentos ou *estados* em que o

³⁷ Ferracini utiliza o termo *corpo memória* ao definir a capacidade do corpo em materializar experiências *virtualizadas*. A memória, para Ferracini, é uma potência de *virtuais* que podem recriar, ou *atualizar* uma vivência, que pode ser entendida aqui como *matriz físico-vocal*. Esse processo faz com que o passado se *atualize*, ou seja, que as vivências enquanto ações físicas sejam recriadas. Não existe uma ida do presente ao passado em processo de reconhecimento, mas justamente o contrário. Nesse sentido que memória é sempre criação e processo de *atualização* constante.

corpo *coagula sentidos*, produz *acontecimentos*, *intensidades*, quando incorpora o *incorpóreo*, o invisível. Talvez seja assim que podemos relacionar a ação física ou *matriz* à frase de Paul Klee que diz que a arte “não é reproduzir o visível, mas tornar visível algo que estaria invisível no visível” (Oneto *apud* Lins, 2007, p.199). Assim, Deleuze explica a fragilidade do sentido: “O atributo é de uma outra natureza que as qualidades corporais. O *acontecimento*, é de uma outra natureza que as ações e paixões do corpo. Mas ele *resulta* delas: o sentido é o efeito das causas corporais e de suas misturas.” (DELEUZE, 2000, p. 97). Sentidos criados pela capacidade do corpo de se auto-afetar durante o trabalho em sala e posteriormente de compartilhar as sensações geradas por esse trabalho, *atualizando-o* com o público.

Um exemplo deste *corpo memória* como processo da relação entre *virtual* e *atual* no treinamento do Grupo Peleja, estaria no momento em que voltamos da primeira viagem de campo realizada em Condado-PE. Nossos *trupés* e tudo o que diz respeito às corporeidades da dança do Cavalo Marinho tornaram-se visivelmente diferentes. Durante os treinos percebíamos que as experiências pelas quais havíamos passado motivavam e modificavam nossos corpos e, conseqüentemente, nossas relações em movimento, internamente, externamente, tecnicamente e psiquicamente. Esta transformação em nossos corpos não provinha apenas da experiência de praticar o Cavalo Marinho, mas também da intensidade de nossas relações com os brincantes e com a realidade da brincadeira, dentro e fora do ato de brincar. Um movimento de passagem da *atualidade* - compreendendo toda essa realidade e experiências intensivas em

campo – para a *virtualidade*: processo de *virtualização*.³⁸ No treino, o caminho se inverte, o processo torna-se de *atualização*, os *virtuais* de memória se atualizando através da recriação das danças nos jogos em grupo ou em *matrizes*, através do *energético*. O campo interferindo e contribuindo para o treinamento.

Posso a partir disso, pensar que as vivências intensivas geraram aí uma dança composta do que seria algo muito próximo da descrição de ações físicas de Burnier. Como mostrado no capítulo anterior, a corporeidade dos *trupés* envolve uma habilidade técnica grande onde sua execução estaria necessariamente ligada a capacidade de usar o centro do corpo, como origem de toda a movimentação. Quando se afirma que a ativação do abdômen permite a sustentação da bacia, pode-se dizer da mesma forma, que a movimentação das pernas e dos pés tem como ponto inicial a base da coluna vertebral.

À bacia, geralmente, cabe a função de sustentar o peso do corpo que, se estiver muito direcionado para o chão, inviabiliza a continuidade da dança por tempo prolongado, tamanha a sua velocidade. Isso implica em uma grande atividade do centro de gravidade do corpo, mais do que do centro de levitação, fazendo dos passos, muitas vezes, quase saltos. E da projeção da região pélvica, o ponto de origem de toda a movimentação. (ACSELRAD, 2002 p.103).

As vivências intensivas permitem a incorporação de uma maneira de se dançar com todas as informações técnicas que a constitui. Esta maneira tem

³⁸ “Consiste em uma passagem do *atual* ao *virtual*, em uma elevação à potência da entidade considerada. A *virtualização* não é uma desrealização (a transformação da realidade em um conjunto de possíveis) (...). Ela transforma a atualidade inicial em caso particular de uma problemática mais geral, sobre a qual passa a ser colocada a ênfase ontológica. Com isso a *virtualização* fluidifica as distinções instituídas, aumenta os graus de liberdade, cria um vazio motor.” (LÉVY, 1996, p.18).

correspondências à definição de ações físicas. Sendo assim os *trupés* são compostos de movimentos que relacionam aspectos internos e externos e essa relação é mantida pela ativação do centro do corpo em conexão com as outras partes do corpo. No entanto, não quero com isso sustentar a hipótese de que a dança dos *trupés* e uma sequência de ações físicas seria a mesma coisa em qualquer contexto. Há especificidades em cada campo, da dança dos *trupés* e do trabalho de ator com as ações físicas, principalmente no que diz respeito à maneira de abordá-los em um âmbito cênico. Aponto a aproximação do conceito de ação física de Burnier com a forma “correta” de se dançar os *trupés*, entretanto uma questão fica em aberto: o termo *movimento* empregado para designar a dança do *trupé* pode ser substituído pelo termo *ação* no sentido de uma teoria sobre teatro?

Outra finalidade do *treinamento energético*, além da produção de material manipulável, seria a de provocar a instabilidade ou - como se pode ler em alguns dos relatos sobre este - de “puxar o tapete do ator”.³⁹ Nesse sentido, seria um exercício de desautomatização, de quebras de vícios utilizados de tempos em tempos como ativador de organicidade, despertador de energias adormecidas. O risco que envolve as situações extremas geradas pela exaustão seria um catalisador de estados corporais desconhecidos. A partir dessa perspectiva, parece-me fundamental que a definição do *energético* esteja ligada à noção de limite como seu principal objetivo. A possibilidade de criar situações limites nas

³⁹ Esta expressão é utilizada por Raquel Scott Hirson (2004), mas também é empregada por Jessor de Souza, observação feita por mim em agosto de 2004, durante os momentos de assessoria técnica ao Grupo Peleja quando “puxou” alguns *treinamentos energéticos*.

quais o corpo responde sempre de maneira inusitada, gerando possibilidades outras, é o que estaria por trás de qualquer caminho traçado por esse treinamento. Dessa forma, em uma concepção mais atual do LUME, este limite não é necessariamente alcançado por meio da exaustão, podendo ser utilizadas várias vias diferentes para se chegar ao descondicionamento (FERRACINI, 2007a).

Quando se afirma que um dos objetivos desse treinamento é o descondicionamento de padrões de movimento que se repetem como lugares comuns, clichês, penso que podemos criar uma falsa idéia de que ele é um antídoto para a criatividade ou para a constante criação de algo novo. Não se pode esquecer que através de sua repetição também criamos padrões, pois ao tratá-lo como uma técnica, é importante lembrar que uma técnica sempre molda o corpo, dá forma a ele. Não quero aqui nem cair no dualismo forma e conteúdo - como se esta forma fosse “vazia” - nem tão pouco dizer que ações geradas por esse procedimento não tenha seu valor. Quero dizer que sempre estamos sobre territórios condicionados pelas relações de poder que formam um discurso, neste caso “discurso corporal”. Mesmo assim é possível usar as forças deste “discurso corporal” para produzir singularidades e desterritorializações. Mesmo que o objetivo seja este, os padrões estão aí e existe a possibilidade de nos engessar, ao realizar qualquer procedimento. Repeti-lo sem um questionamento durante seu percurso ou a partir de seus resultados pode ocasionar apenas cristalizações de ações. Por isso hoje considero bastante importante a idéia de pensar o *energético* como princípio ético de trabalho e não simplesmente como exercício.

Para apresentar a abordagem do Grupo Peleja sobre o *treinamento energético* dentro da sua pesquisa prática, primeiramente, discorro sobre minhas intenções e motivações a eles relacionadas. Primeiramente eu intuía que seus objetivos, como a concretização de energias singulares em forma de *matrizes* ou ações, poderiam levar-me a dançar com presença e organicidade - no sentido de dilatação e tridimensionalidade - e ainda sem os clichês adquiridos pela repetição de técnicas de dança que faziam há anos parte de meu treinamento. Queria outro método de criação para fugir dos padrões que eu havia construído. Além disso, pensava que poderia ser uma ponte para a incorporação das *dinâmicas corporais* do Cavalo Marinho sem um engessamento, sem a estagnação de energia causada pela simples repetição. Durante o percurso de investigação tanto prática quanto teórica, ao longo dos treinamentos e da escrita da dissertação, muitas dessas idéias iniciais mudaram.

Antes de mostrar essas mudanças de intenção e de pensamento acerca do *energético*, descreverei brevemente a forma mais comumente utilizada pelo Grupo Peleja de praticá-lo durante os dois primeiros anos, entre 2004 e 2005.

O trabalho era sempre iniciado em silêncio total uma vez que nos afastávamos do canto da sala onde deixávamos nossas bolsas e roupas e tomávamos um lugar na sala. Iniciávamos com o alongamento e o aquecimento, que em um primeiro momento, não eram conduzidos de forma sistemática. Aos poucos eles foram sendo introduzidos de forma mais didática e mais funcional através de Tainá Barreto, cuja formação é em dança. A sua transmissão dos exercícios proporcionavam maior flexibilidade e calor por meio da consciência da

estrutura e organização do corpo, respeitando os espaços articulares e as direções ósseas. Iniciávamos o trabalho com o cuidado devido para possibilitar a movimentação sem riscos de nos machucar.

Depois disso, nos posicionávamos no chão em estado de relaxamento, entregando o peso à gravidade. Este momento foi conduzido por Daniel Campos durante quase todo o ano de 2004, depois Lineu Guaraldo passou a revezar essa posição de puxador do treino com ele. Do estado de relaxamento seguia pequenos movimentos abrindo espaços entre as articulações e os ossos, até chegar num estirar de músculos. Ainda deitados, estirávamos ao máximo, espreguiçando todo o corpo, os olhos, a língua, a orelha, o nariz, os dedos, os membros, a coluna. Sempre com a intenção de *rasgar* o espaço. Por meio do espreguiçar, as posições do corpo se modificavam passando do nível baixo, ao médio até chegar ao alto. Aos poucos o tônus ia diminuindo, aumentando, assim, a possibilidade de articulação. Movimentos de ondas e circulares eram acrescentados assim como cada parte do corpo: pés (envolvendo tornozelos), pernas (abrangendo, joelhos e coxofemoral), ombros e braços (escápulas, cotovelos e punhos), mãos e dedos, cabeça (pescoço) e coluna. Aumentava-se gradativamente a velocidade da articulação e os deslocamentos espaciais, concentrando-nos mais no nível médio e alto, com a inclusão de saltos. A partir dessa aceleração imagens eram introduzidas em cada articulação ou em forma de ações, como chicotear com a coluna ou jogar água na parede com a bacia.

Sempre ouvindo o condutor do exercício impulsionando-nos para dar cada vez mais energia e mais velocidade às movimentações, eram acrescentadas as

idéias de porcentagem. Entre 0% e 100% variávamos a projeção do movimento no espaço em relação à energia gerada dentro do corpo. A variação entre a movimentação frenética e as paradas dava cada vez mais a noção desta energia que se gerava dentro do corpo. Ao parar também eram introduzidas imagens que me lembravam a experiência que tive com o *butô*. Podíamos nos tornar pedra, água, lama e as graduações entre esses elementos. Após um longo tempo acelerando e desacelerando, explodindo e contendo a energia e sempre recebendo estímulos diversos, acabavam as indicações coletivas. As vibrações e impulsões produzidas geravam estados corporais em cada um de nós e deixávamos esses estados se instalarem e “dançarem” livremente no corpo. A partir disso as *matrizes* e diferentes qualidades de energia em ação eram produzidas.

Havia também a permeabilidade para a utilização de outros elementos técnicos do treinamento do Lume como o *Koshi*, os *Saltos* e a *Raiz*.⁴⁰ E aos poucos, na medida em que adquiríamos habilidade para fazer os *trupés*, houve também tentativas de cruzamento entre Cavalos Marinho e *treinamento energético*. Foram introduzidos os *trupés* depois de paradas bruscas que interrompiam essa articulação veloz pelo espaço. Muitas vezes essa proposta de executá-los era acompanhada do estímulo sonoro de músicas com ritmos similares ou do próprio Cavalos Marinho. Éramos obrigados a focar a energia acumulada e dispersa nos

⁴⁰ O *Koshi* é um exercício que trabalha a base baixa (joelhos flexionados sem alterar a direção da bacia) e o centro do corpo (relação abdômen-bacia). Os *Saltos* eram exercitados principalmente a partir do exercício da *Raiz*, que se trata de um trabalho também de base baixa com o foco nos pés. A movimentação de suas articulações gera a força de impulsão, para saltos, giros e estabilidade para o equilíbrio.

trupés com seu ritmo próprio, extremamente marcado, não variável. Dessa forma, era uma experiência quase oposta a do *energético*, o impulso não vinha mais das vibrações e sim da música, formatando nas *dinâmicas corporais* da brincadeira os impulsos do corpo. Para mim, essa junção foi por muito poucas vezes orgânica. Colocar as *matrizes* para dançar ocasionava a desconstrução do *trupé* ou a desconstrução da *matriz*, pois seu fluxo era cortado, perdíamos o fio que nos fazia produzir a *matriz*.

Certamente essa tentativa de relação não teve tanto êxito não pelo fato das *matrizes* não poderem dançar o Cavalo Marinho, mas o que me parece interessante perceber, seria pela nossa falta de domínio em relação à coleta de material ou a *incorporação das matrizes* a ponto de serem manipuláveis de forma orgânica. Esta falta pode ser considerada como uma lacuna dentro de nossa abordagem sobre o *treinamento energético* ocasionada, talvez, por um não aprofundamento neste *princípio energético*. Ao realizá-lo - percorrendo um caminho repetido insistentemente – chegamos, por vezes, ao estado de limite embora não pudemos incorporar esse limite ao pensamento do nosso treino. Explico: por vezes chegamos à exaustão e acredito que todos nós passamos tanto por momentos de intensividade, de contato com as vibrações corpóreas e a produção de matrizes. Entretanto, há uma etapa importante que, a meu ver, também pertenceria ao *energético*, a da retomada, a da insistência em determinados estados. Esta retomada passa por um elemento importante que acabou por não ser aprofundado neste momento do treino, a relação. Um dos caminhos para incorporar as *matrizes* seria o de colocá-la em relação com outras

matrizes ou com um público formado, no caso do treino, pelos próprios integrantes do grupo. A falta de trabalho através das relações, sob meu ponto de vista, também é revelado por outro sintoma, o pouco trabalho do olhar. Entendido aqui como uma das possibilidades de conexão com o outro, não sendo obviamente, o único elemento responsável para ocorrer essa relação.

Os materiais que se repetiam durante os treinos – nos momentos que podíamos nos sentir operando *acontecimentos* - acabaram por não serem repetidos suficientemente ou de forma organizada para sua utilização posterior em cena. O limite que nos faltou, nesse caso, estaria, possivelmente, na ação de abertura relacional para com o outro – ou outros *acontecimentos* a fim de transformá-los e ganhar, assim, outras possibilidades de compartilhamento a partir desse contato. A meu ver nos repetimos e deixamos de nos afetar ficando num estado conhecido, confortável, fazendo as *matrizes* para nós mesmos, de uma forma ensimesmada.

Vejo que há alguns motivos para isso ter acontecido: primeiro seria a falta de continuidade de um trabalho, já que tínhamos crises em relação a quem coordenaria o treino. Esta é uma dificuldade recorrente dentro de grupos jovens no qual não há um diretor. Todos precisam estar dentro do trabalho sem ter a preocupação de estar fora orientando os outros colegas. Trabalhar sem a hierarquia convencional, diretor-ator pode ser bastante positivo embora tenhamos que arcar com as muitas dificuldades. Ao mesmo tempo que há trocas riquíssimas entre todos os integrantes na colocação de diferentes propostas, perde-se a continuidade e a insistência em determinado trabalho, muitas vezes necessária.

Outro fator para não termos passado pela fase de *codificação de matrizes* é a dificuldade para se passar para uma fase de formalização, muitas vezes considerada como menos criativa, o que não concordo. Acredito ser uma fase de um trabalho mais minucioso que envolve mais persistência. Talvez esta fase seja mais complicada de ser encarada sem um olhar de fora com mais experiência, para que esta formalização não caia num trabalho mecânico. O olhar de fora serve para apontar as cristalizações realizadas pela repetição sem recriação, para manter o rigor necessário, para possibilitar a exatidão da forma que se repete e que contém ainda o frescor dessa vibração corpórea apreendida durante o trabalho.

Da análise sobre nossa experiência com o *treinamento energético* concluo que este serviu-me para descobrir que meu corpo poderia criar *estados* que antes eu não saberia provocar. Mais do que me trazer algo completamente novo abriu-me o leque de possibilidades de ação, de criação de estados e qualidades de energia, mas não acabou com meus clichês, nem quebrou com padrões que se repetiam na minha movimentação. Atualmente não vejo problema em perceber que tenho no meu corpo formas que vieram de um treinamento ligado a dança contemporânea e clássica, porque vejo que posso ter também padrões de movimento vindos do Cavalo Marinho e até mesmo do *energético*. A questão não está localizada nos padrões, mas, sim, no que produzir com esses padrões e como revivê-los de forma intensa.

Outras descobertas que esta investigação trouxe-me foram os sentidos não esperados sobre as relações entre Cavalo Marinho e *energético*. Por vias pouco

prováveis, bem mais sutis, encontrei o estado provocado pelo *energético* através da repetição dos *trupés*. Não sei se posso dizer que produzimos uma vibração igual a do *energético*, mas a repetição dos *trupés* gerou impulsos outros tendo a mesma finalidade ou provocando o mesmo efeito no corpo. Ligar algo interno ao fora; ações ou movimentos sendo gerados por essa relação constante em que estados se autoproduzem sem a interferência de uma consciência determinante.

Isso talvez pudesse ser confirmado por uma questão bastante corporal como nos mostra o conceito utilizado por Ferracini, de *micropercepções*. Podemos dizer que o Cavalo Marinho se trata de uma das técnicas codificadas que se pautam em um deslocamento do equilíbrio na constituição de sua corporeidade. No caso da mímica de Decroux, o eixo do corpo é deslocado levemente para frente. No Cavalo Marinho o tronco todo é deslocado para frente, enquanto a base estiver baixa. A fixação do tronco que não altera a altura em relação ao chão nos faz trabalhar musculaturas outras das que normalmente utilizamos no cotidiano. Dessa forma, diz o autor, que há uma “sutilização das percepções a partir de um deslocamento da consciência do corpo para essas pequenas musculaturas” (FERRACINI, 2007b, p.117). Essa “sutilização” permitiria o corpo ser lançado em outro tempo-espaco, diferente do cotidiano, através da ativação dessas *micropercepções* ou *microafetações*.⁴¹ Seriam estas “microvibrações perceptivas e afetivas” que tanto *treinamento energético* quanto os *trupés* poderiam pressionar meu corpo na direção da criação do *corpo-subjético*.

⁴¹ Termos utilizados primeiramente pelo filósofo Leibniz e retomado por Deleuze em sua obra “A Dobra. Leibniz e o Barroco” de 1988.

Isso tudo não se deu por colar um exercício no outro, e sim por treinar separadamente um e outro exaustivamente, durante alguns anos. Foi também muito importante perceber que a idéia de criar algo que eu pudesse compartilhar de forma significativa com o público não estava na idéia da novidade em termos de uma movimentação própria, minha, mas na idéia de repetição exaustiva de um código, na penetração dos *trupés* do Cavallo Marinho e na brincadeira. Estava, portanto, na novidade da tradição. Além disso, o uso do treinamento em questão continuou sendo um ativador do estado cênico para ligar o corpo, colocá-lo em estado de prontidão, de abertura ao outro, seja ator ou público antes dos ensaios do espetáculo.

Mais do que encontrar as intersecções entre os treinamentos, a investigação permitiu-me encontrar aproximações. Entretanto houve contribuições, por um cruzamento mais sutil, e estas se encontram nos corpos dos pesquisadores-performadores do Grupo Peleja, entretanto suas origens não são facilmente identificáveis. Como dizer se foi o Cavallo Marinho ou o *energético* que nos deu a precisão ao reagir por meio das *dinâmicas corporais* da brincadeira? Até que ponto foi somente esta movimentação que nos deu os princípios técnicos-expressivos ou foi produto de *todo* o treinamento, de toda a pesquisa? E digo *todo*, pois até a forma de nos alongar contribui para o nosso pensamento corporal.

Pensando que o *energético* se define por limites que geram vivências intensivas em forma de *matrizes*, de ações físicas ou de certa forma de se dançar, a nova compreensão do treinamento pesquisado me fez repensar algumas questões. De certa forma, durante os treinos do Grupo Peleja, a simples repetição

dos *trupés* poderia ser considerada como um tipo de *treinamento energético*. Os impulsos gerados por uma movimentação repetitiva levaram-me também a outro espaço-tempo, ativando as *micropercepções*. Embora não considere que tenhamos desenvolvido a coleta deste material e nem mesmo uma metodologia que potencializasse uma sistematização do treinamento. Mesmo assim, as investigações se encontram indiretamente no processo de construção do “Gaiola de Moscas”.

Mas qual seria as especificidades das *dinâmicas corporais* do Cavalo Marinho no treinamento do Peleja? Procurarei discorrer um pouco sobre esse assunto, no próximo item deste capítulo, onde procuro pontos fundamentais para se entender alguns aspectos da dramaturgia do espetáculo “Gaiola de Moscas” que será mostrada no terceiro capítulo.

2.2 O treinamento do Grupo Peleja - os *trupés* como possibilidade de dança e jogo.

Nosso treinamento⁴², fundamentalmente, consistia em estimular incessantemente o corpo através da dança do Cavalo Marinho e do *energético* provocando a produção de sensações e afetos que podem ser identificados ou

⁴² O anexo II contém trechos do meu diário de trabalho com algumas observações sobre nossos treinamentos.

associados às *matrizes*⁴³. Como se ativássemos uma constante transformação biológica do corpo e como consequência, emoções e sentimentos fossem acessados. Além desse aspecto, o treino propiciava o desenvolvimento de exercícios de exploração das relações em grupo. A partir desses dois aspectos - a geração de estados e seu desdobramento em *matrizes* ou qualidades de energia e relações de jogo - criamos uma base corporal comum. Essa base em comum se processava no nosso corpo em treinamento e a partir dela também produzimos uma potência comum de dramaturgias corpóreas criando a possibilidade de se materializar, mais tarde no espetáculo “Gaiola de Moscas”.

A fim de se compreender o caminho pelo qual traçamos para resultar neste espetáculo, é preciso contar um pouco das experiências que tivemos em sala, muito antes de começarmos a montá-lo. Para isso, descrevo alguns exercícios, a maioria deles propostos por Daniel Campos. Ressalto que a escolha de determinados exercícios para a análise resultou de um recorte visando um relato sobre aspectos, sob meu ponto de vista, fundamentais para esta pesquisa corporal. O segundo e o terceiro exercícios que exemplificarei em seguida tratam-se de jogos do nosso treinamento realizados muitas vezes e, por isso, bastante significativos para o grupo. Não foi o caso do primeiro exercício que é descrito aqui por ser o mais significativo na minha experiência, com o qual pude vivenciar momentos surpreendentes de auto-afetação. Este levantamento, portanto não excluiu a importância dos outros exercícios e experiências corporais vivenciados

⁴³ Incluo aqui os passos de dança incorporados organicamente e outras corporeidades que não vinham diretamente do Cavalo Marinho.

em nosso treino, que foram fundamentais para a formação desse repertório construído coletivamente.

Portanto, identifico três tipos de exercícios desenvolvidos a partir das *dinâmicas corporais* da dança do Cavalo Marinho no trabalho do Peleja. Eles podem ser classificados da seguinte forma: exercícios caracterizados pela exploração das *dinâmicas corporais* até a exaustão física ou de *zonas de limites*, exercícios que exploram a movimentação em grupo e exercícios utilizando os *trupés* em jogos com a finalidade de desenvolver o *estado de jogo*⁴⁴. O primeiro se caracteriza pela busca de novos estados corporais, através da repetição persistente de *trupés* e outras dinâmicas da brincadeira; o segundo teria a principal finalidade de desenvolver a noção de espaço focando os desenhos formados coletivamente; o terceiro seria regido pelo desafio entre os jogadores proporcionado muitas vezes pela competição, mas não necessariamente.

A intenção de separar os exercícios em tipos tem apenas o intuito de organização para melhor descrevê-los e descrever suas funções principais. Esta classificação foi elaborada na tentativa de refletir nossas experiências coletivas durante a escrita da dissertação. Não pretendo retratar a visão do Grupo Peleja sobre os exercícios, e sim um ponto de vista particular e, portanto, parcial. Observo que na prática não há uma separação tão clara entre os objetivos técnicos de cada exercício, pois eles acabam se relacionando. Por exemplo,

⁴⁴ Aqui emprego a expressão *estado de jogo* no sentido de tensão, de desafio, de concentração, de relação com o coletivo, de brincadeira e seriedade ao mesmo tempo. Não é um estado fixo, diz respeito às sensações que atravessam o corpo quando se está na experiência do jogo, relações de forças geradas pelos corpos abertos aos *acontecimentos*. Ao longo deste capítulo falarei sobre outras características deste *estado* que poderia ser chamado também de *estados corporais de jogo*.

quando trabalhamos os jogos também podemos chegar à dilatação ou mesmo quando estamos trabalhando um exercício espacial estamos desenvolvendo elementos que são encontrados no *estado de jogo* como a percepção sutil do espaço e das pessoas e o estado de alerta. Para melhor exemplificar mostro alguns exemplos desses exercícios.

O primeiro tipo de exercício pode ser chamado de *energético de trupés*. Sua função já foi parcialmente descrita no capítulo anterior quando coloco os pontos de contato entre o *treinamento energético* e a dança do Cavalo Marinho alcançados durante nosso treinamento. Entretanto, o que foi descrito está relacionado com uma abordagem geral sobre os dois procedimentos empregados. Aqui trata-se de alcançar o estado de limite psico-físico pela simples repetição dos *trupés* realizada durante um longo tempo. Portanto, relaciona o princípio da vivência com as *dinâmicas corporais* da brincadeira, fundamentos desta, com o princípio do *treinamento energético*, ao explorar e buscar *estados corporais* desconhecidos por meio do movimento incessante.

A incorporação do princípio de *estado de limite* deu-se por meio da execução das *dinâmicas corporais*, transmitidas principalmente pelas vivências em campo e também pela prática do exercício *energético* realizada nos treinos antes de dançarmos o Cavalo Marinho. Portanto, o que chamo de trabalho de exaustão por meio das *dinâmicas corporais* ou dos *tupés* do Cavalo Marinho e a suas possibilidades técnicas de alcançar transformações dos *estados corporais* foi desenvolvido depois de termos praticado isoladamente o *treinamento energético* durante os meus primeiros dois anos de trabalho com o grupo. A partir

da minha observação e das informações trazidas por outros integrantes do grupo também percebo que o exercício de exaustão por meio das práticas corporais do Cavalo Marinho não pode ser considerado como tal, antes de termos incorporado os *trupés*.

Neste exercício considero que temos dois focos principais de coleta de material. Um seria ligado à exploração das *dinâmicas corporais* na qual a energia gerada pela repetição trazia a incorporação de elementos técnicos próprios a sua execução. Os *trupés* também poderiam ser desconstruídos, ou seja, podíamos brincar com as possibilidades de transformação de sua mecânica. Isso tudo não de forma racional, sempre aproveitando o *estado limite*, não entrando em um automatismo e sim em um estado de auto-afetação. Além disso, esta repetição servia como ponte para alcançar *matrizes*. Essas *matrizes* poderiam ser acessadas através de um *trupé* servindo muitas vezes de estímulo para a retomada. Ele não constituiria necessariamente o repertório de movimento dela, mantendo-se, frequentemente, invisível dentro do corpo. Seria, portanto uma utilização de uma *dinâmica corporal* do Cavalo Marinho como caminho para entrar em um *campo de intensidades*. Isso poderia ser experimentado individualmente ou coletivamente. A relação com o outro aparece como um estímulo para desenvolver as *matrizes* assim como em um *treinamento energético*.

O segundo tipo de exercício, cujo foco é o espaço, trabalha sobretudo a variação de deslocamentos ao executar os *trupés* sempre em relação. Este exercício foi denominado "Pato".

Nele posicionamo-nos formando um desenho semelhante a uma ave de asas abertas ou um losango. A pessoa posicionada em sua cabeça (na ponta do desenho) comanda o deslocamento com um dos *trupés* e é seguida pelas demais. Forma-se um bloco que, independente de como seja o deslocamento, não pode variar o espaço entre as pessoas. Esta é a regra principal, pressupõe não mudar a forma do desenho inicial. Ao exercitarmos o *trupé* durante o percurso, somos obrigados a acelerar e a *ralentar* a movimentação conforme a escolha do comandante em avançar, recuar ou fazer curvas pelo espaço. Quando o comandante gira em torno do seu próprio eixo, provoca um maior deslocamento da asa contrária ao sentido que girou. Se você está na ponta deste lado da asa a curva realizada é aberta, portanto você é obrigado a percorrer um espaço grande no mesmo tempo que os demais. O *trupé* modifica-se, amplia-se principalmente pela impulsão realizada pelo trabalho do metatarso com o chão. Ao ampliá-lo sua velocidade de execução aumenta também. Isso tudo sem perder a base baixa, a marcação rítmica, a precisão dos pés e rigidez da bacia. Para isso acontecer é preciso uma atenção diferenciada: um foco no grupo e outro no próprio *trupé*. A percepção é ampliada, um estado de prontidão se instaura no corpo a partir deste desafio coletivo. Desafio que provoca certa tensão, muito característica na experiência do jogo. Existem vários exercícios que propiciam o trabalho com a atenção multifocada, no entanto este é apenas o modo como o Grupo Peleja optou por exercitar isso. O resultado visual deste deslocamento em bloco pode ser comparado também com a dança dos arcos. Não em termos de beleza, mas no sentido de se desenhar o espaço através de uma formação de grupo.

Dentro da terceira classificação descrevo o exercício “Passa-Passa” que pode ser realizado com algumas regras diferentes. Escolhíamos sempre a mais conveniente de acordo com o nosso objetivo técnico a ser praticado. Três pessoas posicionam-se no espaço, formando uma linha imaginária entre elas, como um triângulo. A figura do triângulo tem que ser mantida, podendo haver variação da distância de seus lados conforme os deslocamentos. O objetivo do jogo é o de passar o maior número de vezes possíveis entre os outros dois jogadores sempre dançando um *trupé* definido no início do jogo. Nesse caso, estamos treinando a velocidade e a resistência de execução de certa *dinâmica corporal*, além de desenvolver o já mencionado *estado de jogo*, que envolve principalmente a prontidão, a atenção e a precisão sempre em relação ao outro.

Esse estado, no caso do “Passa-Passa”, acontece pelo grau de competição instaurado. Poderíamos levar-nos a uma tensão extrema como um jogo seríssimo, que envolve o risco alto e *estados corporais* que nos levavam ao medo e ao ataque. Agressividade e vulnerabilidade por meio do jogo. Tudo isso gerava a necessidade de reagir às ações do outro por meio de uma resposta dada pelo impulso. A sensação é de que o corpo está integrado (músculo, ossos, nervos e pensamento) nesta reação. A mudança de regras no mesmo jogo possibilitava também uma transformação nos *estados* e, portanto, nas imagens que essas relações alteradas provocavam no nosso corpo. Alterava-se completamente a *energia*⁴⁵ empregada e, ao mesmo tempo, o *estado corporal*.

⁴⁵ Entendo por energia aquilo que o corpo gera através do trabalho, não é apenas muscular, é psíquico e físico ao mesmo tempo.

Por exemplo, a regra do jogo poderia ser alterada: trabalhar a mesma estrutura de passar entre as outras duas pessoas, entretanto sem a necessidade de definir a figura do triângulo e sem disputa. Utilizávamos também um *trupé* específico, utilizado pelos galantes na dança dos arcos, que nos permitia deslocar com fluidez.

Surgia assim, a passagem de um trabalho técnico caracterizado pela exploração do *estado de jogo* para um trabalho de qualidade de movimento, que acontecia pela nossa capacidade de atingir certa fluidez. O movimento era conduzido pelo fluxo da dança e por meio dele os corpos preenchiam o espaço. O que permitia esse *acontecimento* era um estado em comum entre os três corpos, gerado pela relação construída entre eles através da execução dos exercícios. Para ilustrar essa descrição, que ao meu ver está situada entre a sensação de quem faz o movimento e aquilo que o outro vê, sirvo-me das idéias de José Gil. Em seu prólogo do livro “O Movimento Total” (2004), explica a sensação de sermos transportados pelo movimento (isso é exatamente o que sinto com esse exercício), pois atingíamos um equilíbrio que nos fazia deslocar através do espaço sem a fricção do peso.

Uma vez conquistado, este ponto ou plataforma de equilíbrio está no seu corpo – experimenta o seu corpo no espaço – como um peixe na água ou um pássaro no ar. A situação ideal é do planador: longe de representar um obstáculo, o peso ajuda agora o corpo a deslizar melhor, escolhendo as linhas de menor esforço. O peso faz mover, é por isso que o bailarino tem a impressão de um movimento que se alimenta a si próprio, que não vem do exterior: de um *motus continuus*. (GIL, 2004, p. 17-18).

O autor ainda acrescenta que para isso acontecer, há uma transformação no espaço construído pelo bailarino, quando “(...) O espaço do corpo é o corpo tornado espaço.” (2004, p. 18). Aqui, um aspecto do corpo paradoxal, conceito desenvolvido posteriormente no livro citado acima. O corpo do dançarino transcende o espaço objetivo (aquele que podemos medir) e o espaço interior (onde podemos nos ensimesmar), sendo capaz de manipular sua profundidade, sua dilatação, o transformando em matéria plástica. A pele estendendo-se ao exterior do corpo. O corpo aberto ao espaço exterior ou o espaço do corpo *ativado* criando o *plano de imanência* da dança. Plano constituído por *intensidades*, construído pelo desejo. O desejo que agencia, cria *agenciamentos* contínuos, ligando elementos heterogêneos, criando passagens de energia, criando novos nexos, agenciando outros desejos (GIL, p.57). Essa, talvez, poderia ser uma das formas de se ler alguns dos estados encontrados através de nossos exercícios.

Esse é um corpo que cria outro espaço-tempo pelo movimento coletivo. E esta criação é gerada, como dito no capítulo anterior, pelas passagens de *micropercepções*, inconscientes, não distinguíveis, que desestabilizam as percepções conscientes ou *macropercepções*. A essa relação entre espaço-tempo e corpo, Ferracini dá o nome de *zona de turbulência*, também chamada por ele de *zona de jogo* (FERRACINI, 2007b). Esta zona, segundo o autor é gerada no momento do estado cênico e depende dessas pequenas ações sutis no corpo que afetam e provocam outras, pondo em relação os corpos dos performers e do público. No caso, as *micropercepções* em relação afetam por sua vez as *macro*

ações, criando estados de dança e jogo. A sensação de estar brincando Cavalo Marinho, de se dançar e praticar alguns exercícios durante os treinamentos misturam-se, talvez pela ativação dessas *micropercepções*.

Essas sensações, tratando-se da brincadeira, fazem parte do envolvimento que me liga, por meio de um fluxo contínuo de energia, aos outros brincantes e por vezes ao público que assistia. A esse fluxo contínuo, Schechner (2006), artista e pesquisador da *Teoria da Performance*, dá o nome de *flow*, baseado no conceito do psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi. Através de uma obra deste autor, cujo tema é a criatividade, encontra-se dados importantes para o entendimento do conceito em questão. Baseado em entrevistas com artistas, esportistas e cientistas ele chega em pontos comuns a respeito de atividades que envolvem prazer e criatividade. O sentimento de prazer é inerente aos processos criativos que se caracterizam por compreenderem atividades que envolvem a descoberta de algo novo. O *flow* seria a qualidade de experiência, encontrada na fala dos participantes da pesquisa ao descreverem essas atividades. Suas motivações para realizá-las sempre estavam relacionadas à qualidade de experiência sentida enquanto estavam envolvidos no processo de suas realizações. Algumas características sobre essas experiências se repetiam. Não sentiam essa mesma qualidade ao fazerem nenhuma outra atividade, e ao fazê-las, sempre encontravam riscos e dificuldades, além de descobertas e de novidades. Nas palavras do próprio autor:

No estado de flow, ação segue sobre ação de acordo com uma lógica interna que não parece necessitar nenhuma intervenção consciente do ator [da atividade]. Ele experimenta isso como um fluxo unificado de um momento para o próximo, no qual está sob controle de suas ações, e no qual há pouca distinção entre si-mesmo e o ambiente, entre estímulo e resposta, ou entre passado, presente e futuro. Flow é o que nós viemos chamando “a experiência autotélica.”⁴⁶ (CSIKSZENTMIHALYI, 1975 *apud* SCHECHNER, 2006, p.98).

Schechner utiliza o termo *flow* ao conceituar o que chama *intensidade da performance*. Definindo assim, a energia coletiva que é gerada entre público e performer quando a performance ultrapassa um determinado limiar. Segundo sua descrição, esse limiar é alcançado quando “algo acontece” durante a performance, quando o público é “tomado”, é “tocado”. Quando também, os elementos, tempo e ritmo são encontrados de forma concreta em performances que alcançam essa energia coletiva. Para ele, “uma boa performance modula intervalos de som e silêncio, densidades crescentes e decrescentes de eventos temporais, espaciais, emocionais e kinestésicos.”⁴⁷ (SCHECHNER, 1985, p.11). O *flow* pode ocorrer sem que haja um clímax como nos modelos de acumulação encontrados na música minimalista e nas performances pós-modernas. Eu diria que também o Cavalo Marinho não tem intensidades numa linha que resulta num clímax e nem o elemento ritmo encontra-se configurado como no teatro tradicional.

⁴⁶ Tradução minha: “In the flow state, action follows upon action according to an internal logic that seems to need no conscious intervention by the actor. He experiences it as a unified flowing from one moment to the next, in which he is in control of his actions, and in which there is little distinction between self and environment, between stimulus and response, or between past, present and future. Flow is what we have been calling *the autotelic experience*.” (CSIKSZENTMIHALYI, 1975, p.35-36).

⁴⁷ Tradução minha: “A great performance modulates intervals of sound and silence, the increasing and decreasing density of events temporally, spatially, emotionally, and kinesthetically.” (SCHECHNER, 1985, p.11).

Pode-se associar a esta idéia de ritmo de Schechner com aquela de Acselrad, mostrada no subcapítulo 1.3, quando pensa nas etapas que constituem o Cavalinho Marinho. As intensidades seriam produzidas então pelos ritmos ou etapas da apresentação.

Considerando o *flow* como um fluxo que se produz no ato de jogar e dançar, apresento uma experiência bem marcante vivida em campo que me conectou diretamente com o treinamento em sala. É um exemplo também de como a relação com o todo proporcionada pela brincadeira estimula e alimenta as *micropercepções*.

Durante a primeira pesquisa de campo pude ter a experiência de dançar-brincar como *galante* durante uma brincadeira que durou 8 horas. Estávamos em uma rua de Condado - PE, a brincadeira começou dia 1º de janeiro de 2005 e se estendeu pela madrugada do dia 2. Ali estavam brincando três integrantes do grupo Peleja junto com alguns netos e filhos de Mestre Biu Alexandre como Aguinaldo. Alguns Mestres da região ou filhos de Mestres importantes participavam também da brincadeira, entre eles Biu Roque de Chã de Esconso e Maciel Salustiano de Cidade Tabajara - Olinda. Fato que tornou essa brincadeira especial, pois apesar do Cavalinho “Estrela do Ouro” ser muito rico com bons figureiros, seu banco não é considerado dos melhores.

Abaixo cito minha observação sobre essa experiência, recolhida do Relatório de pesquisa de campo, resultante do projeto apoiado pela FAEPEX-UNICAMP, sobre a primeira viagem com o Grupo Peleja entre 2004-2005.

Assim, um novo dado surgiu dançando ao longo de 8 horas de sambada, quando tínhamos que continuar mesmo num estado de esgotamento físico, e por toda a madrugada, horário que o corpo está acostumado a descansar. Nessa situação descobrimos uma nova qualidade de energia corporal. Tivemos a impressão de ter um domínio sobre a nossa movimentação cada vez maior. O rompimento desse limiar de cansaço físico leva-nos a algo muito parecido com o estado conseguido ao praticar o *treinamento energético* durante nossos trabalhos em sala. (2005, p. 45).

A presença dos convidados de outros Cavalos Marinhos fazia surgir uma relação entre os participantes dando energia a brincadeira impulsionando-a para romper a madrugada até o raiar do sol. Foi realmente uma das brincadeiras mais bonitas de se ver e participar embora o nervosismo por me sentir “peixe fora d’água” e por não saber o que fazer quando os *galantes* eram solicitados nos momentos de entrada na roda junto com as figuras. Contudo, eu sabia dançar o *trupé*. E mesmo com um cansaço que parecia nos fazer desistir – havia pausas quando alguns participantes chegavam a cochilar na calçada – nosso corpo sempre despertava imediatamente na roda dançando. Foi a partir da repetição desta movimentação ao longo da noite que pude na rua conectar-me com estados vivenciados em sala. Uma imersão na brincadeira, gerando *flow* ou gerando *zonas de afetação, zonas de turbulência, gerando corpos-subjéteis* pela brincadeira.

O treinamento com o Cavalo Marinho, como possibilidade de criação de um *corpo-subjétil*, pode ser visto como um espaço e um tempo usados para explorar certos mecanismos de cognição e de exploração de *estados corporais*. Um momento para o corpo experimentar e entrar em contato com esse meio

externo e responder a ele, pois dentro desse espaço e tempo poético existem regras ou códigos que se repetem. No *treinamento energético* e na execução dos *trupés* de maneira incessante buscamos um estado de exaustão que possibilitou emergir outros estados. Com isso, chegamos neste momento em que o corpo abre-se e cria uma *zona de turbulência* ampliando a conexão com os outros corpos a sua volta. Uma relação entre movimento e consciência que não interfere nas ações de modo a acomodá-las, mas a própria ação provoca um espaço-tempo diferenciados na vivência da brincadeira.

A experiência de treino não proporcionou apenas um corpo hábil com qualidades técnicas vindas do Cavalo Marinho, possibilitou-nos a abertura desses corpos à relação com o outro e com o espaço. Gerou possibilidades de jogo, gerou a brincadeira. Foi justamente o ato coletivo de brincar, o encontro com a brincadeira em campo que permitiu a criação da dramaturgia do espetáculo “Gaiola de Moscas”. Através da minha experiência, ao longo das apresentações da peça, fui percebendo que ali não se tratava de um encadeamento de ações físicas ou de *matrizes* recolhidas do *treinamento energético*, mas estávamos recriando a experiência do brincar por meio do ato de contar uma história. Antes de falar sobre essa criação, mostrarei o que entendo por dramaturgia para levantar alguns dos elementos importantes que constituem essa experiência de materialização de encontros.



Capítulo 3

As dramaturgias, os tecidos do corpo e da cena

3.1 Níveis de dramaturgia

“A vida é uma teia tecendo a aranha. Que o bicho se acredite caçador em casa legítima pouco importa. No inverso instante, ele se torna cativo em alheia armadilha.”

Mia Couto

No presente capítulo pretendo expor algumas idéias sobre a questão da dramaturgia, desejando, mais do que encontrar uma definição, buscar formas de pensar esse tema, a partir da minha experiência artística nesta pesquisa. A dramaturgia pode ser entendida por vários vieses que dependem do processo de criação de cada obra e das escolhas estéticas e conceituais dos artistas criadores. Ao pensar a dramaturgia, interessa-me a noção de *sentido* já que trabalho com a idéia de que antes de tudo, ela se trata de uma prática de criação de sentidos ou de nexos de sentidos, seja na própria obra de arte, na sua preparação ou no corpo artista. Assim, mais do que definir, procuro expor reflexões suscitadas ao me confrontar com algumas questões acerca deste problema.

Onde estão e por onde se estabelecem os sentidos da brincadeira que vejo e participo e do espetáculo “Gaiola de Moscas” no qual atuo? Como os sentidos foram gerados nesse espetáculo? Uma reflexão mais atenta sobre a criação do espetáculo e sobre o processo de treinamento do Grupo Peleja, sob a luz das teorias estudadas, fizeram-me pensar que a dramaturgia no nosso caso, não está ligada a uma escola da dramaturgia do ator nem tão pouco ao pensamento sobre a dramaturgia da dança. Nosso processo não poderia ser pensado apenas a partir do trabalho com ações físicas e vocais, um dos elementos chaves na dramaturgia

do ator e também, nem tudo se daria por meio de idéias implementadas no movimento, como na dança, já que o conto e sua narrativa são fundamentais nessa composição.

Dessa forma, alguns aspectos da nossa prática levam-me a pensar a dramaturgia a partir da transposição do treinamento para a cena tendo como base um texto literário. Para isso é preciso levantar quais escolhas foram feitas durante esse processo relacionando o treinamento, a prática das danças, uma experiência de campo e ainda, minha experiência como espectadora e brincante.

Não se trata de definir, aqui, a dramaturgia do Cavalo Marinho, mas de levantar aspectos dessas relações que geram sentidos na brincadeira. Pelo fato da manifestação não se encaixar nos parâmetros de análises dos espetáculos ocidentais, não busco uma única resposta, mas levanto idéias surgidas durante o processo de escrita desta dissertação.

Dramaturgia no meu contexto de criação não corresponde à definição da dramaturgia clássica, aquela que se refere à estrutura narrativa da obra e, portanto, ao trabalho do autor que escreve a peça. Esta idéia representada pelo reducionismo intelectual sofrido pelo teatro onde o espetáculo encontrava-se subordinado ao texto, já foi há muito tempo questionada (SANCHEZ, 1994, p.13-14). Por meio de trabalhos de muitos criadores, tanto no teatro quanto na dança, a palavra dramaturgia ganha sentido amplo associado principalmente ao corpo e aos elementos que compõem a encenação como um todo. Cito apenas para exemplificar, alguns dos pioneiros que fecundaram o pensamento em torno do corpo, deslocando o olhar do texto para a encenação. No teatro, pode-se

considerar Appia, Craig, Stanislavsky, Meyerhold, Artaud, Brecht, Grotovsky. Na dança, apesar do termo dramaturgia tornar-se presente apenas recentemente, no fim do século XX, desde Noverre, coreógrafo de balés do século XVIII, pode-se considerar que houve uma elaboração prática e teórica acerca desta questão (HERCOLES, 2000, p.11). Cito também Laban, teórico e artista do início século XX, criador da dança livre e de um sistema que é ainda hoje referência para artistas da dança. Sua abordagem do movimento propõe uma nova visão em relação à da dança clássica acadêmica e se tornou o ponto de partida da criação da dança moderna norte-americana e da dança-teatro européia (BENTIVOGLIO, 1987).

Minha noção de dramaturgia está mais próxima àquela ligada a dramaturgia da dança⁴⁸ e as definições vindas do teatro⁴⁹ que consideram o corpo do ator como um dos principais elementos dentro da construção do espetáculo. Embora essas teorias não definam claramente o conceito de dramaturgia para esta minha experiência, são extremamente importantes para minhas reflexões. Dentro dessas perspectivas a dramaturgia corresponde aos fluxos de sentidos gerados durante a encenação, a coerência entre os elementos que compõem a cena e as idéias daquele que a concebeu, as relações entre todos os materiais que compõem a cena e a forma com que eles estão dispostos. Trata-se de organização de materiais, de composição e, portanto, de formulação de poéticas.

⁴⁸ “Dossier Danse et Dramaturgie” (1997); GREINER (2000 e 2005); HERCOLES, (2005).

⁴⁹ BARBA (1992 e 1995); PAVIS (2001).

A noção aqui exposta pode ser ainda embasada pela citação abaixo extraída do Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (1999), a respeito do trabalho do dramaturgo. Sua colocação serve ainda para problematizar o assunto em questão, quando se trata de pensá-lo na realidade do Cavalo Marinho. Torna-se evidente que o sentido da palavra dramaturgia, no contexto da manifestação popular, onde outros parâmetros são estabelecidos diferentes dos códigos formais e estruturais do espetáculo ocidental, devem ser repensados.

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a *representação* da *fábula*, a escolha do espaço cênico, a *montagem*, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo, se pergunta como estão dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade (...) (PAVIS, p.113-114, 1999).

Portanto deixo-me guiar pelas idéias de poéticas e sentidos, de maneira que analisarei a dramaturgia de um ponto de vista que encontra esses sentidos na forma como sou afetada pelos elementos cênicos em relação. Nesse viés, fui instigada a pesquisar a dramaturgia do Cavalo Marinho e do meu próprio trabalho, sobretudo por constatar o poder de afetação e de criações de sentidos de uma obra a partir do olhar sobre o corpo do performer. Como esse corpo leva-me a afetar/ser afetado, estar conectado naquele presente único da apresentação e neste momento elaborar um sentido daquela cena ou da obra?

O treinamento do Grupo Peleja foi conduzido pela escolha de se mergulhar na pesquisa sobre o corpo, utilizando a dança, o jogo do Cavalo Marinho e o

treinamento energético como potencializadores do poder de afetação dos performers em cena. A nossa busca caracterizava-se primeiramente por uma dramaturgia que se processasse no e pelo corpo do ator-dançarino, para depois passar para outros planos de trabalho onde obteríamos outros sentidos, envolvendo outros elementos que compõem a cena. Mesmo que essa busca não tenha sido consciente no início de nossa pesquisa, vejo claramente que fizemos uma opção por ter como modelos os brincantes, cuja atuação nos impressionava e que possuíam esse poder de nos afetar. Primeiramente, foi algo no corpo de alguns brincantes que me captou, me capturou, me preencheu de sensações e me fez pensar que estivesse aí a resposta para o que seria uma dramaturgia do corpo. Meu relato inicial durante o primeiro capítulo sobre a experiência de presenciar a brincadeira, assim como a opção pelo conceito de *corpo-subjétil* fundamentam esta minha busca.

Descrevo ainda a lembrança forte do momento que vi Mestre Biu Alexandre pondo a figura do soldado numa noite de apresentação na Casa da Rabeca em dezembro de 2004 ou em Condado em janeiro de 2005. O encantamento ou o estado de envolvimento que experimentei ao vê-lo foi único e me conectou com a brincadeira como um todo. Sua atuação produziu sentidos que extrapolaram o entendimento lógico da cena, pois nem mesmo entendia o que ele falava. Há uma dificuldade grande em se ouvir o que as figuras do Cavalo Marinho falam, por causa das máscaras ou mesmo pelo sotaque e ainda por falarem muito rápido

(muitas vezes propositalmente para não serem entendidos)⁵⁰. Não há nem mesmo a intenção de serem entendidos, pois a brincadeira é espetáculo e, ao mesmo tempo, é puramente um jogo entre e para eles mesmos. A noção de projeção de voz e de atuação voltada ao público com o intuito de ser algo a ser mostrado não existe como no teatro ocidental. Dessa forma, não foi a narrativa da história que me fez ser conduzida para dentro da cena, foi o corpo de Biu Alexandre, foi o corpo de Aguinaldo que trouxe sentido, conexão com o que se passava na roda de Mergulhão.

O que entendo por poética e por geração de sentidos, pode ser pensado como um *acontecimento*. O sentido não é um dado, ele não está tão pouco em um lugar. Por isso, em cena pode ser gerado pela capacidade que o outro tem de me afetar, criada não apenas pela intenção, mas pelo que se dá entre eu e o outro. Dessa maneira, busquei a noção de dramaturgia justamente no trânsito entre o afetar e o ser afetado mais precisamente na idéia de que esse trânsito gera sentidos e que isso tudo se processa *pelo* e *no* corpo do performer, no caso, brincante. O sentido não está na corporificação, mas é gerado justamente no espaço *entre* o corpóreo e o *incorpóreo*, entre as *macropercepções* e as *micropercepções*. Por isso pensar o corpo como *corpo-subjétil*, nem apenas sujeito, nem somente objeto, mas ao mesmo tempo sujeito e objeto. Um corpo treinado por uma técnica seja ela do cotidiano, caso de alguns brincantes do Cavalo Marinho na lida com a cana ou da sala de trabalho, caso do Grupo Peleja.

⁵⁰ Como já colocado no item 1.3, mesmo os brincantes ou o público da região não acompanham todas as falas das figuras na roda da brincadeira. (OLIVEIRA, p. 168, 2006).

Estes momentos também devem ser considerados como de preparação, pois é neste lugar que o brincante adquire aparatos técnicos que dão suporte a esse corpo em cena. Por isso *zona de turbulência* criando o *corpo-subjétil* e, ao mesmo tempo, este gerando esta mesma zona.

Como já foi dito no capítulo anterior, pesquisar o processo do Grupo Peleja fez-me entender que os nexos de sentidos criados pelo treinamento não correspondem apenas ao nosso olhar sobre determinados corpos, mas pela criação de *estados de jogo*, vivenciados no corpo, sobretudo, pela experiência coletiva de se brincar junto. Acredito que este *estado de jogo* dos corpos é uma das singularidades do espetáculo “Gaiola de Moscas”. Ao mesmo tempo, percebo que algo me levou a realizar essa pesquisa e optar por um caminho entre tantos outros existentes. Tal busca, passa por uma noção de dramaturgia concretizada na presença do performador-brincante. E esta aposta pode ter gerado as singularidades no nosso trabalho. Nesta relação entre a busca por uma presença ligada a corpos específicos e a vivência intensiva produzida pela apreensão coletiva das *dinâmicas corporais* em jogo, criamos, por momentos, *corpos-subjéteis*, que geraram forças de afetação durante algumas apresentações da montagem “Gaiola de Moscas”.

Mas não é suficiente para a problematização de dramaturgia o modo como ocorreu nossa pesquisa em campo e em sala. Foi apenas a partir da pesquisa teórica dessa dissertação que percebi a importância de se refletir sobre a geração de sentidos no âmbito da arte e fora dela.

A maneira como esses corpos manifestam-se em cena é parte fundamental de sua dramaturgia. Entretanto essa é uma possível dramaturgia, pois pode haver outras nos diferentes níveis ou camadas que participam do tecido que constitui a cena. Esses níveis não correspondem a uma preparação corporal específica e nem todos pertencem ao corpo artista. Tratando-se ainda de *corpo-subjétil*, todos os outros fatores e elementos que constituem a composição de uma cena poderiam interferir na construção deste e assim na construção de uma dramaturgia gerada por ele em cena. Sei, contudo, que esta visão sobre a dramaturgia está sendo formulada a partir de uma experiência com um tipo de espetáculo e de trabalho corporal específicos. Não pretendo fazer uma reflexão geral sobre dramaturgia ou fazer com que ela possa ser aplicável a processos de outros espetáculos. Trata-se de buscar compreender minhas escolhas por um trabalho corporal específico e o que deste trabalho com o Cavalo Marinho foi realmente utilizado enquanto procedimento. Então falo de corpos que se manifestam de uma forma específica e não falo exatamente de códigos gerais que me interessam no Cavalo Marinho. Busquei entender como esses códigos são utilizados, gerando quais *agenciamentos*, percorrendo quais fluxos.

Por interessar-me na relação do afetar/ser afetado, penso em uma dramaturgia que existe no momento em que a cena acontece, de uma experiência que se dá no *entre*, no momento em que um *corpo-subjétil* recriando suas formas de atuar, instaura uma *zona de turbulência* entre público e ator-brincante. Mas entendo que esse *corpo-subjétil* não é construído apenas por um determinado treinamento, podendo ser alcançado somente a partir desta forma. Com o intuito

de ampliar esta idéia e não discordar dela, proponho outra visão desse conceito que apenas revela uma direção por ele mesmo apontado. Assim, proponho que o *corpo-subjétil* extrapola a questão de um treinamento específico como interpretei na seguinte colocação: “E talvez essa última seja a realização de uma dramaturgia de ator: buscar uma diagonalização e um equilíbrio de forças dentro dos elementos que compõem o espetáculo a partir das ações físicas e vocais previamente codificadas dos atores” (FERRACINI, 2006, p.255).

A meu ver, o trabalho com ações físicas e vocais, seria apenas uma das possíveis vias para se chegar a um corpo-em-arte. Repenso também o conceito de *zona de turbulência* quando criada apenas a partir do *corpo-subjétil*, como afirma o autor⁵¹. A *zona de turbulência*, sendo zona de jogo, poderia também, ser gerada por meio do próprio jogo. Ou seja, os *corpos-subjéteis* estariam sendo criados pelo jogo e não por um treinamento prévio. Refiro-me aqui não a qualquer jogo, mas aqueles localizados dentro de um território de arte, incluindo dessa forma, as manifestações populares. E jogo, enquanto um processo no qual se adquire habilidades, técnicas e todo um aparato cênico que não se encontra em apenas em um corpo, mas na relação entre os corpos.⁵² A contribuição que o

⁵¹ “O jogo somente se estabelece por meio do corpo-subjétil e esse deverá ser buscado e agenciado através de todo trabalho prático descrito acima [através do treinamento do LUME, apoiado na definição de dramaturgia do ator].”(FERRACINI, 2006, p.191)

⁵² Poderíamos pensar neste processo do jogar como uma preparação inserida no atuar, na ação de brincar. Em um artigo posterior o autor apresenta uma noção de treinamento mais ampliada se aproximando da idéia do jogo como preparação. “O “treinar” se confirma muito mais como uma postura ética na relação com o corpo, com o espaço, com as relações sociais, com suas próprias singularidades. Um ator deve estar em constante treinamento ou, em outras palavras: um performer deve estar na busca constante de fissurar seus limites de ação procurando uma potência possível de expressão, seja em uma sala de trabalho, seja no ensaio de um espetáculo,

Cavalo Marinho trouxe ao processo de criação do Grupo Peleja foi justamente a noção do brincar enquanto elemento dramatúrgico. Poderíamos assim afirmar que o jogo dentro da brincadeira é uma potência de geração de sentidos. Nesta perspectiva, utilizando os termos do autor, é o *corpo-subjétil* que gera a *zona de turbulência*.

Outro ponto a ser levantado sobre a maneira como se dá a criação de um *corpo-subjétil*, baseando-me nesta pesquisa, refere-se às reflexões trazidas pela vivência em campo. O contexto social tão duro pertencente aos brincantes do Cavalo Marinho que é o mesmo de grande parte dos trabalhadores rurais do interior de Pernambuco, fez-me repensar os valores que eu atribuo a um corpo treinado no trabalho da cana. Depois do contato mais profundo com essas pessoas torna-se difícil considerar o corpo de Mestre Biu Alexandre, por exemplo, como um corpo ideal pensando em termos de presença, de precisão, e mesmo como potencializador de dramaturgia. Se seu corpo é considerado pronto para a cena, pelo fato de ter trabalhado na cana, como ficam os corpos de seus netos com outras técnicas corporais desenvolvidas? As pessoas mais jovens, como os netos de Mestre Biu Alexandre não terão muito provavelmente, a oportunidade (e talvez a sorte) de trabalhar com a cana. Entretanto, acredito que, se tiverem a prática da brincadeira e dela extraírem uma técnica serão capazes de serem admirados assim como seu avô. E na verdade já o são, de outra forma.

seja dentro do próprio espetáculo. No espetáculo se treina, assim como no cotidiano pode se encontrar estados cênicos.” (FERRACINI, 2007, p. 03)

Ou seja, gostaria de expor mais que uma contradição do meu processo, mas também uma outra forma de olhar para os brincantes, talvez menos idealizada, menos romantizada. Pois, atualmente, depois de ter estado bem próxima da realidade de quem vive na periferia de uma cidade, localizada na periferia de um país periférico, não espero que os brincantes mantenham uma técnica corporal extraída do trabalho com a cana. Portanto reafirmo o poder de afetação gerado durante a brincadeira do Cavalo Marinho e nos corpos dos brincantes através do brincar e não somente por um corpo previamente construído seja no seu cotidiano com o trabalho nos canaviais seja em qualquer outra forma de treinamento ou técnica corporal.

Considero dessa forma, que nenhuma técnica ou processo pode ser considerado como única condição de criação de um *corpo-subjétil*. Apesar de tornarem esses corpos singulares não são determinantes num processo de criação da *zona de turbulência*. A própria brincadeira pode possibilitar as ferramentas para que ela aconteça, assim como os jogos criados ou recriados pelo Grupo Peleja podem também criar e recriar as ferramentas para, talvez, gerar *corpos-subjéteis*.

Os corpos que criam *desterritorializações* e *linhas de fugas* são possíveis em muitas circunstâncias. Ressalto a idéia de que esta presença buscada através de diferentes processos no corpo-em-arte seria um dos níveis da geração de sentidos. Um nível, uma camada de dramaturgia. Assim como, o corpo cotidiano pode ser outra camada, como nos mostra a pesquisadora Christine Greiner em seu livro “O Corpo - pistas para estudos indisciplinados” (2005). A autora, ao definir

o corpo não necessariamente artista como portador de dramaturgia, possibilita-me pensar o corpo cotidiano realizando um dos níveis de construção de nexos de sentidos.

Para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados) assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações. (GREINER, 2005, p. 81).

Dessa forma, a dramaturgia estabelece nexos de sentidos que dão coerência a esse fluxo de informações *entre* o corpo e o ambiente. As informações se constroem nesse *entre*, na mediação, no encontro. E talvez nos espaços intersticiais, na relação com o visível e o invisível ou no corpo que oscila entre a forma e sua dissolução, pensando aqui no corpo artista que experimenta a manipulação de estados de energia para se chegar a um fluxo de sentidos.

Se a dramaturgia é uma espécie de nexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação. (GREINER, 2005, p. 73).

Durante uma brincadeira, uma figura não está ali para narrar uma história, mas para viver aquilo que acontece naquele momento na roda. Não há quase encadeamento narrativo entre uma figura e outra, e quando elas entram juntas na roda, não trazem uma história definida por uma lógica de significações. A figura

traz suas marcações, estrutura codificada de voz e de ações e através delas fixa-se no que acontece na roda, faz improvisações, brinca, dança. Revive os códigos, recriando a cada brincadeira a própria brincadeira, a partir de regras bem estabelecidas. É no processo de apresentar e brincar que o corpo torna-se figura e nos permite entrar no campo das sensações.

Ao mesmo tempo em que busco, através de discussões sobre o conceito de dramaturgia, abarcar um pensamento abrangendo uma maior gama de possibilidades, tenho o cuidado de não generalizar. A minha prática buscou o afeto no corpo dos brincantes, ou melhor, foi tomada de afetos vindos desses corpos para poder investigar meu próprio poder de afetação. Acredito que os sentidos gerados nos treinamentos e no espetáculo “Gaiola de Moscas”, só se deram a partir das singularidades geradas nesse contato direto com os brincantes e o relacionamento afetivo criado com Aguinaldo, Ita, Mestre Biu Alexandre, Fabinho (para citar alguns) e todo o contexto que estivemos inseridos durante as pesquisas de campo. Entretanto, este foi um meio que me serviu para poder pensar uma tessitura formada por diferentes níveis de nexos de sentidos.

3.2 Relato do processo de construção do espetáculo “Gaiola de Moscas”⁵³

⁵³ Em anexo segue o DVD com uma apresentação do espetáculo ocorrida em Campinas, em outubro de 2007. Este relato não pretende descrever o espetáculo e a apresentação no DVD não substitui a apreciação direta entre espectador e obra. Sendo assim, ofereço apenas uma forma de aproximar o leitor do espetáculo mesmo tendo consciência da limitação que envolve a transposição de uma peça para o vídeo.

"Cada pessoa tem um mistério e, portanto, é preciso empreender a saída de si, usar os instrumentos que são a viagem, a memória, para tu descobrires, pra tu viajares para o outro. Não é tanto a África que está ali. O que está ali é o sentido de uma descoberta dos outros, cada um deles sendo uma espécie de um outro continente, que está rodeado de mistério (...)"

Mia Couto

Detive-me no capítulo anterior, principalmente, às idéias sobre a camada de dramaturgia ligada ao corpo e seu poder de afetação. Agora, focarei no que seria um nível que correspondente às escolhas de direção e dos materiais para compor a tessitura do espetáculo. Portanto, como coloca Pavis (1999), essa camada diz respeito à dramaturgia abrangendo a maneira como o texto é encenado e o propósito a que serve essa encenação. Convém salientar que o texto sobre o qual o autor se refere não se limita a uma escritura, mas a própria encenação; não é um texto escrito, mas um texto representado (BARBA, 1995) e envolve, dessa forma, as relações entre a movimentação dos performers, luz, figurinos, objetos, ou seja, os materiais presentes no momento da encenação. Minha análise poderia englobar vários elementos que compõem o espetáculo, entretanto discorrerei apenas sobre algumas escolhas que considero importantes para falar do processo de criação resultante desta pesquisa e de forma mais geral sobre a brincadeira do Cavalo Marinho.

Nos dois casos, tanto no Cavalo Marinho quanto no espetáculo "Gaiola de Moscas", não há um dramaturgo, a pessoa que representa e aglutina a função de

realizar a organização dos elementos cênicos em torno de um fluxo de sentido ou de nexos de sentidos⁵⁴.

No caso do espetáculo, a dramaturgia foi sendo construída num processo de transposição de um material corporal previamente desenvolvido em treinamento para outro material surgido a partir do primeiro contato com o texto “A Gaiola de Moscas” de Mia Couto (1997)⁵⁵. A forma com que este material corpóreo-vocal foi utilizado veio, sobretudo das idéias de encenação da diretora, elaboradas a partir do trânsito entre as propostas corporais do grupo e suas leituras e análises do texto e do material do grupo. As escolhas foram por ela realizadas a partir dessa troca de informações. Entretanto, suas opções representam também a sensibilidade em relação ao material do Grupo e um conhecimento a respeito do universo das manifestações populares, fruto de suas pesquisas anteriores.

Sua leitura sobre o conto permitiu o entrelaçamento com a movimentação vinda de nossos treinos. A orientação para os aspectos dramaturgicos coincidiu por vezes com a brincadeira, mas tinham origem, sobretudo na sua concepção de encenação. Nesse sentido suas escolhas - que se referiam ou não ao universo do

⁵⁴ No “Dossier Danse et Dramaturgie” publicado pela revista belga “Nouvelles de Danse” (1997) e em palestra sobre o mesmo tema com Christine Greiner, na faculdade de dança da UNICAMP (2004), encontrei algumas definições sobre o papel do dramaturgo na Dança. Segundo essas fontes, ele pode ser o mediador entre as idéias do coreógrafo e aquilo que está sendo apresentado, é aquele denominado “olhar externo”, o que vê com distanciamento o processo de criação sobre o qual diretor e performers estão imersos. Ele funciona como um orientador, direcionando o espetáculo ao sentido escolhido e como um questionador, trazendo novas informações de fora do processo.

⁵⁵ Ver anexo III no qual se encontra a transcrição do conto.

Cavalo Marinho - enquadram-se na definição de *opções dramáticas* de Pavis ao teorizar sobre dramaturgia (PAVIS, 2001):

Não se procura mais, então, elaborar uma dramaturgia que agrupe artificialmente uma ideologia coerente e uma forma adequada e, freqüentemente, uma mesma representação recorre a diversas dramaturgias. Não se fundamenta mais o espetáculo apenas na identificação e no distanciamento; alguns espetáculos tentam mesmo retalhar a dramaturgia utilizada, delegando a cada ator o poder de organizar seu texto de acordo com sua própria visão da realidade. Portanto a noção de *opções dramáticas* está mais adequada às tendências atuais do que aquela de uma dramaturgia considerada como conjunto global e estruturado de princípios estético-ideológicos homogêneos. (PAVIS, 2001, p.115).

No caso do Cavalo Marinho a idéia de dramaturgia vem sendo determinada por uma coletividade, pelas ações de atualizações de uma memória coletiva e também por todos os fatores externos à coletividade dos brincantes que interferem na sua apresentação. Por exemplo, o espaço e o tempo de encenação da brincadeira dependem daqueles que a promovem, ou seja, que pagam para ela acontecer. Se o espetáculo durar apenas duas horas, como muitas vezes é solicitado, ou se for pedido para ser realizado num palco, sua dramaturgia será modificada. Além da dramaturgia correspondente ao corpo que brinca, há aquela transmitida pela tradição, considerando seu caráter dinâmico ao mesmo tempo de persistência. Ela não pertence a um diretor, é construída por ações coletivas.

O Cavalo Marinho pode ser narrado e transcrito, mas isso não permite a compreensão de sua dramaturgia. As etapas ou partes que se sucedem dão um

sentido à história contada a cada espetáculo. Esta história, no entanto, está diretamente relacionada com o que se pode chamar de dramaturgia do contexto, ou o espaço e o tempo em que o espetáculo é desenvolvido. Dramaturgia assim, não teria um sentido fixo condicionado ao texto ou à descrição da encenação, mas sim ao que acontece no momento da brincadeira, como a coerência entre os elementos que envolvem o espetáculo, como um *acontecimento*, como uma *zona de turbulência* ou seu *flow*. Esses elementos podem ser a estrutura da história formada pelas ações, texto, música, *loas* (poesia) e falas; o que se passa no corpo dos performers e como as ações e movimentos são executados; a música; o espaço e o tempo nos quais se desenvolvem a brincadeira. Assim as regularidades vindas com a tradição, que definiriam uma possível estrutura da brincadeira, seriam formadas por intensidades, não por blocos fixos. Sua organização compreende uma lógica não estrutural e sim móvel, fluida, aberta, que compreende e integra interferências de todos os tipos. Dessa forma, a brincadeira é constituída por níveis de dramaturgias: da tradição e da coletividade, do ambiente, do espaço e tempo das apresentações.

Isso ocorre de maneira diferente na peça “Gaiola de Moscas” que possui uma estrutura determinada, criada para ser apresentado em um ambiente fechado, definido por palco e platéia. Embora tenhamos apresentado na rua uma vez e em um espaço aberto por quatro vezes, sua estrutura permanece ainda mais ou menos como a original.

O espetáculo “Gaiola de Moscas” foi construído a partir de uma dramaturgia resultante da incorporação de elementos do Cavalo Marinho. A

construção dramaturgica foi pressionada pelo fato de nossa investigação ser constituída de processos de organização corporal que carregam a experiência de uma *dramaturgia da brincadeira*. Esses aspectos dramaturgicos também só foram recriados no processo de montagem do espetáculo por uma escolha da direção em abordar a cena de uma determinada maneira. Ou seja, a construção deu-se pela interação de um conhecimento de direção com um conhecimento corporal dos atores-dançarinos. Dessa forma criou-se uma tessitura, a dramaturgia da cena que está muito próxima a concepção da *dramaturgia do ator* (DE MARINIS, 1996) termo utilizado na Antropologia Teatral.

(...) *dramaturgia do ator* pensando não no caso, em suma, limitado, mesmo se importante na nossa tradição, do *ator-que-escreve*, mas propriamente na construção da parte e do espetáculo, no processo criativo do ator, concebido como um trabalho compositivo, de tessitura, de montagem e então, dramaturgico num sentido próprio, que tem por objeto a ação física e verbal e se desenvolve sob vários planos.⁵⁶ (DE MARINIS, 1996, p. 7).

Se em parte, vejo uma aproximação do nosso trabalho com a dramaturgia do ator definida na citação acima, acredito que, por outro lado, nosso processo não se defina completamente por esse conceito, apesar da conexão entre o movimento do Cavalo Marinho e a noção de ações físicas e vocais encontradas nas pesquisas da Antropologia Teatral e no trabalho do Lume. Ou seja, essas

⁵⁶ Tradução minha: “*dramaturgia dell’ attore* pensando non al caso tutto sommato limitato, anche se importante nella nostra tradizione, dell’“attore-che-scrive” ma proprio alla costruzione della parte e dello spettacolo, al processo creativo dell’attore , concepito como un lavoro compositivo, di tessitura e di montaggio, e dunque drammaturgico in senso próprio, che ha per oggetto le azioni, fisiche e verbali, e si sviluppa su vari piani”

ações constituem um método de criação que define elementos dramaturgicos específicos que não encontro na encenação “Gaiola de Moscas”. Como por exemplo, uma limpeza da movimentação dos atores-dançarinos, uma capacidade de codificação minuciosa em que cada movimento corresponde sempre a outro e a repetição disso a cada apresentação com variações muito sutis. Exponho essa minha análise não querendo dizer que tínhamos a intenção de fazer isso e não conseguimos, mas para ressaltar as características específicas do processo que podem ser vistas como singularidades responsáveis por chegar a determinados sentidos ou sensações. Considero que nossa movimentação gera uma dança e que esta é consequência de um encadeamento de ações, mas não agimos e pensamos exatamente nesses termos. Não realizamos as opções dramaturgicas através do conceito de ação física. Acredito que nossa movimentação pode ser definida por corporeidades mais diretamente ligadas ao campo do jogo, sem um “polimento” posterior. E seria também por isso que uma qualidade que a brincadeira dá ao corpo estaria sendo reatualizada no momento da apresentação.

Tínhamos o desejo de incorporar mais o trabalho sobre as *matrizes* no espetáculo, entretanto, sob meu ponto de vista, a nossa primeira apresentação pública intitulada “A Peleja” já demonstrava que este trabalho não estava suficiente maduro para ser aproveitado nesse processo. Um aprofundamento no trabalho sobre as *matrizes* requeria uma volta ao processo de pesquisa utilizando ferramentas do *treinamento energético* e uma maior atenção na fase específica de atualizar as ações e repeti-las a ponto de criarmos códigos para acessá-las.

Ou seja, como dito anteriormente, por uma lacuna relacionada à retomada de materiais não pudemos colocá-las em diálogo com o texto.

A impossibilidade de cumprir o desejo de se trabalhar com *matrizes* nos fez percorrer outros caminhos. A pesquisa propiciada pelas questões envolvendo o “como” incorporar um texto literário ao material do Grupo Peleja foram respondidas durante o processo de montagem. Durante este percurso caminhamos em um sentido de colocar nas cenas o que mais tínhamos domínio. No caso, as *dinâmicas corporais* do Cavalo Marinho. Esta escolha nos deu a importante característica de termos quase o tempo todo um ritmo em comum. Este ritmo também definiu as corporeidades dos intérpretes e nos deu a possibilidade de dançarmos como brincantes. A relação com o outro, então, seria bastante marcada pelo ritmo em comum.

A proposta, dessa maneira, não foi de reelaboração da movimentação a ponto de desconstruí-la de tal forma que transformasse o código estudado num material a ser submetido dentro de uma abordagem sobre o movimento em si. Não traçamos esse caminho na construção desta dramaturgia que foi norteada pela questão fundamental sobre como um material corporal previamente estudado entraria em contato com um texto a fim de ser configurado num “conto cênico”. Um conto dançado, tocado, transformado em cena. A brincadeira do Cavalo Marinho, como corporeidade, corpo que dança e brinca em uma estrutura fechada, teatral. Dessa forma, apenas uma parte da pesquisa foi aproveitada na montagem estudada, que foi a concretização de uma possível dramaturgia provocada por tantos encontros.

Um fator de reflexão é que, a partir da realização desta experiência, abriu-se um campo para uma nova pesquisa relacionada ao estar em cena, às relações com o público, as relações entre eu e o texto. São problemas que não fizeram parte da minha formação como dançarina e muito pouco da preparação do espetáculo, mas que podem ser solucionados e aproveitados na medida em que há contato com o público. Volto para o início do processo de montagem para descrever um pouco como se deu esse encontro.

O desejo de encenar o conto "Gaiola de Moscas" do autor Moçambicano Mia Couto, surgiu a partir da idéia da atriz-pesquisadora do Lume, Ana Cristina Colla, ao observar a apresentação de uma cena do Grupo Peleja. Esta cena, baseada no jogo do Mergulhão encontrado no Cavalo Marinho, foi construída a partir de nosso repertório de treinamento. Ao ver o Mergulhão recriado por nós, Ana Cristina lembrou-se de um trecho determinado do conto e visualizou o jogo em uma cena do conto. O que já estava ali presente iria ganhar outros sentidos através dos personagens do conto e de todo seu contexto. O que era um jogo transformou-se em treino, que por sua vez recriou-se na cena para voltar à sala de ensaio e finalmente ser preenchido de um sentido ligado ao texto, tornando-se parte de um espetáculo.

O processo de montagem do texto teve início em novembro de 2005 embora tenha se desenvolvido com mais regularidade, a partir de encontros semanais, entre março de 2006 e setembro de 2006. De quatro a cinco vezes por semana durante quatro horas por dia, nos encontrávamos para treinar e ensaiar. Nos treinos estavam presentes os cinco integrantes do Grupo Peleja. Nos ensaios

participavam: os atores-dançarinos, os músicos Alexandre Lemos e João Arruda, a diretora Ana Cristina Colla e a assistente de direção Ana Caldas Lewinsohn⁵⁷. Com exceção dos integrantes do grupo, a presença dos outros não era constante nos ensaios, variava de acordo com o encaminhamento do trabalho. Os encontros com a direção eram esporádicos, ocorrendo na maior parte do tempo em dias consecutivos de forma condensada. Os encontros com os músicos variaram de uma forma esporádica no início de suas entradas no trabalho até passar para ensaios fixos de duas vezes por semana. Já os encontros com a assistente de direção, no início eram condicionados à presença da diretora, aos poucos passaram a ser encontros regulares de uma vez por semana pelo menos.

Entre os meses de novembro de 2005 e dezembro do mesmo ano e entre março e maio de 2006, foi proposta pela diretora a tarefa de buscar através do nosso repertório de treinamento, trupés e movimentações como correspondências corporais e imagéticas ao texto. Paralelamente a essas propostas mais físicas, foram realizadas leituras do texto de maneira a separá-lo em partes com o fim de um entendimento literário, distinguindo quais as situações narradas e também, quais as metáforas que suscitavam sensações que poderiam ser transpostas para a cena. Assim, levantamos quais as imagens, as cores, os sons, os ritmos que poderíamos sentir ao ler cada parte do conto. Esta separação foi feita através de

⁵⁷ Alexandre Lemos é percussionista e João Arruda é violeiro e rabequista. Ambos tocam no Grupo de Pífanos Flautins Matuá, que desenvolve pesquisa musical baseada em grupos e manifestações da cultura popular, como os reisados de Sergipe e Ceará e as bandas de pífanos dessas mesmas regiões. Ana Caldas Lewinsohn é formada em Artes Cênicas na Unicamp e é mestranda do curso de pós-graduação em Artes da Unicamp, desenvolvendo pesquisa sobre a máscara e a gestualidade do Mateus no Cavalinho Marinho. Por esse projeto recebe bolsa da Fapesp de mestrado.

leituras e discussões coletivas com os integrantes do grupo, as conclusões, já em forma de proposta de “quase-cenas”, eram mostradas posteriormente para a diretora.

Seguindo também indicações da direção, inserimos certas falas nos jogos elaborados durante nosso processo de investigação anterior ao processo criativo com o conto. Sempre recorríamos a um material que foi anteriormente praticado por nós e que acabou se tornando parte de nosso repertório. Poderiam ser *dinâmicas corporais* do Cavalo Marinho sendo o mais fiel as suas origens, ou movimentações transformadas, adaptadas a novas espacialidades e qualidades propostas. Ainda, retomamos jogos criados pelo grupo e jogos recriados vindos da brincadeira.

Exercitávamos a voz, executando os *trupés* ao mesmo tempo, tentando lidar com a respiração que se alterava por conta da vibração das batidas dos pés no chão e do cansaço produzido pela repetição. Tínhamos o objetivo de falar e ser compreendidos mesmo com as interferências que essa integração de voz e movimento causava. Essa foi a maior dificuldade para todo o grupo (ainda não totalmente superada), já que não exercitávamos a voz de forma constante em nossos treinamentos. Alguns motivos são claros para entender o porquê desta falta. Primeiramente pela formação da maioria dos integrantes do grupo pertencente à área da Dança, que na maior parte das vezes não possui o trabalho vocal na constituição de sua prática. Além disso, na brincadeira estudada, o dançar, sob um ponto de vista está dissociado da voz, ou seja, não se canta e dança nunca ao mesmo tempo. Mesmo assim, a nossa falta de habilidade vocal

demonstra outra lacuna na nossa pesquisa que não se concentrou na prática do cantar e do tocar, duas atividades muito importantes para os brincantes de Cavalo Marinho.⁵⁸

Outro elemento fundamental na prática teatral que não se encontrava incorporado pela pouca utilização em nossos treinos se tratava do trabalho com o olhar. Encarar o público e convidá-lo através do olhar para compartilhar nossa história era preciso para ser coerente com um dos pontos da proposta inicial da diretora. Dentro de sua concepção contaríamos o conto através das danças, das músicas e do brincar. Dessa forma, obviamente, tínhamos o objetivo de nos relacionar com o público como se faz também na brincadeira e muitas vezes, no teatro contemporâneo.

Esta outra falta, a do uso do olhar integrado ao movimento e à voz, era percebida não em todos. Entretanto, podemos também, encontrar algumas razões para isso ter acontecido no modo como abordamos muitas vezes a prática do *treinamento energético* e dos *trupés* quase sempre com pouca relação entre nós mesmos através do olhar, já citado no ítem 2.1.

Portanto, o processo de criação do espetáculo deu-nos a possibilidade de exercitar a voz, o canto e o olhar. Dessa maneira, os ensaios iam produzindo

⁵⁸ Durante a brincadeira, como há sempre um revezamento do banco de tocadores, percebe-se que os figureiros acabam por aprender a tocar e cantar substituindo os músicos “oficiais” do banco que são responsáveis pela música da brincadeira. Há grupos cujos mestres são músicos responsáveis por conduzir o banco. No caso do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, eles possuem poucos músicos que são figureiros.

novas propostas de treinamento, que não deixou de ser realizado paralelamente aos ensaios.

Antes dos ensaios, iniciávamos o trabalho quase sempre nos aquecendo e alongando. Depois praticávamos o *trupé*, que também poderia ser visto como um aquecimento mais direcionado à cena, um pouco antes de passar o espetáculo. Essa necessidade de nos aquecer dançando o Cavalo Marinho nos ensaios e também nas apresentações, pode ser visto como uma necessidade de ativar o corpo no mesmo grau em que estamos durante uma brincadeira. É interessante perceber que a própria brincadeira tem o jogo do Mergulhão como aquecimento.

Nos treinos que corriam paralelamente aos ensaios, fizemos com maior frequência, uma adaptação do *treinamento energético*. Durante todo o período do processo de criação, o praticamos esporadicamente. Algumas vezes durante essa prática inserimos as imagens dos personagens. Recriávamos assim as corporeidades dos personagens do conto. Nascidas de *matrizes* surgidas sem uma imagem pré-estabelecida, durante esses *energéticos* onde também produzíamos organicidade ao retomar tais corporeidades.

As escolhas sobre a relação entre corpo do ator-dançarino e dos personagens foram direcionadas para trocas constantes, entre entradas e saídas das corporeidades de narrador, atores-dançarinos e personagens do conto. Usando as palavras da diretora, se tratava de *vestir as figuras* com tais corporeidades. Em sua concepção não se trata de personagens, mas sim de figuras que passam pela encenação. Dessa idéia percebe-se a concepção do teatro que não interpreta personagens, mas que constrói no corpo determinada

forma para se chegar a atuação. Assim, também percebo que esta idéia vem com o intuito de aproximar o que seria as personagens do conto com a corporeidade dos performers. Não utilizamos, portanto a “magia ilusionista”, nem uma estrutura simbiótica entre personagem e ator na construção dessa atuação (PAVIS, 1999, p. 07 e p.285). Em entrevista concedida para a realização desta pesquisa, Ana Cristina explicou-me que a noção de contadores de histórias ou de figuras, seria mais adequada a nossa atuação.

As propostas apresentadas por Ana Cristina embora não completamente intencionais, aproximavam-se do universo do Cavalo Marinho. Isso pode ser confirmado por suas idéias verbalizadas, muitas vezes durante o processo, de se criar uma atmosfera de brincadeira. Conscientemente ou não, talvez esta idéia tenha dado o norte da encenação. Criar ou recriar a atmosfera da brincadeira, no entanto, não tem nada a ver com reproduzir elementos da brincadeira, mesmo porque o conhecimento da diretora sobre o Cavalo Marinho era um tanto vago. Ela nunca tinha visto uma sambada realizada em seu contexto original, a pesar de já haver trabalhado com atores que são brincantes com conhecimento profundo sobre o Cavalo Marinho. O que poderia ser considerado apenas como uma falta de dados e informações para criar, tornou-se um fator bastante positivo no processo de criação coletiva. Justamente pela ausência de referência não houve pudores ou medos em relação à brincadeira, que surgem por não quisermos “desrespeitar” os brincantes, ou não alcançar certo nível de qualidade que a brincadeira possui. Nós que ligamos a experiência do campo às memórias afetivas relacionadas às pessoas da realidade estudada, corremos o risco de uma

autocensura. O distanciamento da diretora nos fez entrar nesse projeto realmente como algo novo e sua liberdade para lidar com nosso material, permitiu que a montagem não fosse auto-referencial.

Esse distanciamento acabou por nos provocar a necessidade de nos colocarmos ativamente. Em certo momento do processo, resolvemos mostrar a gestualidade do Mateus e de outras figuras. A partir disso, foi possível criar a corporeidade do personagem Julbernardo, o vendedor de batons. Da mesma forma que o Mateus aproxima-se da roda de Cavalos Marinhos pulando com a palma das mãos e os pés tocando o chão no pulso da música, Julbernardo faz sua entrada. E assim a figura se apresenta de maneira languida e debochada em diálogo, não com o Capitão como na brincadeira, e sim com o público para vender seu batom. O performer, nesse momento, utiliza elementos da fala do Mateus com o Capitão ao fazer a “empeleitada” que seria o ato feito pelas duas figuras ao realizar um negócio envolvendo o trabalho do Mateus e sua remuneração.

Na peça, Julbernardo pede a alguma mulher do público a mesma coisa em troca do batom. Não se trata de uma simples transposição, mas de uma recriação a partir de uma corporeidade previamente vivenciada. Julbernardo não é apenas debochado e provocador como o palhaço do Cavalos Marinhos, mas é malandro como um vendedor de novidades que veio da “cidade grande”. Ele usa sua “sedução” para conquistar a atenção das freguesas. Com essa mistura de palhaço e sedutor ele vende a pintada de batom a Armantinha e também a ilusão de ser beijada.

Outro momento de relação entre a corporeidade da brincadeira e a criação das cenas pode ser observado. Certa vez quando ensaiando a cena na qual Armantinha comprava a pintada de batom de Julbernardo, houve um “esfriamento” da corporeidade referente ao meu personagem. Perdi a conexão com o Daniel, não me percebia em estado de jogo. Neste momento, Ana Cristina que havia visto o início do ensaio, pede-me para retomar a movimentação que realizei em relação com Lineu durante o *trupé* de aquecimento. Refiz o *trupé* junto com Lineu e só aí pude retomar um estado que antes havia feito com Daniel em algum ensaio anterior, mas por algum motivo eu não conseguia recriar naquele dia. Houve uma relação direta entre a preparação e a cena, quando o próprio *trupé* deu-me uma corporeidade relacionada a personagem e pude retomar em cena. Esta cena, onde há um jogo de sedução entre Armantinha e Julbernardo, iniciou apenas com uma dança, onde foram sendo introduzidas as falas do conto, recriando um diálogo entre os personagens.

Voltando a idéia de ritmo bastante presente nos corpos dos performers, afirmo a importância da música para realmente manter uma atmosfera de brincadeira. A escolha de manter sempre um ritmo pulsante acompanhando a história e a movimentação aproxima a encenação das manifestações populares.

O espetáculo começa com uma música em forma de cortejo com os atores e os músicos tocando. Logo depois é introduzido o ritmo do Cavalinho acompanhado da melodia executada pela viola. A música funde-se aí com a movimentação que corresponde a alguns *trupés* incorporados nas figuras dos atores-dançarinos. Ao longo do espetáculo são produzidos efeitos sonoros que

servem para pontuar gestos, apoiar as falas e as ações, sustentando a idéia do texto. Em outros momentos a música executa dois papéis ao mesmo tempo, dá o ritmo da dança e preenche com a melodia a idéia do texto, o que seria o caso da cena do sonho da Armantinha. No fim o ritmo torna-se base de um samba rural quando “damos a despedida”⁵⁹. Anunciamos então, o fim da peça e o fim do conto, pois já nos colocamos como os contadores e não retornamos aos estados dos personagens.

A música torna-se muito presente durante as cenas, dando um corpo específico a encenação, fazendo ligações entre os corpos dos performers e as cenas. O ritmo, dividindo e unificando ao mesmo tempo, numa relação de interdependência entre dança e música, traz a pulsação da brincadeira. Corpo e música conectados provocam sensações, produzem sentidos, produzem também dramaturgia.

A cena da dança-jogo do Mergulhão é formada justamente por essa conexão entre música e dança, jogo e cena. A luta-dança vivenciada em cena vai além do significado da briga do texto. A dança extrapola a lógica das significações, não a elimina, apenas acrescenta a lógica das sensações⁶⁰, pelo ritmo, dança e música unidas no pulso. No mesmo sentido há outras movimentações coletivas que preenchem o corpo e o espaço cênico, instaurando

⁵⁹ No Cavalo Marinho para encerrar a brincadeira após a saída do Boi, são tocadas as músicas de despedida, saudando os brincantes e anunciando o fim daquela sambada.

⁶⁰ Utilizando termo de Deleuze, ao escrever sobre uma lógica da pintura não representativa, que ultrapassa o sentido da figuração: “a sensação é vibração” (DELEUZE, 2007, p.51).

a qualidade de brincadeira, a relação entre nós e a possibilidade de se criar nosso próprio brinquedo.

Dentro desta perspectiva mais ampla sobre a construção desta dramaturgia, o conto torna-se um dos elementos constituintes, um dos pontos de apoio numa rede de conexões em que o corpo, definido como um corpo contador da história, brinca e revive o conto. Logo depois de nossa primeira leitura do conto pudemos fazer associações entre aquilo que estava sendo contado e o universo do Cavalo Marinho. Estas relações nos motivaram muito a trabalhar com o conto de Mia Couto, além do desejo em comum de termos um diretor de fora do grupo. Estas relações que estabelecemos entre o conto e a brincadeira correspondem ao contexto social-histórico em que se situam. Apesar do Brasil não ter passado por uma série de guerras civis como Moçambique, ambos são países que guardam marcas profundas provocadas pela colonização portuguesa. O cenário árido da feira de Condado nos pareceu bastante similar ao do mercado onde Zuzé Bisgate um dos personagens centrais do conto, monta todo dia sua tenda de cuspes. A criatividade na precariedade revelada pelas atividades profissionais deste comerciante também nos conecta com a realidade dos brincadores. Zuzé Bisgate cria formas de sobrevivência do cuspe ou das moscas, os brincantes criam beleza através da brincadeira com muito pouco recursos.

No conto e na brincadeira o grotesco e o sublime se aproximam, se chocam e se encontram. Isto acontece no conflito vivido por Armantinha envolvida em seu sonho líquido como um beijo e Zuzé, seu marido que a tira do sonho lembrando sua boca cheirando a podridão assim como sua terra cheira. No

Cavalo Marinho, no corpo dos brincantes em suas danças de cores, há uma fluidez pulsante e, ao mesmo tempo, há as piadas sujas e as caretas do Mateus. O espetáculo pode não ter exatamente as mesmas características apontadas em ambas às fontes de nossa criação, mas possui a leveza e o entusiasmo de uma brincadeira que é sempre realizada com muita seriedade, vigor e alegria. Um espetáculo tecido e fiado por e nos muitos encontros cruzados entre meu corpo e de todos que estão nesta pesquisa.⁶¹

⁶¹ Ver anexo IV transcrição de carta com impressões de uma espectadora após ver o espetáculo.

Conclusão

Por meio desta dissertação percorri alguns caminhos com o objetivo de produzir reflexões sobre o processo de investigação do Grupo Peleja. Tive como principal referência minha experiência como dançarina, pesquisadora e observadora dos processos corporais pelos quais passei nas atividades aqui descritas. Ao apresentar as escolhas realizadas nesta pesquisa, revelei a busca por uma poética coletiva em torno de certos procedimentos que foram referência na prática do grupo. Tais procedimentos visavam à produção de mudanças de estados corporais vindas do encontro com a manifestação popular do Cavalo Marinho e de uma abordagem sobre parte do treinamento do Lume. A poética coletiva buscada passava, sobretudo pela relação afetiva e técnica produzida no e pelo corpo de artistas da contemporaneidade vindos da Cultura Popular ou das Artes Cênicas Contemporâneas. Com o objetivo de escrever sobre aspectos que se cruzam nesta experiência nos dois campos optei pelo conceito de *corpo-subjétil* para me acompanhar durante a escrita. Este conceito permitiu-me traduzir sensações sobre a dramaturgia gerada na brincadeira e no espetáculo “Gaiola de Moscas”.

O conceito *corpo-subjétil* criado pelo ator-pesquisador do Lume Renato Ferracini (2006), considera o corpo em suas múltiplas dimensões, formado por processos histórico-sociais, por relações de força e saberes sempre em processo. Ao mesmo tempo, como potencializador de novos agenciamentos gerando planos de criação a partir de experiências singulares. Tratando o *corpo-em-arte* como um

processador de fluxos que o colocam entre territórios, através de uma preparação ou treinamento, criou-se a possibilidade de relacionar este conceito com as observações a respeito do corpo do brincante e por vezes do treinamento do Grupo Peleja. O corpo estabelece conexões, cria fluxos e linhas e é formado por essas. Na arte, cria experiências, com sigilo e com outros corpos, cria processos de formação para gerar novas experiências.

Meu corpo sou eu, e esse eu só se dá em relação com o outro. Aí se encontra uma das idéias-chaves oferecidas pelo *corpo-subjétil*. Penso, então que o corpo brincante cria e se cria por meio das relações entre os próprios brincantes e com o público. Esta relação possibilita a geração de sentidos na brincadeira. Sentidos que passam pela noção de *acontecimento*, conceito de Deleuze (2000) que nos faz pensar que estes são operados nos corpos dos brincantes. Porém por um processo não totalmente corpóreo, não completamente consciente ou inconsciente, nem planejado, nem *puro acidente*.

O corpo do Cavalo Marinho treinado em seu cotidiano e na brincadeira foi mostrado em seu contexto e por meio da descrição de sua corporeidade. Contexto do trabalhador rural da Zona Mata Norte de Pernambuco, que expressa seus valores culturais através de uma manifestação que mescla agressividade, delicadeza e sincretismo e se processa no corpo a cada brincadeira. Expressa-se por meio da *memória da vocalidade* (ZUMTHOR, 1993), memória revelada no ato de performar (MARTINS, 2002), inscrita no corpo ao brincar. Esta *memória virtual coletiva* constrói a ponte entre o presente e o passado, sempre partindo do

presente que vai ao passado, ressignificando no ato, na dança, na música, no canto e na poesia.

Considerando as análises da pesquisadora Maria Acselrad (2002) sobre o Cavalo Marinho, mostrei que as figuras também entendidas como etapas, reafirmam a idéia de que não se pode definir a brincadeira por uma estrutura fixa. Procurei apresentar outros pensadores que reforçam a noção de que os sentidos da brincadeira dão-se pelo corpo e pelas etapas que se sucedem a cada brincadeira. Corroboro assim, com a definição que opõe *estrutura* a *ritmos* que separam e ligam ao mesmo tempo as etapas. Associei estas idéias ao meu ponto de vista sobre a dramaturgia da brincadeira. Esta não poderia ser dissociada nem do corpo do brincante e nem deste ritmo, considerado (o corpo, o brincante ou o ritmo) também como responsável por coesões de idéias e afetos gerados no momento em que a brincadeira acontece.

No percurso entre campo e sala, a memória dos brincantes tornou-se a minha memória, não a mesma, idêntica, mas como processo de transmissão, envolvendo estranhamento, reconhecimento e transformação. Só tornou-se uma memória significativa, pois foi algo vivido intensamente e portanto, torna-se passível de recriação. *Memória virtual* processada pelas experiências de um passado no presente, *atualizadas* e reatualizadas no treinamento em sala. Foi esta memória que permitiu a vivência intensiva e a experiência com *matrizes* relacionadas aos *trupés* da dança do Cavalo Marinho ou ao *treinamento energético*.

Ao definir o *treinamento energético* apontei limites da nossa investigação ao descrever a maneira de realizá-lo. A principal lacuna durante este trabalho estaria relacionada à retomada de *matrizes*. Uma das razões para que isto tenha acontecido seria a falta de relação entre o material gerado por cada um, não apenas no momento da retomada, mas durante os treinos em geral. O que produziu também uma lacuna no que se refere ao trabalho com o olhar. Ao refletir sobre esses problemas percebi que eles envolvem questões conceituais sobre o *treinamento energético*. Os *estados cênicos* criados por nós através dele apesar de terem sido claros no corpo, não estariam da mesma forma em sua definição. Seria apenas a exaustão que o definiria? Poderia ser encarado apenas como exercício ou se trata mesmo de princípios que envolvem situações limites para o corpo e no corpo? Aponto então, uma possibilidade de conceituá-lo como um trabalho que antes de tudo envolve o colocar-se em *estados limites* e não como um procedimento que tenha etapas preestabelecidas com uma única maneira de se conduzi-lo.

Sob este ponto de vista, relacionei estes estados limites provocados pelo *treinamento energético* com a minha experiência ao trabalhar a repetição exaustiva das *dinâmicas corporais* da brincadeira na sala e ao participar de uma brincadeira que durou 8 horas. Afirmando que esta foi uma das possíveis intersecções entre este treinamento e o trabalho da dança com o Cavalo Marinho. Entretanto sinto que as possibilidades criativas deste exercício não foram esgotadas mesmo tendo gerado vivências pessoais intensivas. Vislumbro a

possibilidade de em futuras investigações utilizá-lo como procedimento buscando seu aprofundamento com relação à concretização de *matrizes*.

O processo de treinamento descrito procurou mostrar a importância dos exercícios praticados para a incorporação de um estado corporal próprio da brincadeira. A sempre mencionada, a experiência com a brincadeira em campo permitiu a recriação deste estado durante a prática dos exercícios que tem como base os *trupés* do Cavalo Marinho. Busquei levantar alguns aspectos deste estado através do conceito de *flow* (CSIKSZENTMIHALYI, 1997) e sua aproximação com o conceito de *zona de turbulência* (FERRACINI, 2006). Zona de geração também do *corpo-subjétil* ao adentrar outro espaço-tempo. Esta zona de afetação e de auto-afetação, de abertura ao jogo envolvendo público e intérpretes-brincantes, esteve presente por momentos na cena do espetáculo “Gaiola de Moscas”. A criação de *corpos-subjéteis* teria sido possível talvez, por este fluxo de energia coletiva experimentado em sala e na brincadeira e pelo processo de incorporação das *dinâmicas corporais* com seus aspectos técnico-expressivos próprios. É interessante observar que a falta de aprofundamento das relações entre as *matrizes* no *treinamento energético*, foi de certa forma superado durante os exercícios com os *trupés*. Relacionar o estado que conseguimos chegar através da brincadeira ao *treinamento energético* poderia ser um caminho para se chegar a algumas contribuições entre brincadeira e treinamento de ator.

O conceito de *zona de turbulência*, formada e causada pelas *micropercepções*, relaciona-se às minhas idéias sobre a dramaturgia e seus níveis. As *micropercepções* geradas em determinadas execuções dos *trupés*,

afetariam as macroações perceptíveis na dança coletiva. Esta *zona*, a meu ver, é a própria *potência de sentidos* da cena, sentidos ligados a noção de *acontecimento* de Deleuze (2000), gerados na relação entre os próprios performers e entre estes e o público. Os níveis de dramaturgia passariam pelo treinamento e, portanto, pela construção do *corpo-subjétil*. Estariam também na relação entre os corpos na brincadeira, no momento da cena quando se produz a *zona de turbulência* e entre os outros materiais que a constituem. No caso do espetáculo “Gaiola de Moscas”, por exemplo, entre o texto e a dança realizada pelos performers.

Dessa maneira, levantei a idéia de que a construção de treinamentos para se processar *corpos-subjéteis* também poderia dar-se através do jogo, da brincadeira sendo considerada como geradora de uma *zona de turbulência*. Com o fim de ampliar os conceitos do autor estudado, propus este ponto de vista que seria fundamental para se pensar talvez menos na chamada “presença” do ator e talvez mais ainda na relação, na intensidade que se chega por meio de uma experiência coletiva. Ressaltando aí o trabalho que envolveu o Grupo Peleja e que gerou virtuais passíveis de atualização no espetáculo.

Antes de relatar a experiência de uma construção de dramaturgia a partir do treinamento do Grupo Peleja, chamei a atenção também para o conceito de dramaturgia do corpo ligado ao corpo não artista, de Christine Greiner (2005). Apostado na idéia de que a dramaturgia dá coerência ao fluxo de informações que processam o corpo, cria nexos de sentido, nas relações entre o dentro e o

fora, entre cultura e natureza. Talvez este fosse outro nível ainda de dramaturgia a ser considerado.

Pode-se concluir que o conceito de *corpo-subjétil* nos ajuda a pensar o corpo como potencializador de sentidos, corpo cotidiano e *corpo-em-arte* que não se separam, sendo unidade e *multiciplidade ao mesmo tempo*, aberto pelas possibilidades de *devires*. *Corpo-em-arte* criado por meio de treinamentos, em fluxo e entre zonas, processado a partir das relações, da implosão dos supostos limites de interioridade e exterioridade, de forma e conteúdo. Treinamentos que podem ser construídos por meio da brincadeira do Cavalinho Marinho.

Não dá para eliminar o comportamento cultural desse corpo e vemos isso claramente em manifestações tradicionais em que o corpo do trabalho, da lida, da peleja cotidiana está presente no corpo da manifestação espetacular, assim como não podemos pensar *corpo-subjétil* sem considerar por onde ele passa e pelos encontros que o produzem. A nossa dramaturgia deu-se através desse corpo no mundo, na vida cotidiana e nas relações que o construíram a partir de encontros. A brincadeira e o campo foram vivenciados e vistos como geradores de sentidos. A experiência mais tarde foi levada aos treinamentos possibilitando o processo de criação embasado no texto “A Gaiola de Moscas” de Mia Couto (1997).

Através do relato deste processo de criação, utilizei a noção de níveis ou camadas de dramaturgia para ressaltar a relação entre os materiais constituintes da cena formando uma tessitura. Buscando um embasamento na noção de dramaturgia feita por Patrice Pavis (2001) tentei mostrar como as idéias e escolhas da diretora, Ana Cristina Colla, determinaram também a produção de

sentidos no espetáculo. A meu ver, o que norteou suas opções e o que tornou possível o surgimento de singularidades nesta montagem, é a intenção de se recriar uma atmosfera da brincadeira. Atmosfera atualizada pelas *dinâmicas corporais* e pela dança, pelas relações de grupo e pela pulsação tão presente nas cenas.

Apontei também como a corporeidade do treinamento foi se entrelaçando a cena, assim como aproximações da proposta de encenação com a brincadeira. Minha intenção foi mostrar uma possibilidade de dramaturgia gerada pelos encontros, pelos processos de investigação de campo e em sala.

Trata-se de um trabalho que não prevê uma conclusão, mas aponta para o desenvolvimento de outras possibilidades de criação dramaturgias, tanto durante as futuras apresentações do espetáculo assim como por meio de maior aprofundamento no trabalho corporal em sala. Vejo ainda a possibilidade de tecer outros escritos sobre as reflexões aqui levantadas no sentido de focar alguns temas que se mostraram tão amplos ao serem abordados nestes três capítulos. Seria necessário separar e mergulhar para recriar ritmos através de conexões com conceitos aqui apenas apontados. Continuando assim o que realizei nesta dissertação: gerar possibilidades de pensamentos e sentidos por meio das experiências corporais com o Cavalo Marinho.

Referências

ACSELRAD, Maria. **“Viva Pareia!” A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza - Uma abordagem antropológica da estética do Cavalo Marinho.** Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

ARAÚJO, Edval Marinho. **O folgado popular como veículo da comunicação rural: estudo de um grupo de Cavalo Marinho.** Dissertação (Mestrado em Administração Rural) – Departamento de Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 1984.

BARBA, E e SAVARASE, N. **A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral.** Campinas: Hucitec, 1995.

BERGSON, HENRI. **Matéria e Memória - Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BENTIVOGLIO, Leonetta. Europe et Etats Unis : un courant. In : FEBVRE, M. (Org.); **La danse au defi.** Montreal : Editions Parachute, p.119-133,1987.

BURNIER, Luíz Otávio. **A Arte de Ator - Da Técnica a Representação.** Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CARVALHO, José Jorge de. O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna. In: **O Percevejo.** Rio de Janeiro: UNIRIO, nº 8, ano 8, p.19-40, 2000.

COUTO, Mia. **Contos do Nascer da Terra.** Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

_____ **Cada Homem é uma Raça.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____ **Entrevista com Mia Couto.** [dez. 2003]. Entrevistadora: Vera Maquêa. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2005. Revista Via Atlântica, n. 8, p. 205-217.

_____ **A crítica e a criação.** [jun. 2006]. Entrevistadoras: Rita Chaves e Tania Macêdo. São Paulo: Rádio USP, 14 de agosto de 2006. Disponível em: <<http://www.radio.usp.br/programa.php?id=2&edicao=060814>>. Acesso em: 15 ago. 2006

CSIKSZENTMIHALYI, Mihalyi. **Creativity; flow and the psychology of discovery and invention.** New York: Harper Perenniel, 1997.

DAMÁSIO, António. **O Mistério da Consciência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____ **O Erro de Descartes- Emoção, Razão e o Cérebro Humano.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- DELEUZE, Gilles. **Théorie des multiplicités chez Bergson**, 1970. Disponível em:
<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=107&groupe=Conférences&langue=1> Acesso em: 24 abr. 2008.
- _____. As dobras ou o lado de dentro do pensamento (subjetivação) In: **Foucault**. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1988, p.101-130.
- _____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. **Francis Bacon Lógica da Sensação**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. Percepto, Afecto e Conceito. In: **O que é Filosofia** Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p.213-253
- _____. Introdução: Rizoma In: **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa – Rio de Janeiro : Editora 34, V. 1, 1995, p.11-37
- _____. 28 de Novembro de 1974 - Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos. In: **Mil Platôs : Capitalismo e Esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik– Rio de Janeiro: Editora 34, V.3, 1996, p.09-29.
- _____. **Mil Platôs : Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. – Rio de Janeiro : Editora 34.,1997.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DE MARINIS, Marco (Org.). *Drammaturgia dell' Attore*, **Teatro Eurasiano** nº3. Bolonha: I Quaderni del Batello Ebro, 1996.
- DOMENICI, Eloisa Leite. **A Experiência Corpórea como Fundamento da Comunicação**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 2004.
- DOSSIER Danse et Dramaturgie, **Nouvelles de Danse** nº31, Bruxelas: Contradanse, 1997.
- FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. IA - Instituto de Artes, Campinas, 2001.
- _____. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP Hucitec, Campinas, 2006.
- _____. O corpo-subjétil e as micropercepções, um espaço-tempo elementar. In: MEDEIROS M.B.; MONTEIRO M.F.; MATSUMOTO R.K. (ORG.). **Tempo e Performance**. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes Universidade de Brasília, 2007b, p. 111-120.
- _____. **Preparação do atador: limite, virtual, memória e vivência**. In: Anais do congresso da ABRACE (no Prelo), Belo Horizonte, 2007a. Disponível em: www.renatoferracini.com. Acessado em: 10 dez. 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir** Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis : Editora Vozes, 1987, p. 117-141.

GIL, José. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GREINER, Christine. Por uma Dramaturgia da Carne: O Corpo como Mídia da Arte In: BIÃO, A. **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. São Paulo: Ed. AnnaBlume, 2000.

_____. **O Corpo - Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HERCOLES, Rosa Maria. **Formas de Comunicação do Corpo: Novas Cartas sobre a Dança**. Dissertação (Mestrado Comunicação e Semiótica) - PUC,São Paulo, 2005.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal Qual Apanhei do Pé**. (Dissertação de Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP. IA-Instituto de Artes, Campinas,2003. Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000304156>. Acesso em: 08 out. de 2007

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens, O Jogo Como Elemento da Cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LAKOFF, G. e JOHNSON, M. *Philosophy in the Flesh*. Nova York, Basic Books, 1999

LÉVY, Pierre. Introdução. In: **O Que é o Virtual?**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996, p.11-33.

LOUPPE, Laurence. **Corps Hybrides**. In: Art Press, nº 209, p.54-59, ISSN 0245-5676. Paris, 1996.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. Performances do Tempo Espiral. In: G. Ravetti e M. Arbex (Orgs) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Edusp v.2, 1974.

NASCIMETO, Mariana Cunha. **Família Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos da Zona da Mata**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2000.

OLIVEIRA, Joana Abreu Pereira. **Catirina, o Boi e sua Vizinhaça- elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

OLIVEIRA, Érico José Souza. **A Roda do Mundo Gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE)** Recife: SESC, 2006.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. Maria Lúcia Pereira e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RABETTI, Beti. Memória e Culturas do "Popular" no Teatro: O Típico e as Técnicas. In: **O Percevejo**. Rio de Janeiro: UNIRIO, nº 8, ano 8, p.03-18, 2000.

SÁNCHEZ, José A. **Dramaturgias de la Imagen**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994

SCHECHNER, Richard. **Between Theatre and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. **Performance Theory: an Introduction**. New York, London: Routledge, 2006.

TENDERINI, Helena Maria. **Na Pisada do Galope Cavalo Marinho - na fronteira traçada entre Brincadeira e Realidade**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Referências não citadas

BARBA, Eugenio. **La Canoa de Papel - Tratado de Antropologia Teatral**. México: Editorial Gaceta, 1992.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Brasília: Hucitec, 1999.

CARDONA, Patricia. **Dramaturgia del Bailarín, cazador de mariposas**. México DF: Conaculta/INBA, 2000.

COLLA, Ana Cristina. **Da Minha Janela Vejo. Relato de Uma Trajetória Pessoal de Pesquisa no Lume**. São Paulo: HUCITEC/ FAPESP, 2006.

BERNARD, Michel. **Le Corps**. Paris: Editions du Seuil, 1995.

BIÃO, A. e GREINER, C.(Org.). **Etnocenologia..Textos Selecionados**. São Paulo: Anna Blume, 1988.

DELEUZE, Gilles. **A Imanência: Uma Vida**. Publicado originalmente em Philosophie, nº 47, 1995: 3-7. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva.
Disponível em: http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/imanencia_i.htm. Acessado em: 10 abr. 2008

GROTOVSKI, Jersy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I – Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica**. Tradução: Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. p.110-131.

LE GOFF, J. e SCHMITT, J.C. (orgs). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Tradução: JÚNIOR, H. F. Bauru, São Paulo: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. (v. I e II)

LEPECKI, André. **"Par le biais de la présence: la composition dans l'avant-garde post-baughienne"**, In: *Nouvelles de danse*, nº 36-37, 251p., p.183-193. Bruxelas, 1998.

MADEIRA, Angélica VELOSO, Mariza. **Leituras Brasileiras - Itinerários no Pensamento Social e na Literatura**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MENEZES, Marcia Maria Barbosa. **Manifestação Artístico Comportamental de um cotidiano social, através da teatralização do folclore - o Valente do Cavalo Marinho**. Monografia (Especialização em Artes Cênicas)- Departamento de Teoria Artes e Expressão, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1986.

OLIVEIRA, Mariana S. **Pensando Performance e Cavalos Marinhos- Cruzamentos e Origens**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: www.institutohemisferico.org. Acessado em: 07 jun 2006.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, Pesquisador, Intérprete: Processo de Formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

TURNER, Victor. Liminal ao Liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa". Trad. Hebert Rodrigues. **From Ritual to Theatre: The Human Seriouness of Play**. New York: PAJ Publications, 1982.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu Rural - O espetáculo como espaço social**. Recife: Associação Reviva, 2005.

ANEXOS

ANEXO I

Trechos do Diário de Campo

Diário de campo. Primeira viagem (2004-2005).

Sáimos de São Paulo dia 22 de dezembro de 2004 as 15horas e 30 minutos. Estrada, carros, caminhões, São Paulo.

Pernambuco. Daqui 2 horas estaremos em Recife. Agora, estrada, cana, cana, cana e algumas vilas, casas feias, barracos nos barrancos, lona preta, pau, terra. Curvas.

Ontem terminei de ler Rútilos, livro de Hilda Hilst que tem pequenos discursos e um grande e Rútilo. NADA. É como se eu começasse agora a entender seu texto. Discursos políticos, escatológicos, de amor e paixão e loucura sobre Deus. As palavras vão com a correnteza da angustia ou apenas tormento vindo de algo muito vivo e intenso. Tem que se envolver com cada palavra sem buscar sentido. O sentido vem com as sensações, sons, palavras-coisas.

A expectativa se dissolve em sono e cansaço da viagem. Corpo com nós. Dia 22 de dezembro.

26/12/2004 domingo, Condado.

Chegamos antes de ontem aqui, dia 23. A casa: dois quartos, uma sala, cozinha, banheiro, quintal. Não tem água encanada, rua de terra, esgoto a céu aberto. O primeiro dia foi estranhamento, sem me sentir muito de fora, tudo vai caminhando. Tá bem difícil sem água, tô irritada e com um pouco de cólica.

Aguinaldo e sua família: Ivanice (Ita) sua esposa, Jamerson (Jaminho) filho caçula, Jaline e Jaclécia, a mais velha. Todos encantadores. Recepção calorosa, atenção constante.

Ita fez comida pra gente todos esses dias. Ele está desempregado, mas trabalham na feira. Vendem legumes com a família de Ita. Conhecemos sua mãe, Dona Preta e seu pai, Seu Luís, no dia 25, antes de irmos pra sambada. D. Preta é uma figura.

Tenho estado feliz com tantos encontros, um pouco incomodada com eles nos oferecendo tanta coisa e a gente nada. Eles gostam muito de estar com a gente, será só pelo fato de sermos de fora? Isso me estranha, todo o valor que eles têm e a sociedade não dá condições de vida tranqüila. É tudo contraditório. Me assusta a diferença, e me atrai.

Hoje seu Inácio veio nos visitar. Falou muito de Juliana. A relação que fica depois de um contato profundo. Depois da sambada fiquei com vontade de ficar aqui em Pernambuco. Ainda angustias da vida incerta me acompanham.

Fomos à casa de Seu Martelo, o Mateu de Mestre Biu Alexandre, que é pai de Aguinaldo. Biu é apelido de Severino. Uma ótima sambada, linda. Ele é impressionante. Ele é palhaço constantemente.

Sambada, dia 25 de dezembro, Cidade Tabajara, Olinda.

As coisas que mais me impressionaram no Samba: a presença dos Mateus (Mateu e Bastião), o tempo todo dando força pra brincadeira acontecer; as lutas entre figuras e Mateu e Bastião ou entre os galantes e as figuras.

As lutas me lembram a capoeira, uma disputa que na hora da brincadeira se encerra, vira jogo com sentido de luta e brincadeira. Antigamente essa luta era muito mais séria, pelo que Aguinaldo, Martelo e Seu Inácio falaram. “Os galantes levavam surra mesmo, caíam das rasteiras. Hoje em dia se galante cai, chora ou fica bravo com a pessoa que deu”.

A corporeidade da capoeira é muito parecida, a própria movimentação da rasteira, a ginga, os aús, as meias-luas, as bases largas, o jeito de se proteger e de atacar. Outra descoberta foi a de que várias figuras te essa disputa para sair da roda. Então, é como se esse componente da luta fosse muito importante, é como mais um elemento da brincadeira.

Descobri também figuras que não conhecia: Barbaça, o Vila Nova ou Varredor, Mana Negra (porteiro do sítio que deixa os galantes e outros passarem na porteira sem querer e assim não é contratado pelo Capitão). Comecei a vislumbrar uma certa relação

entre a sociedade e o Cavalo Marinho. Não como uma reprodução da luta de poder e afirmação do poder do Coronel sobre os Negros. É como se eles mostrassem o que ocorre na sociedade. Um manda no outro, o negro é o que mais apanha e o que mais caçoa, o mais palhaço. O Capitão também é um tipo de Coronel que nunca paga o serviço... Algumas divagações sem nenhuma conclusão e pretensão, só tenho apenas uma sensação forte de que a brincadeira é uma forma de libertação dentro de um contexto bem determinado, onde existe aquele que domina e o outro que é dominado. Mas sem muita consciência.

Sambada, 01 de janeiro, Condado, Zona da Mata.

Galantes/pesquisadores: eu, Maíra, Tainá, Alice e Lineu. Muito nervosismo, medo de interferir demais numa estrutura onde a tradição é ameaçada e há muita política envolvida.

O espetáculo acontece sem a preocupação de mostrar algo que criamos. Quero dizer, não se esconde os problemas, as coisas não acontecem e são resolvidas na hora, na frente de todos. As figuras demoravam a entrar, às vezes, e não tinham pressa de fazer um espetáculo corrido (sem buracos). Depois da entrada dos galantes e de termos terminado a parte da Estrela e do São Gonçalo, Aguinaldo nos deu parabéns. Cumprimentou-nos no meio da roda. Isso me chama muito a atenção. Como as coisas acontecem naturalmente e a preocupação com o público está em segundo plano. O que mais importa é a atuação dos brincantes, o momento em que acontece cada coisa. De certa forma a continuidade não é essencial. Ao mesmo tempo eu ouvi que uma boa sambada é aquela onde o banco não para de tocar, as toadas seguem uma atrás da outra.

Existe toada para perguntar ao Mateus qual é a figura que está por vir. Mesmo ela estando no “pé da roda”, não dá pra perceber qual é a figura pra poder cantar a toada que pertence a ela. Então, eu vi o Mateus indo perguntar ao figureiro e depois voltar e dizer a resposta ao banco.

Achei muito interessante perceber e viver essa relação muito diferente de se estar em cena, de mostrar as coisas que tentaríamos esconder em outro contexto. Essa relação

envolve também o público que tem outra postura, há uma participação diferente no espetáculo.

Incomodou-me o fato de estarmos brincando em ocasião da posse do prefeito. O Caboclo versou para um vereador que estava lá assistindo, agradeceu e deu boas vindas ao novo prefeito. Nos versos também foi mencionado que estávamos lá, nós, “gente de fora, vindos de São Paulo”. Nós estávamos lá, dentro da brincadeira, para dar visibilidade ao Cavalinho da periferia de Condado, aos olhos dos políticos locais.

Partida. Ida para trás.

Volta. Ida para outro canto. Chegada.

Fui para Pernambuco e voltei encantada de cantos de Caboclos, de Oxuns, de flautas de índios, de mistérios e danças. O corpo, os corpos. Gentes de todo tipo, pretos, brancos, morenos, mulatos, vermelhos. Os rostos de índios, cores de branco, corpos de negros. Pisada de índio, bate o pé na terra, forte e contido. O sangue que corre nas veias que há muito tempo está nessas terras perto do Atlântico. Na estrada para Goiana tem uma pequena reserva de Mata Atlântica, o resto é cana, muita cana e canaviais. As plantações que víamos, além de cana, eram de mandioca. Perto da casa de Biu Alexandre há inhame, mandioca, macaxeira... Seu Martelo tem um pedacinho de terra onde planta macaxeira e algumas outras coisas.

As reações diante dos aparelhos eletrônicos ou até mesmo dos carros: Dona Maria, vó de Aguinaldo, ficou espantada e encantada quando se viu na pequena tela da máquina fotográfica digital. Ela disse: Ave Maria! Tinha certa alegria no seu espanto.

Seu Martelo já viveu muito, homem bravo, Caboclo do Maracatu Rural há muitos anos. Ele já foi ao inferno e voltou, já lutou com gente tomada por espírito. Tem a doçura e a agressividade de um palhaço que conhece tudo na roda do samba do Cavalinho. Mas Seu Martelo tem medo de carro, mesmo quando o carro está vindo numa velocidade bem baixa. Ele logo se afasta. Para mim isso é uma contradição. Toda aquela dureza de quem dorme no chão duro. Um braço apoiado na cintura e uma perna estendida à frente. Ele sempre para assim, como se desconfiasse, encarasse todos com muita firmeza.

Hoje vendo um documentário sobre o Negro no Rio de Janeiro e sobre Gabriel Antônio dos Santos que construiu uma casa com restos de coisas, vidros, azulejos, objetos que ele achava. Ele escrevia num diário relatando fatos acontecidos há muito tempo atrás, escutei uma frase desse diário de Gabriel, falecido em 1985 com 85 anos: “A gente da cidade vem ver aqui nessa casa, a força da pobreza enquanto que na cidade só há a força da riqueza, da engenharia, da modernidade.”

A força, o poder da pobreza, é o que vi em Condado, é o que tanto me emociona, porque toda essa pobreza ao redor das pessoas é algo muito presente, e marcante, não dá para separar da arte que produzem. É dessa condição que nasce a arte, é com a qualidade desse poder da pobreza. É o que caracteriza essa cultura. Com a força da pobreza, com a força do trabalho da cana, com a alegria e o sofrimento!

Corpo do Aguinaldo e corpo de Biu Alexandre, no Soldado, gestos, firmeza, postura, sem se movimentar muito consegue se impor como um soldado. Corpo dos Caboclos de Lança de Nazaré e de Condado: luta, brincadeira, afeto, rivalidade, atenção e apreensão para resolver brigas, dentro da brincadeira e fora dela.

Diário de campo. Segunda viagem (2005).

Cheguei a Recife dia 13 à noite e 14 pela manhã fomos a Condado. Chegamos em dia de feira, sábado. Fomos diretamente para a feira falar com Ita e Aguinaldo, Dona Preta e os irmãos de Ita que trabalham na feira. Aguinaldo não estava e fomos com as crianças, Jaline, Jaclécia e Jaminho ao seu encontro. Nesse mesmo dia houve um Cavalinho em comemoração ao aniversário de Nicinha, filha de Antônio Teles. Aconteceu na frente de suas casas, no bairro de Novo Condado, no fim de uma rua sem saída. Uma noite bonita, a brincadeira foi muito boa. Fomos com Seu Martelo. Estava no banco Ederlan, Zé Mário e Antônio Teles na rabeça, entre outros. A brincadeira contou com a presença de Mestre Biu Alexandre e Aguinaldo. Mais tarde S. Martelo também tomou o posto de Mateus e brincou até o fim, 3 horas da madrugada.

Tenho dificuldade em escrever sobre a brincadeira, foi tanta coisa...

Houve muita participação das pessoas em volta. Ouvi muitos comentários de quem faz também. S. Martelo corrigiu várias vezes o figureiro novato e o outro Mateus. Biu Alexandre como Capitão foi logo fazendo perguntas e dando respostas repreensivas ao figureiro novato que botava Mestre Ambrósio. Ele entrou antes do Mateus, logo no início da brincadeira e dava sempre respostas repetidas.

Foi muito bom ver Mestre Biu Alexandre puxando os arcos com Aguinaldo e Marcos, seu outro filho, como primeiro e segundo Galantes respectivamente. Ele tentou puxar ainda com outros galantes, mas eles não conseguiram acompanhá-lo. Percebi vendo Aguinaldo e Marcos, que não há por todo o tempo o molejo e os pulinhos no passo do Galante que costumamos fazer. Quando está muito ligeiro o passo é como uma andada rápida. Tanto nesta andada quanto no passo mais “dançado” o segundo Tum é marcado com o pé no chão.

Vi algumas figuras que não costumo ver como o Mané do Motor, o Pisa Pilão e uma parte do Rosário, quando os Galantes fazem o “passo do Baião” e lutam com espadas.

Diário de campo. Terceira viagem (2006-2007).

25 de dezembro de 2006

Cheguei a Recife. A cidade é familiar apesar de não conhecer os caminhos. Fomos para Olinda almoçar. Que bom ver o dia ensolarado em Olinda, as árvores de Fruta-pão, as casas e as ruas de pedra.

Chegamos a Cidade Tabajara de táxi. Ruas de terra estreitas, curvas e caminhos nos levaram para a Casa da Rabeca sem dificuldade. Lá já estavam todos os Cavalos Marinhos. Encontrei Ita e Dona Moça (esposa de Biu Alexandre). Tinha saudades de Ita. Depois vi Aguinaldo. Conversei um pouquinho com ele. Encontrei também nesse momento, Seu Martelo, já estava de Mateus. Ele falava comigo como Mateus. Fazia caretas, galanteios e piadas o tempo todo. E soltava uns: “Ai meu Deus do céu!!!!”

Os grupos de Cavalos Marinhos estavam reunidos em frente a uma câmera de televisão da Globo. Logo que cheguei terminou a gravação e os grupos dispersaram para ir

cada um ao seu lugar para começar as brincadeiras. Ao todo eram nove grupos. O espaço era grande, mas mesmo assim alguns se posicionaram muito próximos aos outros.

Vi que o do Seu Inácio foi um dos primeiros a iniciar. Fui ao seu encontro feliz em ver que estava participando desse Encontro de Mestres já que no último ano ele não tinha sido convidado. O brinquedo dele parecia estar completo, com número de figureiros e galantes suficiente, muito diferente do que havíamos visto há dois anos em Camutanga. Ainda havia muitos brincantes mais velhos se comparado às idades dos brincantes de outros grupos. Não fiquei muito tempo observando a apresentação de Seu Inácio. Comecei a sentir um começo de euforia ao perceber que iria ficar confusa para escolher qual brincadeira iria assistir.

Cheguei mais perto de onde se encontrava o grupo de Biu Alexandre, começaram a tocar enquanto eu me aproximava. Me deu um frio na barriga quando ouvi a música, aquela música toda foi entrando no corpo, o ritmo rápido característico deste grupo me dava uma sensação muito diferente da que sentia ao ouvir os outros bancos tocando. Impressionou-me ver os músicos vestidos com um figurino, camisas amarelas e chapéus. Os galantes sem a gola já estavam dançando o trupé em frente ao banco. Estavam também lá Aguinaldo, Fabinho e Mestre Biu, com seu apito de Capitão ao lado do banco. Os galantes são quase todos crianças. Reconheci Jaclécia depois de um tempo, ela está bastante diferente, já com cara de mulher. Jalini e Jaminho não estão tão diferentes como achei no ano passado. Entre o ano retrazado e o passado eles haviam mudado mais. Começaram o Mergulhão e Aguinaldo veio chamar a gente para entrar. Tainá, Bia e Lineu foram. Eu entrei depois. Foi uma roda bem rápida. Bom ver que as crianças estavam lá participando. Vi que Jaclécia e alguns outros foram jogar Mergulhão de outro Cavalo Marinho que está bem em frente. É o Cavalo Marinho de Biu Roque. Sua inconfundível voz enche de beleza o espaço da roda. Há duas mulheres cantando e tocando bage. Suas vozes fazem com que as toadas ganhem coloração. Pela primeira vez eu ouço um banco com mulheres cantando, pelo menos lá em Pernambuco. Fiquei pouco tempo também. Durante a noite voltei algumas vezes para principalmente ouvir a música desse banco.

Da roda de Biu Alexandre eu podia ver o que estava acontecendo na de Biu Roque assim me chamou atenção a figura do bêbado nesta roda, que eu via pela primeira vez. Na

verdade eram dois figureiros, com os rostos pintados de branco. Já na roda de Biu Alexandre quem colocou o bêbado foi Fabinho. Que não me impressionou como o outro que era bem mais velho que ele. Quando Fabinho entrou na roda parecia que havia uma “tiração de sarro”, que fazia com que ele aparecesse muito, sua personalidade estava lá muito marcada enquanto que o outro bêbado estava mais contido, talvez o figureiro se colocando mais ausente fazia com que a figura aparecesse mais.

Brincadeira do dia 31/12/2006, Condado-PE.

Biu Alexandre fazendo o bêbado tinha alguma coisa que Fabinho não tinha quando fez esta mesma figura dias antes na Casa da Rabeca. Tem algo que se relaciona com o estar dentro da brincadeira totalmente, e entrar na relação com o outro como ele se fosse simplesmente um bêbado e mais nada.

Era bom de ver que ele se divertia muito fazendo. Deu pra ver isso quando ele voltou da toda e dançou trupe e voltou a ser o capitão.

Tiveram vários momentos nessa brincadeira e na outra do dia 25 que ele interrompia esse papel de Capitão por diversas razões. Vi um momento ele conversando com as pessoas do banco e com Aguinaldo sobre o que outro Cavalo Marinho estava fazendo, outra vez ele saiu da roda pra cumprimentar outras pessoas da festa.

ANEXO II

Trechos do Diário de Trabalho

Notas de cadernos de trabalho 2004*

Quinta-feira: Segundo dia com Lineu puxando

Energético começa com Raiz.

Gradualmente da Raiz onde exploramos: o caminhar pequeno, grande, frente, trás, lado, corridas largas, curtas. Saltos. Giros, base fixa numa perna e outra dando volta.

Isso tudo com paradas. Depois vai evoluindo para partes do corpo. Acrescenta à Raiz, cabeça, ombros, quadris, braços, pés (cada um de uma vez).

Energético 100%. Paradas. Saltos 100% (todos juntos, escutando o outro sem indicação) e salto 10%, depois 1%, só impulso que leva para um deslocar.

Imagem da parede. Empurra com o corpo todo, sem andar, depois andando. Vetor da frente muda de direção, cada um escolhe qual direção seguir. Mais de um vetor empurrando.

Isso se transforma em matriz da “Egípcia”, ela aparece com lado esquerdo com vetor diagonal alto (corpo, tronco lateralizado) e vetor quadril para baixo. As mãos são de lótus com unhas para cima, braço direito pela frente, a cima do ombro esquerdo. Braço esquerdo na lateral, antebraço um pouco acima do ombro. Braços dobrados. Cabeça lateral, diagonal alta. Olhar acompanha cabeça.

Ela sempre está com a coxo-femural dobrada, pode estar no plano alto, na meia ponta ou no baixo, no chão. Ela se desloca bastante pelos planos, sobe desce. Primeiro ficou só na lateral, como se fosse pintada na parede. Depois ganha dimensão, principalmente girando e torcendo. Ela nunca anda para frente. Ela se torce para andar.

Lineu começou a tocar e ela dançou um pouco, um quase cavalo-marinho. Não cheguei a fazer passo.

É quase serpente. Monstro. O olhar é fulminante, penetra. Um olhar que não é humano.

Fiquei muito tempo com o olhar para cima. Quando comecei olhar as pessoas e começar uma relação aí acabou o tempo.

Sexta-feira: Terceiro dia com Lineu puxando

O treino começou com raízes novamente.

* Trechos transcritos sem correções ou mudanças que pudessem afetar o caráter de “diário de trabalho”. Entre colchetes coloco algumas explicações com o intuito de situar o leitor.

A presença de Juliana e Alício muda bastante o clima do treino. Sinto muita energia vinda do grupo, o espaço está preenchido por nós. A relação que a Juliana tem com as matrizes dela me faz entrar mais na minha. Quer dizer: ela sempre procura relação e eu me sinto buscando o que posso por em relação, daí surgem coisas mais definidas da minha matriz. [...]

Lineu puxando (2004, sem data)

Jesser viu-nos.

Foi bem estranho o começo do treino. Todos acelerados com a presença do Jesser.

Revejo a figura Egípcia com tronco pendurado de um dos lados e bacia pendurada para baixo. As mãos para cima, mas os olhos não estavam tão segurados em cima. Ela vai para baixo, sobe. A partir dela veio um pisar/dançar com a música do Cavalo, foi virando esse pular numa perna só.

A música do Cavalo me ajuda a entrar em estados diferentes, como o chute trocado entrou uma matriz de uma menina serelepe. Ela é guiada pelo centro de leveza, corpo sempre erguido e esse pular sempre pro alto sem pegar grandes alturas. Dos pés que chutam para frente no pulo-trocado, a sensação de expulsar passa pro corpo todo. Do pé, vem para o rosto e para voz.

[...]

Cavalo Marinho

Ao fazer o trupé tive por alguns momentos a sensação de estar a galope no passo de base duplo. É como o corpo da gente em cima dum cavalo.

No mergulhão não tive esta sensação. Ainda me sinto muito presa ao fazê-lo. Ainda não incorporei o ritmo.

A sensação do cavalo vem quando o ritmo está orgânico no meu corpo.

23 de agosto de 2004

Depois de uma convivência intensa (poucos dias que pareceram muitos) com Mestre Inácio e um dia com Aguinaldo. Depois da Sambada...

Treino com Jesser. Corrida, bastão (vítima, vilão), corda e bastão (muito bom para coordenação).

Energético – Começamos raiz e articulações (todas juntas), algo lento mas não com formas muito alto.

Logo no começo fui entrando em contato com algo muito suave, que veio com um desequilíbrio, os pés buscavam me tirar dum eixo confortável, então o peso ia mais para o metatarso e as pisadas eram pequenas, foi vindo algo suave, mas através de um tônus alto.

As mãos tinham força e faziam movimentos acariciar o ar ou em volta das pessoas (não chegava a tocar).

Depois fui descendo para uma base baixa, pés juntos, nessa hora podia sentir uma força na parte da frente da barriga e um quadril firme, o peito no começo também mexia conectado com os braços. Ondulações de peito e ombros para cima e para baixo, braços e mãos acompanhavam o movimento. Tinha um cantarolar suave (Jesser fazia) no fundo que me ajudava a entrar.

Muita coisa aconteceu nesse dia, em muito pouco tempo. Fui para lugares realmente desconhecidos, com uma intensidade diferente.

[...]

Eu fui (num momento de ausência de matriz) buscando algo, pisando com uma pressão diferenciada o chão. O som do pandeiro foi me levando ao samba. As imagens de Aguinaldo e do mestre vieram, mas não senti que aprofundei em nada, mas senti muito forte alguns elementos do corpo deles, e também do meu corpo no dia da sambada.

O pulso vai entrando, não sei direito que passo fazia, mas as vezes fazia algo maior (mas não chegava a ser um passo do Cavalo Marinho reconhecível) e as vezes deixava entrar no corpo, passar para outras partes.

[...]

Na hora de retomar tentei voltar para primeira figura, mas não consegui chegar na integridade da primeira vez.

E porque não vir, deixar vir o ritmo? Os passos, os corpos do Cavalo Marinho? A música é fundamental para se chegar, para se apropriar do corpo. Lá é tudo junto. Então porque não aqui? Pelo menos é o momento de ser assim, sem a música de fora não dá para se chegar na música do corpo.

[...]

Treino puxado por Daniel. Dia 17 de maio de 2006.

(...) Da pedra, foi dito para soltarmos um fio de água da barriga espalhando pelo corpo até virar lama. A lama fez meu corpo se mexer sozinho, num primeiro momento, não me preocupei tanto em estar no estado de lama, como no sábado. Não tenho noção de como eu estava parecendo, não tinha esse olhar de fora mas a sensação é de que eu estava mais água, mas não briguei comigo, deixei o movimento levar o corpo. Teve um momento que tinha fios de cabelo sobre meu rosto e alguns fios tocavam meu olho esquerdo. Começou a sair lágrimas dos meus olhos como se fosse só água, sem nenhuma emoção de tristeza, mas

alguma emoção tinha e não sei explicar qual era. A partir daí comecei a dançar mais, o corpo todo estava mais envolvido nos movimentos, tinha mais deslocamento também. Daniel começa a introduzir o ritmo forte do Cavalo Marinho, ele mesmo fazia, não tinha música. O ritmo vai tomando meu corpo, aos poucos a emoção vai se tornando um estado em que eu danço alguns trupés bem, com mais energia com mais precisão. Essa energia me fez de vez em quando, ser impulsionada para ganhar o espaço, com a base bem baixa o deslocamento era maior. Depois de um tempo comecei a me relacionar com a minha sombra, curvava a cabeça para frente, onde ela estava. Quando a sombra passou a estar atrás de mim, eu dançava como se minhas costas estivesse olhando para ela, isso me fazia deslocar para trás sem me virar. Também percorri o espaço dançando como se a sombra me sugasse, me chamasse. Depois disso projetei meu olhar para fora e ele foi subindo, ainda dançando. Nesse momento foi muito forte, me veio a imagem de uma devota, uma mulher que falava e dançava para os Santos do céu. Os braços também se ergueram e deste jeito meu corpo girava, os movimentos eram bastante fluidos também. Em baixo [a parte inferior do corpo] acho que eu fazia o “2 para 1” ou o “Preenchido” [nomenclatura que o grupo usava para distinguir os trupés]. Quando passou esse estado que era quase um êxtase, mas bem leve e alegre, veio algo agressivo forte que me fazia me relacionar com o Lineu apesar dele não olhar para mim, eu olhava diretamente para ele. Eu o provocava de certa maneira com a pisada. Tinha momentos que eu diminuía o passo para ouvir o dele e era como se ele me desse mais força para pisar mais forte ainda. A relação acabou não sendo desenvolvida, não tinha diálogo, mas o Daniel interferiu nesse momento propondo que o Lineu me seguisse, (ou eu primeiro seguia ele, não lembro exatamente), eu avançava e percorria um caminho imaginário como se eu puxasse ele (não tinha gesto de puxar mas era uma imagem que tinha). Depois eu fui atrás dele pisando forte nos trupés como ele, parecia uma disputa, eu fazia o trupé que estou treinando no passo solto [momento em que fazemos os trupés pelo espaço sem normalmente ter nenhuma regra, nestes dias estávamos concentrando a atenção em um passo escolhido por nós mesmos para um estudo mais minucioso e maior experimentação com ele].

Teve um intervalo e senti vontade de chorar, depois colocamos o tênis e fomos fazer alguns jogos. Primeiro fizemos o Passa-Passa. Brincamos bastante com os trupés até que

passamos a fazer o passo do São Gonçalo [momento no Cavalo Marinho que se dança para o santo católico, chamamos também de passo dos Galantes, pois são eles que executam junto com o Mestre] . Foi ótimo porque foi se transformando em algo sinuoso tanto no espaço como no corpo de cada um. Eu senti que se aproximou do Batuque de Umbigada, para mim e Tainá, enquanto que Lineu parecia dançar algo próximo ao Cacuriá [a primeira dança é encontrada na região de Piracicaba, Tietê e Capivari, interior de São Paulo e a outra do Maranhão. Tivemos contato com essas danças fora do Grupo Peleja]. Mas era bom ver que tinha um balanço que podia voltar no passo do São Gonçalo sem quebrar a energia. Era interessante acelerar e ir para o passo dos Galantes e voltar ao anterior. Mas não deu muito tempo de fazer e refazer esse caminho.

Análise de vídeo.

Ensaio do espetáculo “Gaiola de Moscas” com parte de treino.

Data: 10 de maio de 2006

Antes de ensaiarmos duas vezes o espetáculo, fizemos uma prática daquilo que podemos chamar de energético como preparação, que pode assumir várias formas, entretanto, sempre tendo o objetivo de chegarmos ao estado de exaustão. No caso desse ensaio, se tratou de articular o corpo durante muito tempo, depois de ativar internamente a energia com o corpo parado e solta-la e voltar a parar repetidas vezes. Além disso, variar essa soltura de energia, deixando-a aparecer nos movimentos mais ou menos visíveis, experimentando essa escala de intensidade de acordo com o que a pessoa que “puxa” o treino pede. Neste dia era o Lineu quem puxava. Depois desse momento de ativação, que consiste em um aquecimento e ainda de uma passagem para o trabalho mais criativo pessoal. Esse último, seria um momento individual em que deixamos o corpo dançar, se movimentar, percorrer estados, com o mínimo de interferência de uma intencionalidade pré-determinada. Trabalhamos com uma música que já tínhamos trabalhado antes, esse fato faz com que estimule o surgimento de algumas matrizes já encontradas, com a intenção de retomar ou de investigar matrizes conhecidas. Depois de alguns minutos com a mesma música foi colocada uma música de Cavalo Marinho. A indicação dada pelo puxador é de entrarmos nos passos

de Cavalo Marinho sem perder as descobertas, ou seja, explorar passos com as matrizes encontradas. Ainda tendo a possibilidade de passarmos por alguns estados ou personagens/momentos do conto. Outra indicação importante é a possibilidade de variação da energia empregada no movimento, como no início do trabalho, mas agora podendo variar de acordo com a necessidade de cada um. Pude observar assistindo ao vídeo que mesmo com a indicação de explorar o passo mantendo os estados, alguns de nós não executamos o passo logo em seguida à sugestão dada, mesmo assim houve uma transformação das matrizes anteriores. Esta transformação é causada pela incorporação do ritmo, que não significa necessariamente dançar exatamente no ritmo e sim ser afetado pelo ritmo, pela sonoridade, enfim pela música. Ser afetado por esta significa entrar em contato com memórias relacionadas às experiências vividas com essa sonoridade também. Neste caso, a música pode ser considerada também, como portadora de imagens, no sentido que coloca Damásio como resultado de padrões neurais. Ou seja, a música deixa de ser um ritmo que apenas corresponde a passos de dança, ela cria imagens diferentes e interfere na nossa corporeidade.

Assim, a entrada da música correspondeu a variações que podem ser vistas por matrizes que dançam o passo, onde este é claramente identificável; matrizes que possuem o passo transformado, o passo está lá, no entanto pode estar decupado, com variações de ritmo ou de tamanho (pode ser pequeno de uma forma mais interna) e matrizes influenciadas pela música que não mostram o passo.

Neste dia quase não tivemos relação entre as matrizes que foram encontradas.

Dia 30/11/2005- primeiro encontro com Cris

- Dançar o tempo todo. [idéia que mostra uma intenção do todo, do quanto a dança estaria presente nas cenas]
- Jogar com quem assiste, com as qualidades diferentes como já temos no mergulhão.
- Humor do próprio conto. Evidenciar o ridículo, mantendo a distância daquilo que se diz. (distanciamento entre os atores e os personagens, somos nós mesmos e não somos nós mesmos, ao mesmo tempo. Na brincadeira isso é bastante claro, estando de máscara ou não, esse estado do intérprete em total fusão com o personagem não existe. As piadas se referem ao presente, ao aqui-agora e remetem a personalidade daquele que interpreta. Será que tenho exemplos? Biu Alexandre brincando com

Dona Preta, ou ele como capitão que sai no meio da brincadeira para beber água e volta, ou brincando com o sexo dos meninos, mostrando o sexo deles)

- Brincar com a voz. Explorar qualidades diferentes da voz. [descobrir a voz, experimentar, se ouvir, ouvir o outro, interessante lembrar da substituição da Bia pela Ana e de como houve um tempo em que a voz dela não mantinha uma certa homogeneidade em que as nossas haviam adquirido com as repetições e os ensaios. Só nos demos conta de que havia essa homogeneidade ao notar essa discrepância da voz dela em relação a nossa, não foi algo intencional desde o começo]
- Fazer o texto com a cabeça.
- Variar ritmo da voz e do passo.
- Dividir texto em partes. Por exemplo: primeira parte, apresentação; segunda parte, como é a banca; terceira, Zuzé fala de sua banca.
- Parte como unidade, cada uma tem um ritmo, uma cor, um clima.
- Quarta unidade, os clientes; quinta unidade, Armantinha.
- Qualidade da unidade Armantinha: sonho, mais dengosa. [as unidades foram selecionadas e definidas já nesta primeira etapa do trabalho, assim, tínhamos um esboço de uma estrutura logo no início do processo de montagem.]
- Pegar pé de alguém do público, tirar o sapato, ir antes todos com ritmo do Mateus no chão até o público.
- Quebra da unidade Armantinha com Zuzé nojentto que vai para álcool.
- Entrar e sair dos personagens, fixar corpo, qualidade do corpo de cada um, não é pensar em personagem. Às vezes a pessoa que conta está com um corpo que veste o personagem e os outros podem estar mais neutros. Experimentar tensões.
- Aproveitar as três mulheres e Lineu no chão.
- Qualidade da briga, corta-capim. Só pensar na qualidade briga com mais risco. Bom trabalhar em dupla. [quer dizer, Mergulhão que já tinha, mas inserir outra idéia, como fica o corpo com isso? Arriscar de verdade e não fingir, como a sensação que sentia lá em campo].
- Brincar com os braços, fazer gestos como cruzar e coçar a cabeça. Fazer ações cotidianas como cuspir. Deixar passar pelo olho. [transformação do que era apenas dança com dados mais teatrais, mas no sentido de descobrir outras possibilidades para esse mesmo corpo. Além de indicação precisa sobre aquilo já observado como lapso do treinamento em que não se trabalhava a relação do olhar]

14, 15 e 16/12/05- Segundo encontro com Cris

- Mergulhão: jogo com falas, narrativa mudar de lugar, sem personagem fixa.
- Voz do narrador é a nossa.
- Como reage a ação que acontece.
- Blocos como butô, todos falam, ou um fala ainda no bloco.
- Brincar com diferentes sons , sem sons, acelerar, ralentar. [isso se refere ao mergulhão]

- Quebrar espaço, muda de lugar. [mergulhão]
- Fila de frente, grupo grudado, no lugar, sem deslocamento. Passo pequeno.
- Fila da Cobra (deslocamento, passo gueixa ou trupé) [não usamos a cobra mas mostra a etapa de mostrar material que tínhamos, a cobra era um deles, e um que ficou foi a fila com passo baião]
- Brincar com a fala, sons, palavras soltas, frases com ou sem sentido. [a partir dessa sugestão da direção, vamos praticar as falas com os jogos, do pato ou passo solto repetindo trechos, ou apenas soltando partes do texto]
- Despasterizar, procurar diferentes qualidades.
- Trabalhar no coletivo: voz, ação da voz, dançar o trupé, improvisação com temas por ex: entrada, Zuzé Bisgate, Zuzé e Armantinha
- Por o material em relação, não necessariamente exatamente como está a cena, deixando as falas livres.
- Mais narrador do que Zuzé. (não carregar na caricatura)
- Dançar o tempo inteiro, “o fio é a dança”.
- Cada parte com um qualidade musical.
- Não precisa ser só música de Cavalo Marinho.
- Ser contadores para depois poder contar outros contos.

Ensaios 13 a 15/05 com Cris

Como a construção da cena se dá através das imagens que o texto propõe, depois para se concretizar o ritmo da música e o ritmo do passo no corpo dando as diferentes atmosferas das cenas. Estou falando da linguagem da Cris ao dirigir, e como a música vai entrando na proposta.

Ainda que tenhamos a referência do texto como base, o jogo, a brincadeira, ou as relações estabelecidas no momento das passagens da cena, dão forma ao corpo ou constroem o corpo.

Muitas vezes há um esfriamento das relações e nesse momento não me percebo em jogo. Neste momento retomamos os corpos descobertos ou construídos no treino ou no aquecimento. Como na cena da Armantinha e Julbernardo hoje. Quando eu e Dani passamos não conseguimos chegar num estado em que o jogo acontecesse. Já tínhamos feito esta cena de uma forma muito mais orgânica ontem mesmo. Daí, tive necessidade de retomar a movimentação que fiz durante o aquecimento em que dançávamos Cavalo

Marinho pelo espaço, com o Lineu. Tive que lembrar a relação para repetir a movimentação e fazer o mesmo, mas com o Dani substituindo o Lineu.

Esse exemplo é mais um momento em que posso ver um deslocamento de corpos em relação que aparece numa preparação anterior a cena e que vai ser utilizada como matriz repetida em outro contexto com outra pessoa. Assim a partitura vai se construindo e sendo encaixada no momento da direção.

Como explicar o que é esse jogo? Duas pessoas ainda não personagens porque não tinha contexto que caracterizasse essas corporeidades em relação, elas dançam, fazem ações e reações, existe a música de base, mas o que acontece comigo, principalmente no rosto é transformado a partir da relação.

Isso é deslocado num contexto dado pelo texto, ou seja, Julbernardo e Armantinha se encontram e tem uma pequena relação de paquera, de conquista, de coquetagem, de “faz que quer faz que não quer”, na situação do texto: Armantinha quer uma “pintadela” de batom que Julbernardo está vendendo.

A partir disso que só é dança num primeiro momento, se dá a direção de colocar o diálogo do texto nas pausas já existentes no meio dessa dança. Esta dança é executada com dois passos, o do mergulhão desconstruído, não no sentido de sua mecânica, mas no sentido da energia empregada ao fazer o passo e do que denominamos chute trocado que é dançado com um andamento mais lento e por isso está também transformado.

O personagem, então, se configura como tal quando há um contexto ou uma dramaturgia?

ANEXO III

Transcrição do Conto

A Gaiola de Moscas*

Zuzé Bisgate. Logo na entrada do mercado, bem por baixo da grande pahama se erguia sua banca. Quando a manhã já estava em cima, Zuzé Bisgate assentava os negócios. O que ele fazia? Alugava bisga, vendia o cuspo dele. A saliva de Zuzé tinha propriedades de lustrar sapatos.

- É melhor que graxa, enquanto graxa nem há.

Além disso, o preço dele era mais favorável. Cada cuspidela saía a trezentos, incluindo o lustro. Maneira como ele procedia era a seguinte: o cliente tirava o sapato e colocava o pé empegado em cima de uma fogueirita. O pé ficava ali apanhando uns fumos para purificar dos insectos infecciosos. Zuzé Bisgate pegava o sapato e cuspiá umas tantas vezes sobre ele. Cada cuspidela contava na conta. Passava o lustro com uma pano amarado no próprio cotovelo:

- Dessa maneira a minha saliva me volta no corpo. É que não é um cuspe qualquer, um produto industrial desses. Não, isto é uma saliva bastantíssima especial, foi-me emprestada por Deus, digamos foi um pequeno projecto de apoio ao sector informal. É que Deus conhece-me bem, pá. Eu sou um gajo com bons contactos lá em cima.

Os clientes não se faziam enrugados. Às vezes até abichavam frente a banca dele. Fosse da saliva, fosse da conversa que ele lustrava. Verdade era que o negócio de Zuzé corria em bom caudal.

Quem não se dava com os cuspes dele era sua mulher Armantinha. *Não se pode beijar aquela boca engraxadora dele, se lamentava. Prefiro beijar uma bota velha, concluía. Ou lamber uma caixa de graxa.*

* Transcrição integral do conto de Mia Couto que serviu de base para a montagem homônima encenada pelo Grupo Peleja.

Armantinha sonhava para saltar frustração. Um dia, qualquer dia, haveria de eijar e se beijada. Sonhava e ressonhava. Lhe apetecia um beijo, água fazendo crescer outra água na boca. Lhe apetecia como um cacto sonha a nuvem. Como a ostra ela morria em segredo, como a pérola seu sonho se fabricavam nos recônditos.

Avisaram o marido. Armantinha está sonhando longe demais. O homem respondeu em variações. *Beijo é coisa de branco, quem se importa? E depois, minha boca cheira a coisa falecida. Quem se aflige com matéria morta? Só os da cidade. Nós, daqui, sabemos bem: é do podre que a terra se alimenta.*

Acontece que Zuzé Bisgate se foi metendo nos corpos, garrafas, garrafões. Tudo servia de liquido, Zuzé destilava até pedra. De toda substância se pode espremer um alcoolzinho, dizia. Mais e mais ele desleixava a caixa de cuspos e lustros. Até que os clientes reclamaram: a saliva de Zuzé está ganhando ácidos, aquilo é bom para desentupir as pias. E temendo pelos sapatos os demais se evitavam de freqüentar a tenda banhada pela grande pahama.

Até Chico Médio, homem sempre calado, reclamou que a saliva dele lhe fez murchar os atacadores, pareciam agora cobras sem esqueleto vertebral. Pouco a pouco Zuzé perdeu toda a clientela e o negócio das salivas fechou.

Se decidiu então a mudar de ramo. Recordou de seu pai a máxima: a alma é o segredo de um negócio. Alma, era isso que se necessitava. E assim ele imaginou um outro negócio. E agora quem o vê, nos actuais dias, constata a banca com sua nova aparência. E Zuzé mais seu novo posto. Seu labor é um quase nada, coisa para inglês não ver.

Ali na fachada, arregaça as calças, com cuidado para não as desvincar. Sempre com desvelo de burocrata, desembrulha um volume retirado das entranhas de sua banca: uma gaiola forrada a rede fina. Dentro voam moscas. Pois é o que ele vende: moscardos. Matéria viva e mais que viva – vital para o mortal cidadão. Pois, diz o Bisgate, cada um deve tratar as moscas que, depois de mortos, nos visitarão o túmulo.

- São os nossos últimos acompanhantes...

A pessoa passa por ali, se debruça sobre o vendedor e escolhe as voadoras bestas, as mais coloridas que engalanarão o funeral:

- Esta há-de ficar bem mesmo na sua cerimônia.

Ele convida o hesitante cliente a ir à banca ao lado, a banca da Dona Cantarinha. Para lavar as moscas, explica.

- *Lavar as moscas?*

- *Sim, é lavagem a seco.*

Armantina cada vez mais se distancia daquela loucura. O marido se apronta é para grandes descansos.

- *Ai nosso Senhor Jesus Cristo! Você, homem, você vende alguma coisa?*

- *Faça as contas, mulher.*

- *Que contas? Que contas se pode fazer sem números?*

- *Ainda hoje vendi uma manada de moscas a esse tipo novo que chegou à aldeia.*

- *Qual que chegou?*

- *Esse gajo que ontou banca lá nas traseiras do bazar. Uma banca que até mete as graças, chama-se “Pinta-Boca”.*

- *O homem se chama Pinta-Boca?*

- *Qual o homem! A banca se chama.*

Armantina se inflama logo de sonho. Já a boca dela se liquefaz. Sua boca pedia pintura como a cabeça lhe requeria sonho. E, logo nessa manhã, ela ronda a nova tenda, se apresenta ao novo vendedor. Ele se declina:

- *Sou Julbernardo, venho de lá, da cidade.*

Banca Pinta-Boca. O nome faz jus. Na prateleira ele tem uma meia dúzia de bâtons com outras tantas cores. As mulheres se chegam e estendem os lábios. Ele Julbernardo pede que escolham a coloração. Moda as brancas, vermelhudas das beiças. Uma pintadela 250 meticais.

Armantina, já devidamente apresentada, ganha coragem e encomenda uma coroladela.

- *Aqui, se paga em adiantado.*

Ela retirou as notas encarquilhadas do soutien. Vasculhou as largas mamas a procura dos papéis. Tinha seios tão grandes que nem conseguia cruzar os braços.

- *Está aqui seu dinheiro.*

- *Não chega nem basta. Essa tabuleta do preço era na semana passada. Agora é 250 um lábio.*

- *Um lábio?*

- *Se for o de cima, o de baixo custa mais caro. Por causa que é maior.*

- *Estou fracassada com você, Julbernardo. Vá, pinte o de cima, amanhã venho pintar o de baixo.*

Julbernardo pegou no bânton com habilidade de artista. Aquilo era obra para ser vista. Metade do povoado vinha assistir às pinturas. A gente seguia caladinha, aquilo era cena à prova de fala. Julbernardo metia um avental, ordenava à cliente que sentasse no tronco cortado do canhoeiro.

Armantina obedecia ao ritual. Sentada, ergueu o rosto. Fechou os olhos, compenetrada em si. O pintador limpou as mãos no avental. Se debruçou sobre a tela vivia e fez rodar o bânton no ar antes de riscar a carne da cliente. Sentada no improvisado banco Armantina deu largas ao sonho. O bânton acariciava seu lábio e tornava seu corpo misteriosamente leve, como se naquele toque se anulasse todo o peso dela.

Sonhava Armantina e o sonho dela se apoderava. Nesse devaneio o bânton se convertia em corpo e já Julbernardo se inclinava todo sobre ela e os lábios dele pousavam sobre a boca dela, trocando húmidas ternuras. Mundo e sonho se misturavam, os gritos da multidão ecoavam na gruta que era sua boca e, de repente, a voz raivosa de Zuzé também lhe esvoaça na cabeça.

E eis que Armantina abre os olhos e ali, bem a sua frente, o seu marido se engalfinhava com Julbernardo. E murro e grito, com a gentalha rodopiando em volta. De repente, já um deles se apresenta de desbotar vermelhos. Os dois se misturam e uma faca rebrilha na mão de Zuzé. Depois, num sacão, se separam os dois corpos. Estão ambos ensanguentados. Julbernardo com o avental ensopado de vermelho dá dois passos e cai redondo. Num instante, uma multidão de moscas se avizinha. Zuzé, vitorioso, aponta a mulher:

- *Vê? Vê as moscas que vendi a esse cabrão?*

Mas as moscas, em lugar de escolherem o tombado Julbernardo, cicundam a cabeça de Zuzé. Alarmado, ele enxota-as. Em vão: já a moscardaria lhe pousa, vira e revira.

Então, Zuzé Bisgate desce dos seus próprios joelhos e se derrama em pleno chão. O sangue se vê brotar de seu peito. Julbernardo desperta e se ergue, ante o espanto geral. Com mão corrige a mancha vermelha com que o bñton esmagado enchera o seu branco avental.

ANEXO IV

Carta ao Grupo Peleja*

Araraquara, 24 de maio de 2007.

Carol, Lineu, Ana Cristina e demais pelejadores,

Agora são 21h45 desta 5ª. feira. Acabo de chegar em casa, e não resisti: resolvi contar pra vocês a história do espetáculo que eu assisti hoje; acho que vocês nunca estarão do lado de cá do palco, para vê-lo como eu vi (e escrevo também para não perdê-lo, para não perdê-los).

Enquanto escrevo isto, ainda ouço a música final, os aplausos, as vozes cantantes... É, a arte de vocês é forte e dura para além do tempo do espetáculo, acompanha a gente como se nunca mais fosse despegar do corpo.

A primeira impressão que tive, no início da peça, foi engraçada – pensei: puxa, mas eles eram tão quietinhos à tarde, quando a gente conversou no camarim! rs... Grata surpresa: vocês trouxeram para o palco uma energia e uma alegria que eu não suspeitava, e que acho que compõem a magia de estar no palco (digo magia à falta de outra palavra, mas sei bem que o que vocês nos trouxeram é fruto de árduo trabalho, de muita pesquisa e de todo um jogo – imagino eu – de erros e acertos até se encontrar a expressão ideal, o gesto exato para o que se queira dizer).

No começo, tudo é muito divertido: a gente, na platéia, vive com vocês uma brincadeira que começa muito leve, muito solta. Depois, entra a história.

* Carta encaminhada ao Grupo Peleja por pesquisadora da obra de Mia Couto após ter assistido o espetáculo “Gaiola de Moscas”.

Eu já conhecia bem o conto do Mia, não porque o tivesse lido há muito tempo, não; até agora, não vi nenhum trabalho sobre esse conto específico; os **Contos do nascer da terra**, que eu saiba, não foram alvos (eu poderia dizer vítimas) de nenhum estudo acadêmico específico. Li o conto dias antes, e o reli algumas vezes, e o copiei, também, para enviar aos amigos daqui que também estudam literatura, junto com a chamada para que viessem ver a peça de vocês (quando a gente copia um texto, fica íntima dele, atenta para os detalhes, para as vírgulas exatas; a gente o reescreve e ele passa a ser um pouco da gente mesma; isso cria uma certa intimidade).

Então – começou a história. E imediatamente a gente se vê na feira, no meio dos mascates, dos vendedores, do barulho, do burburinho; vocês trazem pra gente as cores, as frutas, o sabor tão popular das feiras de rua. Aí aparece o Zuzé e as suas bisgas, e as outras todas bisgas (passa um pensamento: mas eles vão dançar em cima dessa cusparada toda? rs...). A gente quase fica com pena do rapaz da platéia, acha mesmo que ele vai ser brindado com uma boa cuspidela (eca!) no sapato! Em seguida, a gente se dá conta do que está acontecendo com a personagem: é um homem que vive de nadas, de cuspes. E aquilo deixa de ser brincadeira e a gente fica, então, muito triste. Eu, pelo menos, fiquei (e nisso, nos sentimentos que a gente vai sentindo aqui do outro lado, eu só posso responder por mim mesma).

No decorrer do espetáculo, a gente se embriaga com o Zuzé (e a gestualidade de vocês aqui é impressionante, a gente cambaleia junto, mesmo, a gente fica tonta); depois a gente imagina os outros trabalhos dele, todos feitos de nadas; a gente ri, depois, da descoberta, do negócio das moscas. A gente ri das mosquinhas, tão individualizadas, cada uma com a sua função – coisa que nem o Mia teria imaginado; a gente ri de tão triste que é aquilo tudo.

Então entra em cena o Julbernardo, que nos parece ótimo: sedutor, ele parece um bom vendedor do seu produto. Ele, porém, não vive de nadas: vive dos sonhos de amor, vive dos desejos femininos (não há mulher que pinte a boca sem desejar, no íntimo, que alguém lhe tire o batom!). Então, a gente sonha junto com a Armantinha. Ela sonha com o amor na sua forma mais doce, mais romântica; quase parece estranho que o romantismo

possa resistir no meio de tanta penúria. Mas ele resiste - é isso que o Mia nos conta, e que vocês contam tão bem.

Depois, a gente participa da luta entre o Zuzé e o Julbernardo; quem leu o conto até sabe o desfecho da briga, mas nunca sabe quando ele vai acontecer: os golpes se multiplicam, os corpos se desmontam pra lá, pra cá, numa luta muito viva e intensa (meninos, esta cena é linda). E, quando eles caem, lenta e lindamente, a gente cai junto. E espera. O Zuzé levanta, as mosquinhas delatam para ele sua própria morte – é bizarro, justamente como no conto. Para além do texto, a gente vela o corpo. E depois desperta, comovida, num misto de tristeza e alegria. E aplaude vocês, muito merecidamente!

Minha relação com os textos do Mia Couto vem acontecendo há um bom tempo, e há momentos (cada vez mais raros) em que ela se dá tal como na primeira vez que o li; e aquilo me pegou de um tal jeito que eu não sei explicar o que foi que aconteceu ali; sei que eu nunca mais consegui me desenredar daquilo (e isso mudou a minha vida, os meus planos, a minha carreira). Era um poema, curiosamente – trata-se de um dos primeiros escritos, depois ele dedicou-se somente à produção de narrativas, na qual ele se tornou um mestre, mas sem nunca largar a “mala da poesia”, como ele mesmo diz.

Algumas pessoas me perguntam, ao longo destes meus dez anos de leitura dos textos do Mia, porque é que eu os escolhi como objeto de estudo. Minha resposta soa sempre, pra mim, algo leviana, porque, como pesquisadora e estudiosa da literatura, eu deveria ter argumentos mais técnicos para explicar o trabalho dele – e até os tenho – mas a primeira resposta me vem sempre do coração, da primeira leitura daquele poema: “é porque é bonito demais”.

Assim, fico muito grata, mesmo, não só pela generosidade de vocês em ceder algum tempo para a nossa conversa e pela amabilidade e atenção com que fui recebida, mas – e muito mais ainda – por este espetáculo intenso que vocês trouxeram, e que me remeteu novamente para o instante daquela emoção primeira. A vocês, a minha gratidão e o meu aplauso.

Beijos a todos, da Ana Cláudia.

PS: Segue, abaixo, o poema de que lhes falei.

Protesto contra a lentidão das fontes

Mia Couto (Agosto 1984)

*vazaram-se as luas da savana
magras ossadas entornaram-se
dos corpos para o chão
ajoelharam-se os bois
exaustos de carregarem o sol*

*escureceram as horas
nomeadas pela fome
extinguiu-se o sangue da terra
esvaiu-se o leite
num coágulo de saudade*

*agora
restam troncos
sustendo gemidos
planícies caiadas de cinza branca
ruínas da terra
agarrando-se aos olhos*

*restam
mães oblíquas
sonhando migalhas
mendigando crenças*

*para salvar os filhos
já quase terrestres*

*quem protege
estes meninos
feitos da carne da chuva que faltou?
que casa
lhes havemos de dar?
Quem
lhes perfumará as noites
e lhes restituirá a infância mutilada?*

*amanhã
quando se desenterrarem os cântaros do céu
regressará o rumor
das aves roçando a lua
e as cigarras
espalharão o seu canto na distância*

*mas
dos meninos
talhados a golpes de poeira
quantos restarão
para saudar o rubor dos frutos?*

COUTO, Mia. Protesto contra a lentidão das fontes. In: MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson. **Antologia da nova poesia moçambicana**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1993