



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

MONIQUE CARDOSO FERREIRA

**UMA ATRIZ, UMA TRAVESSIA: TÉCNICA, AFETO E CENA NA CRIAÇÃO
DO ESPETÁCULO *POEIRA*, DO GRUPO NINHO DE TEATRO.**

FORTALEZA

2020

MONIQUE CARDOSO FERREIRA

UMA ATRIZ, UMA TRAVESSIA: TÉCNICA, AFETO E CENA NA CRIAÇÃO
DO ESPETÁCULO *POEIRA*, DO GRUPO NINHO DE TEATRO.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes, como parte dos
requisitos para obtenção do título de
Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Hector Andres
Briones Vasquez

FORTALEZA

2020

MONIQUE CARDOSO FERREIRA

UMA ATRIZ, UMA TRAVESSIA: TÉCNICA, AFETO E CENA NA CRIAÇÃO DO
ESPETÁCULO *POEIRA*, DO GRUPO NINHO DE TEATRO.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes, como parte dos
requisitos para obtenção do título de
Mestre em Artes.

Aprovada em: 28/02/2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Hector Andres Briones Vasquez (Orientador)
(Universidade Federal do Ceará – UFC)

Profa. Dra Francimara Nogueira Teixeira
(Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE)

Prof. Dr. Thiago de Abreu Lima Florêncio
(Universidade Regional do Cariri – URCA)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- F442a Ferreira, Monique Cardoso.
UMA ATRIZ, UMA TRAVESSIA: TÉCNICA, AFETO E CENA NA CRIAÇÃO DO
ESPETÁCULO POEIRA, DO GRUPO NINHO DE TEATRO. / Monique Cardoso Ferreira. –
2020.
133 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2020.
Orientação: Prof. Dr. Hector Andres Briones Vasquez.
1. Cariri. . 2. Grupo Ninho. . 3. Mestres da Cultura.. 4. Mimeses Corpórea. . 5. Tradição
Popular.. I. Título.

CDD 700

DEDICATÓRIA

À mainha, Lirêda Cardoso.

À Mestra Zulene Galdino.

Ao Grupo Ninho.

AGRADECIMENTOS

Em especial, a Zulene Galdino, que me inspira neste trabalho e na vida.

Aos Mestres e Mestras que são inspiração em *POEIRA*: Naninha, Mestra Edite, João Alves de Jesus, Alzira, Soledade, Izabel, Dona Maria do Horto e Mestre Raimundo Aniceto.

Aos também Mestres que me foram tão preciosos nessa travessia: Carlos Simioni, Jesser de Souza e Miguel Rubio.

Aos meus companheiros na caminhada do teatro de grupo no NINHO: Edceu Barboza, em especial, pelo olhar atento e as leituras compartilhadas; Joaquina Carlos, Rita Cidade, Samia Ramare, Elizieldon Dantas, Fagner Fernandes e Eudes Francisco. Aos parceiros de cena no *POEIRA*: Zizi Telécio e Janio Tavares.

Aos artistas que estiveram conosco nos primeiros momentos da pesquisa e todos aqueles que, em algum momento dessa caminhada, fizeram-se presentes. Ernani Malleta, obrigada pelo trabalho de voz; Zabumbeiros Kariris, Junú, Abidoral Jamacaru e Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, obrigada por com suas canções embalar a nossa festa. À Juliana Carvalho, obrigada pelo apoio durante a pesquisa na Escola Porto Iracema. Sara Síntique, obrigada pela revisão cuidadosa. Andrei Bessa, Dane de Jade, Tomaz de Aquino, Gyl Giffony, grata pelas conversas e trocas, sempre.

Manoel de Barros, Luís Gonzaga e Frei Betto, grata pelas inspirações que viraram cena.

À minha banca avaliadora: Fran Teixeira, Hector Briones e Thiago Florêncio, pela escuta e contribuições, o meu muito obrigada. Em especial, agradeço ao meu orientador Hector Briones.

Muita gratidão à minha mãe, Lirêda, de quem herdei o olhar sensível, ao meu pai Valciclê, de quem herdei o gosto por conhecer pessoas e suas histórias, à minha irmã Lais por me fazer perceber que a curiosidade é algo muito precioso. Aos meus tios, tias, avós, avôs e a todos os meus ancestrais, os que vieram antes e me permitiram estar aqui, meu obrigada.

Meu agradecimento aos meus parceiros do MANADA Teatro, Juliana Veras e Murillo Ramos, que me alimentam sempre da potência do fazer, do ser Teatro. À Ivina Passos e todos que sonham junto na ATO, diariamente, ampliando minha visão de mundo.

À FUNCAP, pelo apoio à pesquisa, e ao Programa de Pós-Graduação em Artes – ICA | UFC.

*“Cultura é o que nos alimenta, cultura é o que alimenta nossas almas, o que enche
nossos buchos.”*

Mestre Raimundo Aniceto
Crato/Cariri/Ceará



Mestra Zulene Galdino, por Samuel Macêdo.

“Ela sabe que vazio é a palavra mais bonita que existe, porque nela cabe tudo. Ela sabe, e me ensinou, que falar é não pensar. Não sai da cabeça, sai do sentimento”

Trecho do espetáculo *Poeira*

RESUMO

Este trabalho é um partilhar de experiências, a partir da minha percepção enquanto atriz-pesquisadora dentro do processo de criação do espetáculo *POEIRA* (2016), do Grupo Ninho de Teatro, do Cariri cearense. Estes escritos são uma tentativa de apresentar um desnudamento do meu processo de criação, apresentando um caminho que parte da técnica e que, atravessado pelo afeto, no encontro com esse corpo em estado de criação, chega à cena. O trabalho é resultado da pesquisa *Memórias de Mestres: A Mímeses Corpórea dos Mestres da Tradição Popular do Cariri*, iniciada em 2014, e que teve como base para a criação, por meio da orientação teórico-prática dos atores-pesquisadores Carlos Simioni e Jesser de Souza, a “mímeses corpórea” desenvolvida pelo LUME Teatro. A escrita está estruturada em uma tríade – técnica, afeto e cena –, na qual abordo, respectivamente, a aplicação da “mímeses corpórea” no processo de criação, os atravessamentos afetivos gerados em cada encontro com Mestres e Mestras, em especial com a Mestra Zulene Galdino, que me inspira para este trabalho e, por último, os aspectos estéticos que surgem na cena a partir do encontro entre técnica e afeto. Para dialogar com a pesquisa, Luís Otávio Burnier (2009), Renato Ferracini (2006), Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018), Eduardo Oliveira (2007) e Oswald Barroso (1997 e 2013) são alguns dos autores que representam o aporte teórico. Todas as abordagens referem-se à minha percepção dentro dessa investigação, partindo da premissa de compreender meu corpo como terreiro, assentamento e passagem de saberes.

Palavras-chave: Cariri. Grupo Ninho. Mestres da Cultura. Mímeses Corpórea. Tradição Popular.

ABSTRACT

This work is a sharing of experiences from my perception as an actress-researcher within the process of creating the play *POEIRA* (2016), by Grupo Ninho de Teatro, from Cariri of Ceará. These writings are an attempt to present an uncovering of my creative process, presenting a path that starts from technique and, crossed by affection, in the encounter with this body in a condition of creation, enter the scene. The work is the outcome of the *Memórias de Mestres: A Mímese Corpórea dos Mestres da Tradição Popular do Cariri*, which began in 2014, and which was based on the creation, through the theoretical orientation-practical actors-researchers Carlos Simioni and Jesser de Souza, the “corporeal mimesis” developed by LUME Teatro. The writing is structured in a triad - technique, affection and scene -, in which I developed, respectively, the application of “corporeal mimesis” in the creation process, the affective crossings generated in each meeting with Masters, especially with Master Zulene Galdino, who inspires me for this work and, finally, the aesthetic aspects that appear on the scene from the give-and-take between technique and affection. To dialogue with the research, Luís Otávio Burnier (2009), Renato Ferracini (2006), Luiz Antônio Simas and Luiz Rufino (2018), Eduardo Oliveira (2007) and Oswald Barroso (1997 and 2013) are some of the authors who represent the theoretical contribution. All approaches refer to my insight into this investigation, on the premise of understanding my body like yard, settlement and sharing knowledges.

Keywords: Cariri. Grupo Ninho. Masters of Culture. Corporeal Mimesis. Popular Tradition.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 Foto da primeira tutoria, em setembro de 2014. Carlos Simioni (LUME Teatro), os atores-pesquisadores do Grupo Ninho, Edceu Barboza, Joaquina Carlos, Monique Cardoso, Rita Cidade e Sâmia Ramare. Também os artistas convidados Faeina Jorge, Luiz Renato e Nilson Matos.....	24
Ilustração 2 Exercício das camadas. Na imagem, Carlos Simioni e Edceu Barboza.	28
Ilustração 3 Os atores-pesquisadores (da esquerda para direita): Elizieldon Dantas, Joaquina Carlos, Mano, Nilson Matos, Monique Cardoso, Luiz Renato, Faeina Jorge, Edceu Barboza e Sâmia Ramare, reproduzindo formas corporais propostas por Carlos Simioni.	30
Ilustração 4 Carlos Simioni apresenta a imagem proposta e os atores-pesquisadores, Elizieldon Dantas, Joaquina Carlos, Nilson Matos, Luiz Renato, Faeina Jorge e Sâmia Ramare comparam com reprodução feita pelo ator Edceu Barboza.	31
Ilustração 5 As atrizes-pesquisadoras (da esquerda para direita): Sâmia Ramare, Rita Cidade e Faeina Jorge experimentam a Mímeses a partir de uma foto. Nesse exercício, especificamente, foi proposta a “imitação” de uma pessoa mais velha, no intuito de desafiar o uso de expressões faciais que são comumente consequências das expressões de tempo nos rostos e que pela nossa idade ainda não eram características presentes marcadamente em nossos corpos.....	32
Ilustração 6 Foto 01. Criança expressiva: Romeu, um primo meu.	33
Ilustração 7 Foto 02. Fingindo timidez: eu, com cerca de três anos de idade.	34
Ilustração 8 Foto 03. Criança e o gato: Rômulo, um primo.	35
Ilustração 9 na foto, da esquerda para a direita os atores: Edceu Barboza, Zizi Telécio, Sâmia Ramare e eu. Nesse momento estávamos nos preparando para apresentar os ressonadores trabalhados durante as tutorias. Esse registro foi feito no final de outubro de 2014, na Sala de Teatro da Escola Porto Iracema das Artes.	45
Ilustração 10 Zizi Telécio apresentando um fragmento da sua cena em processo ...	46
Ilustração 11 O ator Edceu Barboza apresenta o esboço da sua cena em que homenageia o Mestre Raimundo Aniceto. Esse registro foi feito no final de outubro de 2014, na Sala de Teatro da Escola Porto Iracema das Artes.....	48

Ilustração 12 Em ordem, Zizi Telécio (de costas), em sentido horário, Elizieldon Dantas, eu, Rita Cidade, Edceu Barboza e Joaquina Carlos.	58
Ilustração 13 Fachada do Grupo Ninho, localizada na Rua Ratisbona, 266, Centro do Crato.	60
Ilustração 14 Público em frente à Casa Ninho.	61
Ilustração 15 Público dentro da Casa Ninho para assistir ao espetáculo POEIRA. ..	61
Ilustração 16 Tela na parede da casa de Mestra Zulene Galdino	Erro! Indicador não definido.
Ilustração 17 Mestre Zulene Galdino em Porto Alegre.	699
Ilustração 18 Mosaico. Mestra Zulene e eu, rodopiando.	70
Ilustração 19 Mestra Zulene Galdino e eu.	73
Ilustração 20 Mestra Zulene Galdino em frente à Casa Ninho.	76
Ilustração 21 Mestra Zulene Galdino em sua casa, na Vila Novo Horizonte, em Crato/CE.	76
Ilustração 22 Zulene Galdino e eu, na Praça da Sé em Crato/Ce.	78
Ilustração 23 Almoço na casa da Mestra Zulene.	79
Ilustração 24 Zulene Galdino rezando em mim, em sua casa da Mestra, em Crato/CE.	Erro! Indicador não definido.
Ilustração 25 Mestra Zulene Galdino e eu.	80
Ilustração 26 Mestra Zulene Galdino e eu.	80
Ilustração 27 Mestra Zulene Galdino e eu.	81
Ilustração 28 Mestra Zulene Galdino e Neném.	81
Ilustração 29 Primeiro esboço de texto da cena da autora.	83
Ilustração 30 Foto na parede da casa de Mestra Zulene Galdino.	86
Ilustração 31 Registro do espetáculo POEIRA.	87
Ilustração 32 Registro do espetáculo POEIRA.	87
Ilustração 33 Registro do espetáculo POEIRA.	88
Ilustração 34 Registro do espetáculo POEIRA.	89
Ilustração 35 Registro do espetáculo POEIRA.	89
Ilustração 36 Mestra Zulene Galdino e eu, na sua casa em Crato (CE).	90
Ilustração 37 Registro do espetáculo POEIRA.	90
Ilustração 38 Primeiro esboço de texto da cena da autora.	92
Ilustração 39 Objetos pessoais usados na oficina de Dramaturgia de Cena.	100
Ilustração 40 Objetos pessoais usados na oficina de Dramaturgia da Cena.	102

Ilustração 41 Objetos pessoais do ator-pesquisador Elizieldon Dantas, usados na oficina de Dramaturgia da Cena.....	103
Ilustração 42 Objetos pessoais do ator-pesquisador Edceu Barboza, usados na oficina Dramaturgia de Cena.....	104
Ilustração 43 Joaquina Carlos apresentando seus objetos na oficina de Dramaturgia da Cena.....	105
Ilustração 44 Altar do espetáculo POEIRA.....	106
Ilustração 45 Altar do espetáculo POEIRA.....	106
Ilustração 46 Mesa de comidas e bebidas do espetáculo POEIRA.....	108
Ilustração 47 Público se servindo de comidas e bebidas do espetáculo POEIRA. .	109
Ilustração 48 Apresentação de POEIRA no terreiro de Mestre Chico Ceará.	111
Ilustração 49 Apresentação de POEIRA no terreiro de Mestre Chico Ceará.	112
Ilustração 50 Apresentação de POEIRA no Itaú Cultural / SP.	112
Ilustração 51 Desenho da disposição dos cordões de iluminação.	114
Ilustração 52 Desenho da disposição dos cordões de iluminação.	115
Ilustração 53 Desenho da disposição dos cordões de iluminação.	115
Ilustração 54 Desenho da disposição dos cordões de iluminação.	116
Ilustração 55 Apresentação de POEIRA na Casa Ninho. Destaque para os cordões de luz.....	116
Ilustração 56 Apresentação de POEIRA na Casa Ninho. Destaque para os cordões de luz.....	117
Ilustração 57 Apresentação de POEIRA na Casa Ninho. Destaque para os cordões de luz.....	117
Ilustração 58 Apresentação de POEIRA na Casa Ninho. Destaque para os cordões de luz.....	118
Ilustração 59 Mestra Naninha e a atriz-pesquisadora Rita Cidade.....	119
Ilustração 60 Mestra Edite e a atriz-pesquisadora Samia Ramare.....	119
Ilustração 61 Mestres Zulene Galdino, João do Crato e Raimundo Aniceto.	120
Ilustração 62 Apresentação de POEIRA no Itaú Cultural (SP).	122

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO - POEIRA NOS PÉS, TRAVESSIA	13
2 TÉCNICA: MÍMESES CORPÓREA COMO BASE PARA CRIAÇÃO	17
2.1 TREINAMENTO ENERGÉTICO.....	23
2.2 PREPARANDO O CORPO PARA A MÍMESES	29
2.3 PESQUISAS DE CAMPO.....	36
2.4 AÇÃO VOCAL E RESSONADORES.....	42
2.5 ROTAS DE CRIAÇÃO: ABERTURA DE PROCESSO	44
3 AFETO	50
3.1 EM CASA DE FERREIRO O ESPETO É DE FERRO!.....	52
3.2 PASSARINHOS NO NINHO	56
3.3 “UMA REZA, POR FAVOR”	65
3.4 “QUANDO BATEM ÀS SEIS HORAS”	72
4 CENA	82
4.1 CRIAÇÃO DE CENAS	82
4.2 O JOGO DE LIGAR E DESLIGAR.....	95
4.3 DRAMATURGIA DA CENA COM MIGUEL RÚBIO (YUYACHKANI).....	98
4.4 TEATRO E TRADIÇÃO POPULAR EM <i>POEIRA</i>	113
4.5 <i>POEIRA</i>	121
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	129

1 INTRODUÇÃO - POEIRA NOS PÉS, TRAVESSIA

Para compreender qualquer compartilhamento acerca desta pesquisa, é preciso considerar o lugar da criação sempre estabelecendo diálogos entre técnica e afeto, num híbrido que irradia gerando potência criativa. Neste trabalho, em especial, parto do lugar afetivo para falar da criação, impulsionada pelo encantamento e por todos os movimentos que essa travessia exige. Este trabalho é, assim, um partilhar de experiências a partir da minha percepção enquanto atriz-pesquisadora, acerca do processo de criação do espetáculo *POEIRA*¹ (2016), do Grupo Ninho de Teatro².

A escrita está estruturada em uma tríade: Técnica, Afeto e Cena. Quando me refiro à Técnica, falo, sobretudo, da *mímeses corpórea* desenvolvida por Luís Otávio Burnier³, fundador do LUME Teatro⁴, grupo que tivemos como orientador nesse processo de pesquisa, no ano de 2014, por meio dos atores-pesquisadores Carlos Simioni e Jesser de Souza. De acordo com o ator-pesquisador Jesser de Souza:

¹ Release:

"Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas"
(Manoel de Barros)

Do que somos feitos?
Ou do que precisamos para nos fazer (re)fazer?
Da alegria, da tristeza, do amor, da dor?
Somos terra, viemos dela e para ela voltaremos.
Somos saudades...
Poeira é festa que documenta o prazer de se misturar e a alegria que se sente ao se encontrar mestres inspiradores.
Mestres de verdade "num sabe?!"...
Pronto!

² Grupo residente no Cariri Cearense. Está em atividade há 12 anos e tem em seu repertório sete espetáculos: *Bárbaro* (2008), *Avental todo sujo de Ovo* (2009), *Charivari* (2009), *O Menino Fotógrafo* (2011), *Jogos na Hora da Sesta* (2012), *A lição Maluquinha* (2013) e *POEIRA* (2016). Possui uma sede chamada Casa Ninho, inaugurada em 2011, que fica no centro da cidade do Crato (CE). Atualmente, além de comportar as atividades e projetos dos dois grupos que a habitam (Ninho e Coletivo Atuantes e Cena), a casa recebe ensaios, shows, espetáculos, entre outras ações de artistas e grupos do Cariri e de outras regiões do país. Também é lá onde acontecem as aulas e atividades da Escola Carpintaria da Cena – Formação Livre em Teatro e Tradição, projeto desenvolvido pelo Grupo Ninho de Teatro, com o apoio da Secult Ce, mediante o edital Escolas de Cultura.

³ Foi ator, mímico, tradutor, pesquisador e diretor de teatro brasileiro. Foi um dos fundadores do LUME e esteve à frente do grupo até seu falecimento em 1995.

⁴ Importante grupo brasileiro, fundado por Luis Otávio Burnier. Há quase 35 anos desenvolve treinamentos, oficinas, espetáculos, cursos e outras ações. Tornou-se referência no que diz respeito às práticas de treinamento do ator.

Mímesis Corpórea, da maneira como o Lume a trabalha, baseia-se na observação minuciosa das ações cotidianas, executadas por indivíduos em situações corriqueiras. Estas ações são posteriormente imitadas precisamente. Uma vez imitadas em seus mínimos detalhes, são codificadas, de maneira a serem reproduzidas, “re-apresentadas” e/ou manipuladas. Somente a codificação permite que o material primeiro, denominado “matriz”, possa ser alterado, reelaborado (SOUZA, 2006, p. 114).

O trabalho é resultado de uma pesquisa sobre os Mestres e Mestras da Tradição Popular⁵ do Cariri⁶ e tem como base técnica para o trabalho de atuação, assim, a *mímeses corpórea*. Busco, nestes escritos, apresentar parte do meu processo de criação, compartilhando um caminho que parte da técnica e que, atravessado pelo afeto, no encontro com esse corpo em estado de criação, chega à cena.

Utilizo-me do termo afeto para abraçar questões como ancestralidade, território e identidade numa perspectiva de uma construção social que se dá sempre na relação com o outro. Compartilho o meu retorno geográfico e afetivo ao Cariri, falo do meu encontro com o Grupo Ninho, do meu reencontro com a atriz que estava há um tempo guardada em mim e sobre o meu encontro com a Mestra Zulene Galdino⁷, inspiração para esse trabalho.

Sobre a cena, abordo características desse espetáculo, que foi composto por um mosaico de solos e cuja construção se deu a partir do encontro de cada ator/pesquisador com um Mestre ou Mestra que passou a ser sua inspiração para o trabalho. *POEIRA* tem como mote para encenação uma festa, tema que surge a

⁵ Segundo Câmara Cascudo (1983), cultura é “o conjunto de técnicas de produção, doutrinas, e atos, transmissível pela convivência e ensino, de geração em geração” e compreende “o patrimônio tradicional de normas, doutrinas, hábitos, acúmulo do material herdado e acrescido pelas aportações inventivas de cada geração”. A cultura é uma herança social (p. 39-41).

⁶ O conjunto urbano da Região Metropolitana do Cariri (RMC) está situado a uma distância média de 600 km das duas metrópoles regionais nordestinas mais próximas, Fortaleza e Recife. As três cidades principais (Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha) mantêm vínculos estreitos tanto em termos de proximidade territorial quanto relacional, sobretudo pela relação de complementaridade socioeconômica no Cariri cearense. Essa região metropolitana é, atualmente, composta por nove municípios: Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha, Jardim, Missão Velha, Caririáçu, Farias Brito, Nova Olinda e Santana do Cariri. A RM do Cariri possui uma área total de 5.456,01 Km² (IBGE, 2010). Fonte: <<https://www.cidades.ce.gov.br/regiao-metropolitana-do-cariri/>> Acesso em: 01/11/19.

⁷ Mestra da Cultura Popular inscrita pela SECULT CE em 2007, famosa meiznheira e benzedeira, desde a infância dança quadrilha junina, maneiro pau, coco, lapinha e pastoril. A mestra coordena as quadrilhas *Moranginho do Amor* e *Cheiro da Maçã*, o *Maneiro Pau infantil*, a *Lapinha do Menino Jesus*, um grupo de bumba meu boi e dança dos matutos (DE JADE, 2017, p. 151).

partir de uma proposição do ator e diretor Miguel Rubio, do importante grupo peruano Yuyachkani⁸.

Queríamos saber mais sobre o território que habitávamos e sobre nossas memórias, desejávamos deixar registros, absorver, produzir e compartilhar conhecimentos e, mesmo em uma parcela pequena, contribuir para a salvaguarda do patrimônio imaterial, transmitido, na maioria das vezes, somente por meio da oralidade. Diante da escassez nas formas de registro dos saberes na tradição, há um receio pela extinção de algumas formas de pensar e agir de determinados grupos culturais; no entanto, sabe-se da força do repasse oral dos conhecimentos. Segundo Paul Zumthor, “ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam na história da humanidade as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm, graças a elas.” (1997, p. 10).

POEIRA surgiu da pesquisa *Memórias de Mestres: A Mímeses Corpórea dos Mestres da Tradição Popular do Cariri*⁹. Nas linhas que seguem, apresento questões relacionadas ao meu trabalho de atriz, no que diz respeito aos aspectos técnicos, afetivos e poéticos, os quais passam a ser indissociáveis nesse processo de construção dramática e de encenação. Essas questões, embora pareçam primordialmente poéticas, no *POEIRA*, evidenciam-se também, inevitavelmente, do ponto de vista ético.

Para melhor estruturação e compreensão desta dissertação, faço uma abordagem em três capítulos. No primeiro, foco na técnica da *mímeses corpórea* e estabelecimento de diálogo, sobretudo, com Luís Otávio Burnier (2009), uma vez que a técnica foi desenvolvida pelo LUME Teatro, como base para essa criação. Nortearam esse diálogo, também, outros atores-pesquisadores do LUME com alguns dos artigos que compõem o livro *Corpos em fuga, corpos em arte* (2006), organizado pelo ator-pesquisador Renato Ferracini, tais como: *A Arte de Ator* (BURNIER, 2006); *Mímeses Corpórea – O Primeiro Passo* (SOUZA, 2006) e *a Arte de Olhar* (HIRSON, 2006). Trago, ainda, como referência BARBA (1995).

⁸ Yuyachkani é um grupo coletivo de teatro que trabalha desde 1971 na vanguarda da experiência teatral, da performance política e da criação coletiva orientada para a memória social, particularmente em relação às questões de etnicidade e violência no Peru. Fonte: <<http://www.yuyachkani.org/>> Acesso em: 01/11/19.

⁹ Pesquisa desenvolvida no período de outubro a dezembro de 2014, pelo Grupo Ninho de Teatro através do Laboratório de Teatro da Escola Porto Iracema das Artes, e contou com tutoria do LUME Teatro, tendo como orientadores os atores/pesquisadores Carlos Simioni e Jesser de Souza.

Já no segundo capítulo, dedico-me a compartilhar as camadas de afeto que permeiam esta pesquisa. A partir dos diversos encontros que a investigação me proporcionou, apresento aspectos, estabelecendo uma compreensão de corpo-terreiro, tradição e oralidade, tendo como inspiração, em especial, os autores Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018), Eduardo Oliveira (2007), Oswald Barroso (1997 e 2013), Paul Zumthor (1997), os quais seguem em diálogo, juntamente a Larrosa (2002), para as abordagens sobre a cena, elemento da tríade, que aponto no terceiro e último capítulo. Nele, adentro em aspectos estéticos que compõem o espetáculo, passando por criação de cenas, dramaturgia, relação teatro e tradição nas escolhas do trabalho, espacialidade e relação com o público, entre outros elementos cênicos, por fim.

Esse espetáculo/homenagem é uma obra poética/política, pois ao passo que apresenta nossa história, abre um olhar mais consciente para o que vem adiante, como diz o artista Milton Alves, em depoimento¹⁰, após assistir ao espetáculo *POEIRA*, em Taguatinga/DF, em janeiro de 2019:

Essa poeira ela não resseca meu nariz e nem embaça a minha visão. Mas ela clareia o meu ponto de vista de onde estou hoje quando olho o meu passado. E isso é interessante, isso é uma coisa fundamental para gente sempre visitar os nossos ancestrais, o que aconteceu lá atrás, para gente poder se posicionar aqui, hoje, de verdade (ALVES, depoimento, 2019).

¹⁰ Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1fJ7Tw8j11t5DtBnEPmBFcn_Z-zRF4FWz>
Acesso em: 01/11/19.

2 TÉCNICA: MÍMESES CORPÓREA COMO BASE PARA CRIAÇÃO

Neste primeiro capítulo, partindo sempre da minha percepção enquanto atriz nesse processo, contextualizo a mímeses corpórea e sua aplicação como principal ferramenta técnica utilizada na criação do espetáculo *POEIRA* (2016). A pesquisa que deu origem ao espetáculo *POEIRA* vinha sendo maturada pelo Ninho de Teatro desde 2012. O grupo sentia que para se aproximar da tradição popular teria de ter um caminho bem traçado para que não caísse em clichês, gerando, desse modo, um olhar caricaturado para as artes populares. Foi em 2014, por meio do Edital do Laboratório de Teatro do Porto Iracema das Artes - Escola de Formação e Criação do Ceará, que o grupo conseguiu, de fato, mergulhar na pesquisa, pois o formato do laboratório propiciava o aprofundamento do objeto em estudo para que se construísse uma poética sobre o tema-campo escolhido. O projeto de pesquisa aprovado propunha uma investigação acerca dos mestres de tradição popular do Cariri, tendo como técnica norteadora a Mímeses Corpórea desenvolvida pelo LUME Teatro.

O *LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais* é um grupo ligado à UNICAMP, que, desde 1985, por meio de seu fundador, Luis Otávio Burnier, pesquisa entre outras técnicas, a Mímeses Corpórea. Um dos grupos mais importantes do Brasil, referência também no exterior, tem sua sede em Barão Geraldo, Campinas (SP), onde o seu fundador, em parceria com o ator Carlos Simioni, deu início às primeiras pesquisas e práticas voltadas para o corpo e atuação. Com o falecimento precoce de Burnier, em 1995, alguns atores-pesquisadores deram seguimento às atividades iniciadas pelo Mestre. Atualmente, o grupo é composto por sete atores-pesquisadores, que dão seguimento às investigações e, mediante cursos, oficinas, seminários, espetáculos e outras ações, continuam fazendo a trajetória do LUME ao longo desses 35 anos. A saber, são eles: Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Jesser de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Ricardo Pucetti.

O grupo possui, em seu repertório, vários espetáculos que transitam por técnicas como Butoh¹¹, Clown¹², Mímica¹³, Mímeses, entre outras. Luis Otávio

¹¹ O Butoh ou Butô é uma dança que surgiu no Japão pós-guerra e ganhou o mundo na década de 1970. Criada por Tatsumi Hijikata na década de 1950 o butô é também inspirado nos movimentos de

Burnier deu início ao desenvolvimento de uma pesquisa em Mímeses, que tinha referências como Eugênio Barba¹⁴ e Drecoux¹⁵, por exemplo, porém se desenhava a partir do desenvolvimento de uma metodologia própria, investigada por meio de treinos continuados – o que viria a tornar o LUME referência no treinamento técnico para atores e atrizes, no que tange à criação, prática e compartilhamento desses modo de criação e manutenção do trabalho.

A relação do LUME com a Mímeses Corpórea – técnica que, de acordo com a atriz-pesquisadora Raquel Scotti Hirson, é “*uma linha de pesquisa que busca a imitação, codificação e teatralização da observação de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano*” (HIRSON, 2006) – teve início em 1983, antes mesmo da fundação do grupo, quando Burnier monta o seu espetáculo solo *Macário*, inspirado no conto homônimo do escritor mexicano Juan Rulfo. Nessa ocasião, a montagem se deu a partir do material coletado de observações de crianças em situação de risco, durante pesquisas de campo realizadas em Quito, capital do Equador, e no Rio de Janeiro. Essa observação e codificação de ações físicas e vocais viria a ser chamada de Mímeses Corpórea.

Burnier segue desenhando um método para a observação do cotidiano como elemento de composição da Mímeses, técnica que ele volta a explorar quando, em 1992, faz a direção do espetáculo *Wolzen – Um giro desordenado em torno de si mesmo*. No trabalho, que é inspirado na *Valsa nº 6* (1951), de Nelson Rodrigues, as

vanguarda, expressionismo, surrealismo, construtivismo, entre outros. Juntamente com ele, Kazuo Ohno divide a criação desta dança. Fonte: Wikipédia. Acesso em: 01/11/19.

¹² A palavra clown é de origem inglesa e remonta a idéia de colonus e clod, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. No universo circense, o clown é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excentricidade e de tolice em suas ações. Fonte: <<https://trupetada.wordpress.com/clown-tecnicas-de-palhaco/>> Acesso em: 01/11/19.

¹³ É uma das formas de comunicação humana, normalmente conhecida como a arte de expressar os pensamentos e/ou os sentimentos por meio de gestos. Um mímico é alguém que utiliza movimentos corporais para se comunicar, sem a necessidade do uso da fala. A mímica enquanto expressão artística se apresenta de várias formas e estilos. Fonte: Wikipédia. Acesso em: 01/11/19.

¹⁴ Autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret e criador do conceito da Antropologia Teatral, umas das maiores referências no que diz respeito ao treinamento técnico para o ator. Fonte: Wikipédia. Acesso em: 01/11/19.

¹⁵ Pai da mímica moderna. Segundo ele “o teatro é a arte do ator”. Essa premissa guiou a trajetória de Luis Otávio Burnier. Fonte: Wikipédia. Acesso em: 01/11/19.

atrizes Valéria de Seta e Luciene Domenicone vivenciaram a Mímeses a partir da observação de pacientes de um hospital psiquiátrico em Itabira (SP).

Na sequência, o LUME, que nesse momento já era composto pelos atores Luis Otávio Burnier, Carlos Simioni e Ricardo Pucetti, é convidado para dirigir o espetáculo de formação da turma II em Artes Cênicas da UNICAMP. Como condição para aceitar o convite, Burnier propõe aos atores da montagem que passem um ano treinando as técnicas que vinham sendo desenvolvidas pelo LUME. A partir daí, tendo a Mímeses como técnica base, é montado o espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* (1995), cujo título, inspirado em um dialeto indígena, significa “histórias que todo mundo conta”.

Após o falecimento de Burnier, os pesquisadores, àquela altura estagiários do LUME, Ana Cristina Cola, Ana Elvira Wo, Jesser de Souza, Luciene Domenicone, Renato Ferracini e Raquel Scotti Hirson, dando continuidade à pesquisa em Mímeses, com direção de Ricardo Pucetti, montam, em 1996, o espetáculo *Contadores de Histórias*. Esse trabalho se propunha a quebrar o distanciamento palco e plateia por meio de uma obra itinerante, que se utilizava de vários cômodos e espaços externos do LUME.

Impulsionados a investigar novas perspectivas de treinamento da Mímemes, em 1997, o grupo a convida a bailarina de Butoh, Anzu Furukawa, para dirigir um espetáculo inspirado no livro *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez¹⁶. Furukawa, hoje já falecida, criava suas coreografias de Butoh a partir do treinamento de Mímeses que desenvolveu diante da observação dos padrões de movimentos de seres microscópicos. Com a sua direção o espetáculo “*Afastem-se vacas que a vida é curta*”, foi montado a partir do material coletado na convivência com as populações ribeirinhas, durante as viagens de pesquisa para a região Norte do Brasil.

Em 1999 o LUME estreia o espetáculo *Café com Queijo* que viria a ser uma referência no que tange à Mímeses Corpórea. O trabalho reúne materiais que foram coletados durante as pesquisas e não foram utilizados, enquanto forma, nas montagens de *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* e *Afastem-se vacas que a vida é curta*. Propondo uma relação com o público à época transgressora, o espetáculo, que segue em repertório vinte anos após sua estreia, convida a plateia a viver uma

¹⁶ Gabriel José García Márquez foi um escritor, jornalista, editor, ativista e político colombiano. Considerado um dos autores mais importantes do século XX, foi um dos escritores mais admirados e traduzidos no mundo, com mais de 40 milhões de livros vendidos em 36 idiomas.

experiência poética que apresenta vários recortes culturais do Brasil, sobretudo da região amazônica.

Trabalhar a Mímeses Corpórea a partir da perspectiva do LUME já era um desejo do grupo Ninho, que ousou mesmo de forma tímida experimentar a técnica no espetáculo *Bárbaro* (2008), inspirando-se no reisado¹⁷ de caretas¹⁸ para compor alguns momentos do espetáculo. Prólogo, epílogo e contrarregragem eram conduzidos por essas personagens da tradição popular, seja anunciando o porvir, costurando os quadros que compunham o espetáculo ou operando o uso dos objetos de cena.

Ao longo dos seis anos do grupo – momento em que estávamos quando aprovamos o projeto de pesquisa *Memórias de Mestres* –, outros espetáculos também tiveram a presença da Mímeses Corpórea nos processos de criação, a saber: *Avental todo sujo de ovo* (2009) e *Charivari* (2009). Nestes, as atrizes e atores se inspiraram, sequencialmente, nos romeiros e nas travestis de Juazeiro do Norte (CE) e, ainda, nos brincantes da tradição popular, em especial, dos reisados. Nessas ocasiões, nas quais eu ainda não estava com o grupo, as referências do treinamento do LUME vinham a partir de leituras, apreciações de espetáculos e vídeos, além de oficinas curtas ministradas por Carlos Simioni no Cariri, as quais alguns dos integrantes do Ninho tiveram a oportunidade de vivenciar.

O grupo viu, nessa pesquisa, a possibilidade de se aproximar do LUME Teatro e a oportunidade, para além das referências teóricas, amparar-se em um trabalho prático com o grupo que é a referência quando se pensa em Mímeses.

¹⁷ Expressão multicultural tradicional do ciclo natalino no sertão nordestino, representa o cortejo dos Reis Magos para saldar o Messias recém-nascido, durante o qual os peregrinos rezam ao Divino, encenam batalhas e brincam com música, dança, canto e poesia. O pesquisador Oswald Barroso ensina que existem cinco tipos de reisados no Ceará: Congo, Caretas ou de Couro, Baile, Caboclos e os Bois. O Reisado de Caretas remete aos conflitos entre um amo fazendeiro (mestre) e os caretas (moradores) na fazenda; no de caboclos, o conflito está entre o amo (mestre) e os índios semicristianizados; o reisado de baile seria a paródia de uma festa da nobreza onde o mestre, no lugar do nobre, reúne as filhas e os pretendentes para uma sátira aos costumes da elite; os bois estariam próximos do bumba-meu-boi e influenciados pelas religiões de matrizes africanas. No Crato predomina o Reisado de Congo, que se diferencia pelo uso de espadas pelos praticantes. A tradição dos Congos é antiga no Cariri, remete aos primeiros anos do aldeamento e a chegada das pessoas de pele negra, fugindo das perseguições ao Quilombo de Palmares ou obrigadas ao trabalho escravo pelos cristãos. Em algumas dessas fazendas primevas, aos escravos era permitido interromper o trabalho no Natal, quando uma vez ao ano podiam reviver seus mitos e tradições, disfarçados sob os símbolos da catequese (DE JADE, 2017, p. 82)

¹⁸ Personagens da cultura popular que tomam as ruas no período da quaresma e tem como principal característica o uso de máscaras. Eles costumam anunciar sua chegada através do som de chocalhos como os que são comumente usados em vacas e bois.

Essa aproximação é algo que, por vezes, é impossibilitado pela distância geográfica e pelos contextos vários que envolvem a prática de teatro de grupo nesse país.

Nosso desejo inicial era pesquisar as memórias corporais, vocais e sociais dos Mestres da Cultura Popular do Cariri, suas relações, seus processos de criação e, inspirados nesses encontros, criar um material cênico, que a princípio gerou o experimento¹⁹ *Tributo aos Mestres (2014)* e, mais adiante, o espetáculo *POEIRA*, que teve sua estreia em julho de 2016.

Durante o período de outubro a dezembro de 2014 tivemos tutorias²⁰ com o LUME, realizadas na Casa Ninho. A partir dos primeiros encontros, diante dos diálogos e exercícios, fomos sugestionados pelos orientadores a trabalhar a Mímeses a partir de três pilares, sendo eles: observação, inspiração e transformação. Tentando explicar, de forma sucinta, cada um desses pilares, diria que o primeiro está centrado na observação e reprodução de fotos e vídeos ou ações físicas e vocais coletadas durante possíveis encontros com a pessoa pesquisada ou pela observação distanciada. A inspiração se dá ao passo que se dá o encontro que nos impulsiona a experienciar a Mímeses. Transformação é a cena que surge a partir desses encontros reais e do que deles deriva. É através da inspiração, conector entre observação e transformação, que se abrem inúmeras possibilidades de criação e de diálogo, permitindo-nos sair do campo da realidade e transitar pela fantasia ou o contrário, ou, ainda, simplesmente não as separar, mas torná-las híbridas.

Com o início da pesquisa, sabíamos que tínhamos uma travessia a fazer e o processo foi tecendo caminhos e fazendo escolhas que ampliaram nossa percepção da Mímeses como um jogo composto por vários elementos. Entre eles, imagens, sons e ações que ao serem reproduzidas não se reduzem à repetição, pelo contrário, uma vez que ações físicas são preenchidas pelo afeto gerado pelo encontro, geram leituras muitas, que produzem e se reproduzem infinitamente, processando novos mundos e possibilidades mil de signos e percepções. Esse

¹⁹ Sobre a relação desde o início da pesquisa, passando pelo experimento e chegando à montagem do espetáculo, Jesser de Souza, um dos orientadores da pesquisa e diretor do espetáculo junto com Edceu Barboza, do Grupo Ninho, fala no vídeo gravado em 15 de dezembro de 2018, quando *POEIRA* foi apresentado na sede do LUME.

Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1IfUpSxzCNNJ-hkLaLGamY2e2uQ-YUjfl> > Acesso em 02/11/19.

²⁰ Nome dado pela Escola Porto Iracema das Artes para os encontros com os orientadores/tutores dos projetos aprovados nos laboratórios de criação.

diálogo entre técnica, afeto e cena, acredito ser o ponto principal desse trabalho, alicerçado nessa tríade que se retroalimenta. Essa percepção dialoga com o que Naomi Silman, atriz-pesquisadora do LUME, diz, quando se refere à Mímeses não como uma mera reprodução:

A Mímesis não se encerra naquilo que, a priori, a alimenta-a: na observação, ou em uma suposta tentativa de cópia das ações físicas e vocais dessa observação, mas busca ir além: recriar a potência, a sensação em afeto no outro (seja esse outro corpo, foto, quadro, bicho), gerando uma zona de intensidade através das ações observadas e também recriadas no corpo do ator. A Mímesis não é imitação. É ampliação do espaço da sala de trabalho para o mundo, pois ela transforma o espaço-tempo-outro em material de trabalho; potencializa o outro-fora como campo de afeto que intensifica o dentro singular do corpo do ator (SILMAN, 2011, p. 89).

Queríamos mais do que reproduzir ações físicas e vocais: a partir do afeto que se estabelece numa relação de troca, gerar potência poética. Não tínhamos a intenção de “imitar” o Mestre ou Mestra em estado de representação. Nosso interesse era revelar um pouco de suas naturezas, de suas práticas para além daquele (a) brincante, e não tentar reproduzir o que fazem com mestria junto aos seus grupos, no decorrer de quase toda sua vida.

O trabalho da Mímeses foi desenvolvido por cada um de nós, sobretudo, a partir de pesquisas de campo, observações, treinamentos e ensaios. Era consensual que queríamos mostrar aspectos do cotidiano desses Mestres, pois não nos interessava representar, por exemplo, a manifestação popular com a qual ele/ela trabalha, mas trazer suas memórias e aspectos do dia-a-dia, pois, embora Mestres, são dotados de todas as contradições intrínsecas ao ser humano: medos, coragens, saudades, forças, vaidades, entre outras características que os apresentam de forma mais real e, em alguma parcela, distanciam-nos da idealização criada em torno da figura de um Mestre ou uma Mestra. Definitivamente, não queríamos cair em uma reprodução da Tradição e folclorizá-la, termo ao qual Eduardo Oliveira, em *A Filosofia da Ancestralidade*, refere-se como: “reduzir uma cultura a um conjunto de representações estereotipadas, via de regra, alheias ao contexto que produziu essa cultura” (OLIVEIRA, 2007, p. 01).

Para não cairmos nesse lugar estereotipado gerado, entre outras coisas, por falta de técnica, distanciamento ou por conhecimento superficial dos contextos pesquisados, precisávamos nos permitir uma aproximação. No entanto, sabíamos que trabalhar a Mímeses e adentrar a esfera pessoal desses Mestres e Mestras era

bastante arriscado, pois exigiria uma confiança mútua e uma construção sensível a partir dos atravessamentos vividos por cada um de nós diante dos encontros. Nosso interesse por vivenciar e reproduzir alguns aspectos do dia-a-dia dos Mestres comunga com o que Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, em *A Ciência encantada das Macumbas* (2018), dizem:

Não há saber socialmente tecido e compartilhado que não seja também um saber praticado. Encruzado a essa premissa apontamos as infinidades dos saberes que compõem os universos cotidianos. O cotidiano como campo inventivo revela uma infinita trama de saberes que são expressos nos corpos das práticas e dos praticantes. Assim, as práticas cotidianas emergem como formas de saber-fazer (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 26).

2.1 TREINAMENTO ENERGÉTICO

Para darmos início ao trabalho prático, começamos com uma oficina preparatória para Mímeses, ministrada pelo ator-pesquisador do LUME, Carlos Simioni. Para oportunizar também outros artistas que não fazem parte do Ninho, nesse primeiro momento, convidamos atores e atrizes de grupos parceiros a também participarem. Como nesse primeiro encontro não aprofundaríamos ainda a investigação proposta no projeto, seria inspirador, inclusive, ter outras pessoas junto, pois elas, de algum modo, revelar-nos-iam outros olhares que nos distanciariam de pensamentos e práticas cristalizadas, muitas vezes comuns aos grupos que já produzem e criam juntos há algum tempo.

Essa primeira tutoria foi uma espécie de preparação do corpo para a Mímeses. Foram trabalhados, sobretudo, aspectos relacionados à geração de energia e observação das figuras. Foram-nos passadas as ferramentas para que no segundo encontro de orientação pudéssemos ir a campo com o olhar preciso e com técnicas capazes de nos permitir codificar as características absorvidas e experimentá-las na sala de trabalho.

Na foto que segue, feita durante a primeira tutoria, em setembro de 2014, vemos um dos primeiros momentos da pesquisa, quando nos reunimos (Carlos Simioni, os atores-pesquisadores do Grupo Ninho, Edceu Barboza, Joaquina Carlos, Rita Cidade, Sâmia Ramare, e os artistas convidados, Faeina Jorge, Luiz Renato e

Nilson Matos e eu) para dialogar como se daria essa primeira etapa de trabalho. Nesse momento, foram feitos acordos éticos no que diz respeito ao cumprimento de horários, a não permissão de conversas na sala de trabalho, bem como o cuidado com o trabalho do outro, no sentido de em momento algum fazermos juízo de valor ou qualquer tipo de apreciação que possa fragilizar os processos de criação dos parceiros (as).

Ilustração 1 Foto da primeira tutoria, em setembro de 2014. Carlos Simioni (LUME Teatro), os atores-pesquisadores do Grupo Ninho, Edceu Barboza, Joaquina Carlos, Monique Cardoso, Rita Cidade e Sâmia Ramare. Também os artistas convidados Faena Jorge, Luiz Renato e Nilson Matos.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho

Gostaria de adentrar no termo “energia” para que eu possa, de algum modo, ilustrar aquilo que parece tão abstrato, mas que para meu trabalho enquanto atriz é algo concreto e, a meu ver, indispensável. É aquilo que se faz potência, quando presente na cena; e, ao contrário, aponta fragilidades quando ausente. A palavra de origem grega *energon*, significa “em trabalho” (em = entrar, dentro; *ergon*, *ergein* = trabalho). No inglês, representa “poder; força; capacidade para realizar trabalho”, no

entanto, aqui, a “energia” em questão não está ligada ao seu sentido na física, embora envolva também movimento, atrito, força, trabalho, entre outros elementos em comum. Aqui, ela se refere a essa força intangível e difícil de descrever, que pode ser alcançada, segundo Burnier (2009, p.40), através de treinamentos precisos e da experimentação de procedimentos.

Partindo do pressuposto que para realizar algo que necessite de energia deve-se existir uma força contrária, uma resistência que gere impulso e, conseqüentemente, energia, algumas das técnicas utilizadas para esse impulsionamento, por exemplo, pode ser o desequilíbrio. O livro *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral*²¹ (BARBA E SARAVASE, 1995) aponta algumas espécies de resistências, fricções que podem ser força motriz para geração de energia e para se chegar nesse estado de presença que o teatro pede. Segundo Barba:

Toda tradição teatral tem sua própria maneira de dizer se o ator funciona ou não como tal para o espectador. Esse “funcionamento” tem muitos nomes: no Ocidente o mais comum é energia, vida ou simplesmente presença do ator. [...] Para adquirir essa força, essa vida, que é uma qualidade intangível, indescritível e incomensurável, as várias formas teatrais codificadas usam procedimentos muito particulares, um treinamento e exercícios bem precisos. Esses procedimentos são projetados para destruir as posições inertes do corpo do ator, a fim, de alterar o equilíbrio normal e eliminar a dinâmica dos movimentos cotidianos. É paradoxal que essa qualidade ilusória seja conseguida por meio de exercícios concretos e tangíveis. Esse paradoxo é tipificado pela expressão kung-fu, que é tanto o nome de um exercício específico quanto a frase usada para descrever a dimensão impalpável pela qual chamamos a presença do ator. Em chinês, kung-fu, conhecido no Ocidente como uma técnica de combate, significa literalmente “a habilidade para resistir”. [...] Para um ator, ter kung-fu significa “estar em forma”, ter praticado e continuar a praticar um treinamento peculiar, mas também significa aquela qualidade especial que o faz vibrar e o torna presente, e que indica que ele dominou todos os aspectos técnicos de seu trabalho (BARBA e SARAVASE, 1991, p.74).

A prática é apontada como algo indispensável para que haja o domínio das técnicas que envolvem o trabalho do ator e da atriz. Foi na perspectiva de treinar esse corpo para torná-lo insumo para criação que começamos as investigações. Um dos primeiros trabalhos direcionados por Simioni foi a expansão a partir da criação e ampliação de camadas energéticas que podem vir a ser construídas ao nosso redor.

²¹ Eugênio Barba, autor italiano, pesquisador e diretor de teatro, fundador e diretor do *Odin Teatret* e criador do conceito da “Antropologia Teatral”, umas das maiores referências no que diz respeito ao treinamento técnico para o ator. Fonte: Wikipédia. Acesso em 02/11/19.

Como já pontuei, é algo intangível, que não podemos ver de forma concreta, mas que se espalha no ar e ganha uma dimensão energética tão grande que é capaz de ser percebida. Essa energia parte de um centro gerador dos impulsos: o koshi, termo ligados às artes orientais, que se refere região que compreende o baixo ventre e o quadril e é comum outras palavras serem empregadas para também se referir a essa parte central do corpo: “abdômen” ou “cinturão”.

A geração dessa energia pode ser trabalhada de várias formas e o um dos procedimentos utilizados foi a expansão e recuo do corpo para um lado e outro, frente e trás, cima e baixo, carregada de força que parte do abdômen e ganha extensão por todo o corpo, criando um campo energético como uma espécie de aura, expandindo-se para além da massa corpórea. É como se, no recuo, o seu corpo físico retornasse, mas o espaço antes ocupado por ele permanecesse preenchido de presença. Os ritmos, níveis e a intensidades dos movimentos e do transitar pelas camadas podem variar, no entanto. No início do trabalho, erámos desafiados a usar tempos bem arrastados e ações dilatadas. Movimentos bem lentos, explorando as extremidades do corpo e transições compassadas entre uma ação e outra, eram algumas das investigações. Eram formas de dar tempo para que nosso corpo e racionalidade pudessem codificar e que estava sendo experimentado. Isso fazia também com que pudéssemos vivenciar no corpo uma maior pressão interna e, em contraponto, uma movimentação externa lenta, podendo experimentar ir soltando a energia aos poucos e de forma controlada. Isso dinamiza o trabalho interno e nos permite criar um estado corporal dilatado e preenchido de energia.

O principal gerador de energia no exercício das camadas é o equilíbrio precário. A princípio essa desestabilidade é explorada para frente e trás, depois para as laterais e mais adiante para cima e para baixo. O grau de desequilíbrio aumenta ao passo que seguimos para próxima camada, impulsionada pelo avanço ou recuo do tronco. Para esse exercício o corpo deve estar de pé, pernas afastadas na linha do quadril, pés paralelos, braços ao longo do corpo e peso distribuído igualmente sobre os dois pés. Partindo do eixo central deverá ser provocado o desequilíbrio através do deslocamento do corpo em um fluxo contínuo. O tronco é direcionado para frente, trás e lados em quatro etapas as quais durante o exercício chamamos de camadas. Elas são capazes de carregar força do centro até as extremidades causando microtensões corporais a partir das oposições, preenchendo energeticamente todo o campo magnético ao redor do corpo.

Quando o trabalho das camadas é eficiente, elas aparecem trazendo precisão à cena. A palavra *precisão* em suas várias origens está associada a um movimento de ruptura. Seja no latim *praecisu*, que significa “cortado”, separado de; castrado; ou em suas variações como encurtado, abreviado, suprimido, entre outras. Para Burnier o corte é elemento necessário para se alcançar a precisão nas ações.

Para se obter precisão numa ação, é necessário cortá-la antes, que termine sua linha de força, ou o fluxo de energias que a conduz. (...) É esse corte, maior ou menor, dependendo do caso, que determina o fortalecimento do fluxo de energia e o rigor na exatidão da ação física. Ou seja, a ação vai até tal ponto, não mais, nem menos. É o fato de cortar suas extremidades, de abreviá-la e resumi-la, que nos permite determinar o ponto exato até onde ela vai (BURNIER, 2009, p. 52).

Um exercício que repetimos algumas vezes em busca de sermos mais precisos nas ações a partir de um corte, como propõe Burnier, foi o da sequência dos seguintes movimentos: corpo se movimentando em ritmo acelerado, salto (como se fossemos pegar algo no alto), queda (chegada dos pés ao chão, amortecendo o impacto através da flexão dos joelhos), lançamento (como se estivéssemos jogando o objeto que pegamos no alto) e por último a finalização precisa do movimento.

Ao passo que ficávamos mais seguros, era possível organizar melhor as ações e conseguir acessar as camadas com mais organicidade, sem mais precisar fazer uma passagem por cada uma delas de forma visualmente técnica e racional. Seguíamos em busca desse estado de presença orgânico e, agora, transitando por ritmos diversos que, por ventura, a cena pudesse sugerir. Já não eram mais somente gestos dilatados e lentos, mas variações que iam desde os mais compassados aos mais acelerados, expansões que iam desde o corpo recolhido ao seu estado máximo de expansão. Passamos a explorar os níveis baixo, médio e alto, além de expansões que variavam desde o corpo recolhido ao seu estado máximo de expansão e passamos a explorar os níveis baixo, médio e alto, bem como suas transições. Também, experimentamos torções, oposições e tridimensionalidade como impulsionadores de força e energia. Explorar movimentos e criar com o corpo esculturas que busquem oposições entre cabeça, tórax, quadril, braços e mãos, pernas e pés, dilatar o corpo apontando cada extremidade para direções opostas foram algumas das proposições de exercícios.

Na foto que segue, o ator e um dos diretores do espetáculo, Edceu Barboza, sob a condução do Simioni, experimenta explorar variações rítmicas dentro do exercício das camadas.

Ilustração 2 Exercício das camadas. Na imagem, Carlos Simioni e Edceu Barboza.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho

Para a manutenção das camadas energéticas passamos a usar as “alavancas”, termo usado por Carlos Simioni para designar uma retomada de força repentina sempre que necessário para manutenção da energia e presença do ator. Esse impulso, normalmente gerado no abdômen e que ganha extensão pelo corpo, a meu ver pode ser associado ao que o Burnier chama de “élan”, palavra que, traduzida para o português, elã, significa “impulso, arremesso, arrebatamento, movimento apaixonado, ardor, entusiasmo, ímpeto”.

O “élan” está diretamente ligado ao impulso, o qual, por sua vez, está ligado à intenção que, quando criada, configura-se como uma energia que deverá ser projetada para fora. Do latim *impulsionare*, *impulsu*, é composto do prefixo *in* (em, dentro de) e *pellere* (empurrar, arremessar, dirigir com força para algum lugar). De modo que, no sentido que ganha para nós, impulso é empurrar para fora com força, a partir do interior. De modo que, no sentido que ganha para nós, o impulso é

empurrar para fora com força a partir do interior. Grotowski, importante diretor do século XX, referência para artistas da área de todo o mundo, diz que:

Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. É como se a ação física, ainda invisível do externo, tivesse já nascido no corpo. É isso o impulso. [...] Antes da ação física tem o impulso, que empurra dentro do corpo [...]. Na realidade, a ação física que não se inicia de um impulso, vira algo convencional, quase como um gesto. Quando trabalhamos com os impulsos, ela fica enraizada no corpo (GROTOWSKI apud RICHARDS, 1993, p.105).

2.2 PREPARANDO O CORPO PARA A MÍMESES

Em busca de ações geradas por impulsos reais, seguimos com outros trabalhos ligados à Mímeses, como é o caso da observação e imitação. Começamos tentando reproduzir características de uma pessoa de que tenhamos referências de suas ações físicas, forma de falar, ritmo, expressões, energias, densidade, olhar, entre outras características. Alguns dos atores-pesquisadores optaram por experimentar trazer pessoas com as quais tinham muita convivência, o que garantia um repertório maior de referências. Por exemplo: Faeina Jorge, uma das atrizes convidadas a participar da oficina, trouxe a Mímeses de sua tia em um diálogo com ela. As memórias de tom de voz, postura física, ritmo e assuntos lhe garantiam um bom repertório de informações para a construção mimética. Eu escolhi uma pessoa com quem eu não tenho muito contato e a encontro poucas vezes, todavia a sua voz e o seu jeito de caminhar eram dois aspectos que me instigavam a experimentar. Essas eram praticamente as únicas características que eu tinha como referência e pude experimentar.

As fotos que seguem apresentam o registro de um exercício conduzido para dar seguimento ao trabalho de observação e reprodução. Nota-se que todos os participantes estão em uma posição muito semelhante. À nossa frente, Carlos Simioni, propondo posturas corporais que deveriam ser reproduzidas por nós. A observação atenta nesse trabalho é fundamental para a absorção de um maior número de informações e para uma reprodução precisa da partitura proposta. Para melhor compreensão do corpo e prática dos artistas-pesquisadores foi proposta uma sequência de várias “poses”, inclusive propondo repetições.

Ilustração 3 Os atores-pesquisadores (da esquerda para direita): Elizieldon Dantas, Joaquina Carlos, Mano, Nilson Matos, Monique Cardoso, Luiz Renato, Faeina Jorge, Edceu Barboza e Sâmia Ramare, reproduzindo formas corporais propostas por Carlos Simioni.



Fonte: Arquivo Grupo Ninho

Na foto seguinte, um registro de outro procedimento a partir da reprodução de imagens. O ator Edceu Barboza está reproduzindo uma posição proposta através da imagem a ele apresentada. Os demais pesquisadores estão analisando a precisão da reprodução a partir da comparação com a imagem.

Ilustração 4 Carlos Simioni apresenta a imagem proposta e os atores-pesquisadores, Elizieldon Dantas, Joaquina Carlos, Nilson Matos, Luiz Renato, Faena Jorge e Sâmia Ramare comparam com reprodução feita pelo ator Edceu Barboza.



Fonte: Arquivo Grupo Ninho

Ainda no campo da observação, saímos um pouco da sala de trabalho e fomos observar o entorno da Casa Ninho, com o olhar atento, sobretudo, às pessoas que ocupavam esses espaços e como elas se relacionavam com eles. O que esses corpos pareciam carregar? Quais as memórias dessas figuras? Voltávamos e experimentávamos criar os corpos daqueles tipos que nos chamavam a atenção e dos quais nós tínhamos conseguido elencar características em uma observação de distanciada.

Dando continuidade ao trabalho, seguimos com a observação e imitação, dessa vez, por meio de fotos. O exercício, a princípio em grupo, era codificar o máximo de informações lidas naquela imagem e reproduzir em nossos corpos. O maior desafio dessa imitação era dar intenção ao estático, uma vez que, através da imagem, tínhamos acesso à forma e não a um conteúdo vivo e em movimento. A princípio imitávamos a forma; depois, foi-nos dado o desafio de encontrar um conteúdo que pudesse dar vida à forma representada. Um dos caminhos propostos

para isso foi imaginar as ações que antecederiam e se seguiriam ao momento da fotografia.

Ilustração 5 As atrizes-pesquisadoras (da esquerda para direita): Sâmia Ramare, Rita Cidade e Faeina Jorge experimentam a Mímeses a partir de uma foto. Nesse exercício, especificamente, foi proposta a “imitação” de uma pessoa mais velha, no intuito de desafiar o uso de expressões faciais que são comumente consequências das expressões de tempo nos rostos e que pela nossa idade ainda não eram características presentes marcadamente em nossos corpos.



Fonte: Arquivo Grupo Ninho

Aprofundando e experimentando novas possibilidades de aplicação da Mímesis, seguindo para uma investigação individual, foi solicitado que cada um de nós levasse três fotos para que pudéssemos trabalhar a observação e imitação a partir delas. Não nos fora delimitado muito com relação à escolha das fotos, apenas que deveríamos priorizar imagens que apresentassem corpos aparentemente fora de uma postura cotidiana. Recordo-me de que selecionei fotos que pareciam que,

mesmo com o tempo parado, estavam carregadas de sentimento, energia e movimento. Também considerei imagens através das quais eu pudesse experimentar posturas e tensões físicas que se distanciavam um pouco do meu corpo do dia-a-dia.

Ilustração 6 Foto 01. Criança expressiva: Romeu, um primo meu.



Fonte: Arquivo de família da autora

A foto da página acima é do meu primo Romeu, quando criança. Ele é um pouco mais velho do que eu, mora no Norte. Só o encontrei uma vez e não sei praticamente nada sobre ele. Escolhi-a como umas das fotos para o trabalho, na tentativa de que meu corpo pudesse trazer personalidade amparada apenas na imagem, uma vez que não o conheço e não carrego impressões sobre ele. Também me interessou a coluna curvada fora da postura cotidiana. Mãos, boca e olhar

apresentam partituras e estados de tensão que me instigaram a experimentar. Na foto que segue, um registro de quando era eu criança. Instigou-me, nessa imagem, o corpo levemente contido em oposição ao meu estado quase sempre expandido, comumente acompanhado de gestos largos, muitos movimentos nas mãos, tom de voz alto e rapidez na fala.

Ilustração 7 Foto 02. Fingindo timidez: eu, com cerca de três anos de idade.



Fonte: Arquivo de família da autora

Na última imagem, Rômulo, outro primo e irmão do da primeira foto. Nada pensado, mas, por coincidência, as duas poses me fizeram escolhê-las entre tantas fotos do álbum de família. Nessa imagem, senti-me desafiada a tentar reproduzir um

sentimento. Digamos que seria uma tentativa de fazer chegar ao outro o afeto que enxerguei existir entre o menino e o gato. O desafio era expressar esse sentimento em uma imagem parada.

Ilustração 8 Foto 03. Criança e o gato: Rômulo, um primo.



Fonte: Arquivo de família da autora

Esse trabalho, partindo de fotos, foi muito importante no processo, sobretudo, para desenvolver nossa habilidade de observação diante de uma imagem parada, além do exercício de reprodução dessas formas no corpo. Aos poucos, fomos criando e introduzindo elementos que pudessem trazer vida e transformar em ações as posturas estáticas. Depois de codificados os elementos que compunham as

imagens, seguimos com o exercício da repetição com o intuito de gerar segurança para acessar esses elementos sempre que necessário, além de trabalhar a manutenção deles durante o tempo necessário no exercício ou na cena. A sequência do trabalho se deu através do trânsito entre as imagens das fotografias, desenvolvendo a habilidade em dar fluidez na transição de uma imagem para a outra, gerando a sensação de que não estamos transitando entre as imagens, mas que seguimos em um movimento contínuo.

2.3 PESQUISAS DE CAMPO

Dando continuidade ao trabalho que havia sido iniciado na primeira tutoria, o momento, a partir de então, era de definir os Mestres e Mestras que cada um de nós iria pesquisar/homenagear e, em seguida, partir para campo, no intuito de se permitir ser afetado pela arte do encontro e, a partir desses atravessamentos, reunirmos histórias, memórias, afetos, trejeitos, entre outros elementos que pudessem inspirar o processo de criação.

Seguindo o processo de criação, recebemos no Cariri, para mais uma semana de trabalhos, Jesser de Souza. Nessa ocasião, definimos a metodologia de trabalho para os momentos de observação, entrevista e/ou registro da pessoa pesquisada. Para a escolha de cada Mestre ou Mestreira, fomos orientados pelos tutores a nos permitir perceber, do ponto de vista emocional, quem nos afetava, quem nos despertava um desejo de seguir observando o corpo, as suas memórias e a sua relação com o mundo. Essa indicação de escolha baseada no fato de sentir-se afetado (a), acredito que é uma prática do LUME no que diz respeito à Mímeses, e é fundamental quando se propõe trabalhar a partir de escolhas que perpassam por questões pessoais e memórias coletivas. Em determinado momento, percebi que não poderia ter caminhado na pesquisa se não tivesse havido esse atravessamento. Afeto passa a ser elemento fundamental quando se busca o encantamento.

É importante pontuar que, quando me refiro ao afeto, proponho-me pensá-lo numa perspectiva ampliada, que cruza a vida e a arte, num híbrido, ultrapassando

as esferas do jogo cênico do espetáculo e se ampliando na construção de relacionamentos no campo do real, enriquecendo a vida através dessas relações.

Tínhamos o desafio de exercitar a observação e, posteriormente, a reprodução das ações físicas e vocais coletadas. No entanto, a parte mais importante era nos deixar afetar pelo encontro. O afeto passava a dar tônus à pesquisa e ao modo como o trabalho viria a se configurar em forma e conteúdo. Passamos a entender que ao passo que entediávamos mais do outro, íamos entendendo mais de nós mesmos e passávamos também a criar narrativas sobre nossa própria história.

Demos início às pesquisas de campo e vários meios foram ferramentas para a observação. Um dos quais nos utilizamos foi observação de fotos e vídeos disponíveis na internet. No caso de alguns Mestres e Mestras como Zulene Galdino (minha inspiração para o trabalho) e Raimundo Aniceto²² (inspiração para o ator e diretor Edceu Barboza), há uma série de vídeos deles na rede; já outros, sobretudo pela sua relação com a religiosidade e a escolha pela pouca ou nenhuma exposição de sua figura, não têm vídeos ou fotos disponíveis. Para esses casos, as visitas seriam basicamente as únicas opções.

O contato direto e pessoal com os Mestres e Mestras, mesmo aqueles que têm vídeos e nos possibilitam observá-los através deles, para nós era imprescindível uma vez que acreditávamos que para a pesquisa e criação do trabalho, seria muito importante a observação precisa de ações, mas tão importante quanto, seria viver os ambientes que os cercam, que tem cheiros, sons, gostos e vem carregado de suas memórias.

Sobre as pesquisas de campo, é fato que a natureza do observado e o contexto em que vive determinam muito da forma como se dará a observação. Fomos orientados que procurássemos não inibir os mestres e mestras, de modo que nesse primeiro contato não utilizamos câmeras, celulares ou gravadores. A maioria de nós quando entrou em contato para marcar uma primeira visita, falou que esse encontro fazia parte de uma pesquisa para o teatro. Embora estivéssemos em uma condição de pesquisadores, procuramos agir de forma a interferir o mínimo possível

²² Mestre da Cultura do Ceará pelo MinC/Secult/ce, agricultor de subsistência e remanescente da 2ª formação da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, o musicista já percorreu todas as regiões do Brasil e alguns países do exterior. Há mais de 70 anos o Mestre vem transmitindo a arte de fabricação e toque dos instrumentos de cabaça, madeira, couro e taboca (DE JADE, 2017, p. 151).

no comportamento deles. Boas conversas nos dariam material suficiente para criação, não se fazendo necessário entrevistas.

A princípio fizemos as visitas em duplas ou no máximo em trio. Essa era uma estratégia para que depois pudéssemos nos ajudar nas lembranças de falas, gestos, ações, ritmo, energia entre outros elementos percebidos no encontro. Apesar de a maioria deles saber que queríamos conversar com eles para montar um trabalho no teatro que tem como inspiração os Mestres, eles não sabiam muito bem de que forma isso se daria. No caso de alguns mestres, como Zulene Galdino e Mestra Edite²³ do Coco²⁴ (inspiração da atriz-pesquisadora Sâmia Ramare), chegamos a dizer que iríamos fazer uma espécie de imitação delas numa peça de teatro, como forma de uma homenagem. No caso de outras mestras que foram inspiração, como Alzira, Soledade e Izabel²⁵, diante do contexto religioso e fechado em que vivem, o ator-pesquisador Jânio Tavares não se sentiu à vontade para conversar com elas sobre a pesquisa. Para sua criação, ele teve como possibilidade de observação as visitas que fez às irmãs em busca de receber rezas, além de revisitar encontros que tivera com elas em outras ocasiões. Ao contrário de mim e de Sâmia, que trazemos para a cena histórias das nossas Mestras, uma vez que elas têm conhecimento disso, Jânio, por sua vez, em sua construção, inspira-se nos corpos das Mestras e seus contextos, porém em momento algum traz personalidades dessas mulheres. Seus nomes e suas memórias não são postos em cena, uma vez que elas não têm ciência que são inspiração para o trabalho e, nesse caso, expor qualquer

²³ Agricultora engajada em movimentos comunitários e sociais, iniciou a vida artística em 1979, quando ela e Antônia Selma Gomes, ambas professoras do Mobral, montaram a apresentação escolar a criação do grupo “Agente do Coco da Batateira” (DE JADE, 2017, p. 148)

²⁴ A Dança do Coco se origina da tarefa de quebrar o coco, realizada pelas pessoas de pele negra – para minorar o sofrimento do cativo e manterem suas narrativas tradicionais vivas, trabalhadores e trabalhadoras ritmavam o movimento do corpo com pisadas fortes no chão, vocalizando cantos improvisados, curtos e repetitivos. A tradição dos Cocos consolidou-se no Cariri Cearense, com o costume dos “adjuntos” para a construção das casas de taipa, quando homens e mulheres das classes mais populares se reuniam para cobrir as paredes e rebater o piso com barro. Nesses “adjuntos” ou adjuntórios, enquanto os homens molhavam e tratavam a liga da argila, as mulheres pisavam e cantava. Atualmente o Coco é uma dança sincronizada mantida por vários grupos na cidade e na zona rural, que continuam os modos de cantar e dançar nas festas do calendário oficial, nas celebrações públicas e particulares para os quais são convidados, em festivais dentro e fora do Ceará, quando sempre demonstram vigor e animação. A expressão cultural evidenciou-se nos engenhos de cana no tempo da escravidão legal (DE JADE, 2017, p. 77)

²⁵ Rezadeiras da Casa de Mãe Dodô, devotas de Padre Cícero, vivem na ladeira que dá acesso à Colina do Horto em Juazeiro do Norte e atendem diariamente vários fiéis que as procuram em busca de orações.

personalidade seria ferir os princípios de ética que sempre nortearam a pesquisa e a relação com os Mestres e Mestras.

No contexto da pesquisa, utilizamos o termo figura para nos referirmos aos momentos em que estamos com a Mímeses do (a) Mestre (a) montada. Mais adiante, falarei da escolha estética de transitar pelos corpos dos Mestres e nossas e como isso é determinante nessa construção do trabalho. Isso se dá pelo fato de nós, artistas-pesquisadores, não nos vislumbrarmos nesse trabalho abraçando a uma personagem, mas transitando entre memórias e corpos encontrados durante essa investigação.

Nesse início de pesquisa de campo era imprescindível já ter algumas escolhas estéticas que seriam determinantes na forma e conteúdo do trabalho. Por exemplo, a definição que fizemos logo no início, de trabalhar os três pilares – sendo eles mímeses, inspiração e transformação – foi fundamental para garantir a possibilidade de transitar entre relatos reais, personalidades, corpos, lendas, músicas, inspirações literárias, entre outros elementos que nos permitiram total liberdade de criação. Associo essa tríade, que foi base para a pesquisa, com o que Burnier (2009) coloca como as três fases do caminho da Mímeses Corpórea:

- 1) Observação: trata-se sobretudo de uma observação ativa, ou seja, observação-imitação. O ator observa uma pessoa e tenta, em seguida, imitar sua corporeidade, ou detalhes da sua corporeidade, com seu próprio corpo. (...)
- 2) Codificação: uma vez transferidas para o corpo do ator as ações observadas, inicia-se um processo de memorização codificação dessas ações. A memorização não deve, no entanto, ser mecânica. Ela deve decorrer da busca de um melhor aperfeiçoamento da imitação: a busca de se lembrar de detalhes ainda mais precisos. (...)
- 3) Teatralização: uma vez imitadas, codificadas e memorizadas, as ações passarão por um processo de teatralização. Elas são retiradas do contexto que as originou, transformando-se, como vimos, em materiais ou objetos de trabalho. Ou seja, uma vez recuperadas, essas ações podem ser trabalhadas (BURNIER, 2009, p. 186).

O que Burnier coloca como terceira fase da Mímeses, dentro desse processo de pesquisa, ocorre, por exemplo, quando eu codifico as ações e histórias de Zulene: faço um filtro elencando com as quais desejo trabalhar e, por meio de ferramentas que me possibilitam acessá-las sempre que necessário, crio em cima, permitindo-me, inclusive, fantasiar os acontecimentos.

Para a escolha do Mestre/Mestra pesquisado (a), considerei algumas questões práticas. A princípio, pensei em pesquisar o Mestre Aldenir²⁶, pois o considero um dos maiores Mestres do Cariri, além de ter empatia pelo Reisado, manifestação popular com a qual ele trabalha há mais de 60 anos. Porém, devido à dificuldade de acesso à Vila Padre Cícero, distrito onde ele mora, e diante da necessidade de visitas frequentes, precisei repensar minha escolha. O Mestre Cirilo²⁷ do maneiro-pau²⁸ também despertou em mim interesse, pois tenho uma grande empatia por ele, porém ele também mora no distrito que citei anteriormente, o que dificultaria a minha pesquisa de campo. Avaliando a viabilidade de realização das visitas, considerei pesquisar Zulene Galdino, Mestra que já conhecia, porém com quem não tinha grande intimidade. Sobre esse encontro, falarei mais detalhadamente no segundo capítulo. Adianto, entretanto, que aquilo que fomos orientados a perceber nos encontros com eles, aconteceu: de fato, fui atravessada por ela. O encantamento por sua sabedoria e sua relação com a espiritualidade fez com que eu tivesse uma profunda vontade de homenageá-la com esse trabalho. Embora eu não tivesse tanto interesse pela Lapinha²⁹, principal manifestação com a

²⁶ Mestre de Reisado há mais de 60 anos, organiza três grupos, um masculino, um feminino e um infantil, com o envolvimento de mais de 100 pessoas. Em 1997 foi agraciado com o título de mestre do saber das artes do povo Cariri, conferido pela Prefeitura Municipal do Crato. É mestre da Cultura pela Secult/Ce e coordena a Escola de Reisado Mestre Aldenir, situada no distrito da Bela Vista, em Crato (DE JADE, 2017, p. 149).

²⁷ Mestre da Cultura Popular cearense, brinca reisado, coco, São Gonçalo e maneiro pau. Além de manter um grupo de maneiro pau de adultos que é referência no Brasil, transmite as tradições ensinando grupos infantis de maneiro pau, coco e São Gonçalo (DE JADE, 2017, p. 149).

²⁸ Dança animada por um repentista que pode tocar pandeiro ou ganzá enquanto improvisa e canta as rimas. O ritmo da cantoria é marcado pelas batidas de cacete de jucá, que mimetizam o som de um combate entre caboclos. Os dançarinos normalmente são meninos e homens, que dançam em movimentos circulares, virando o corpo alternadamente para esquerda e para direita, quando batem cacete contra cacete com firmeza e repetem o verso tirado pelo mestre. A brincadeira ganhou expressividade nas bagaceiras dos engenhos no século XIX, como forma dos trabalhadores praticarem jogos de ataque e defesa com os bastões, sob o disfarce de inocentes cantigas e brincadeiras. Trata-se de uma sabedoria indígena herdada dos Kariris, que manejavam os porretes com habilidade nos combates com os brancos na defesa de seu território. A tradição foi sendo adotada pelos “cabras” dos engenhos. De acordo com o cronista Otávio Aires de Menezes, “maneiro pau” significa “cabra maneiro, cabra ágil” (DE JADE, 2017, p. 80).

²⁹ Dramatização do nascimento do menino Jesus e da visita dos três Reis Magos, de pastores, pastoras, ciganas, galegas, reis, rainhas, beija-flor, borboletas, caboclinhos, elementos da natureza como Sol, Lua e Estrela ao Messias recém-nascido. A peça catequética representa um enredo tradicional com santos, santos, animais, entidades míticas da natureza e do imaginário popular, com ânticos acompanhados por máscaras e encenações. No Dia de Reis, as lapinhas realizam o rito da “Queima das Palhinhas”, que marca o encerramento dos festejos do ciclo natalino (DE JADE, 2017, p. 79).

qual ela trabalha, suas histórias de infância, suas memórias de uma Caboclinha das matas³⁰ que ela via quando criança, isso mexia profundamente comigo. Após a primeira visita, tinha a certeza de que queria trazer um pouco da história daquela mulher para o público.

No primeiro encontro, ouvi algumas de suas histórias, sobre as quais, logo ao chegar a casa, tomei nota. Outra coisa imprescindível para iniciar as experimentações práticas era listar os principais gestos e movimentos que ela esboçava. Fiz uma lista inicial na qual pudesse me amparar e a partir desse encontro iniciar os primeiros experimentos práticos em sala de trabalho.

Ações físicas da Mestra que elenquei no primeiro encontro:

Forte e lúcida
Mãos tensionadas
Sentadas cruza os pés embaixo e mãos em cima
Rosto torto
Fala com a boca meio fechada
Não articula bem as palavras
Cabeça enterrada no pescoço
Passos curtos e apressados
Ar vaidoso
Fala muito
Quando caminha o quadril vai para frente
Quando fala sentada vai e volta o tronco para frente e para trás
Cruz as mãos quando fala

(Anotações do meu caderno de processo – Observação Mestra Zulene Galdino, 2014)

Nesse momento, todos os pesquisadores já tinham definido quem seria o Mestre ou Mestra em que iriam se inspirar para trabalhar a Mímeses. Seguíamos um trabalho agora mais individual, que se concentrava em visitas aos Mestres e experimentações em sala de trabalho. A cada encontro, surgiam mais informações e pérolas para compor o repertório de criação. A frequência de visitas variava de acordo com cada pesquisador (a). O treinamento em sala de ensaio se dava sobretudo, em torno da reprodução da corporeidade observada. Foi um trabalho de repetição das ações para que pudéssemos chegar o mais próximo possível daqueles corpos, movimentos, ritmos, tensões, energias, entre outros elementos dessa composição. Considerando as fases propostas por Burnier (2009), essa seria

³⁰ Lenda da região do Cariri. Conta dessa protetora da fauna, uma curumim que cobra porções de fumo de rolo dos caçadores, para permitir que cacem em seu território. Caso não ofereçam o tabaco, ela açoita os cachorros que batem me retirada. Algumas pessoas, principalmente os mais idosos, afirmam tê-la visto e descrevem-na como uma indiazinha de baixa estatura, simpática e brincalhona (DE JADE, 2017, p. 63).

a segunda etapa, codificação, que segue a observação e é seguida pela teatralização. Nesse momento, ainda estávamos codificando cada ação do (a) nosso (a) observado (a) e trazendo para os nossos corpos. Até então, estávamos numa perspectiva do corpo ainda sem a voz enquanto sua extensão, abordagem que se daria na próxima etapa de trabalho.

A partir das ações físicas coletadas, no meu caso, as que estão listadas acima, fomos sugestionados a experimentar reproduzir cada um desses movimentos. A princípio, o propósito era repetir várias vezes cada uma das ações desde o início do movimento até seu término. Trabalhamos a repetição dos gestos e, depois, a conexão entre eles. Esse trabalho é semelhante ao processo de observação e reprodução, que foi conduzido por Simioni durante o primeiro encontro conosco.

2.4 AÇÃO VOCAL E RESSONADORES

Para realizar mais uma etapa da pesquisa, tivemos um terceiro momento com o LUME no Cariri, dessa vez com Carlos Simioni. Esses encontros, normalmente, aconteciam durante uma semana e tinham em média uma carga de trabalho de oito horas por dia, distribuídos entre atividades coletivas e individuais, de acordo com a necessidade e natureza do trabalho proposto. Entre um encontro e outro com os orientadores, mantínhamos um ritmo, embora menor, de treinamento em grupo e experimentações individuais, muitas vezes acompanhado por outro ator ou atriz do Ninho que estivesse no processo e que porventura viessemos a convidar para observar e colaborar com a criação.

Já tínhamos ido a campo coletar o máximo de características possíveis do (a) nosso (a) Mestre (a) inspiração. Agora tínhamos pela frente mais uma etapa do trabalho que estava associada às ações vocais. A ação vocal, segundo Burnier (2009, p. 56), é o texto da voz. Sua intensidade e espacialidade estão diretamente ligados ao movimento da ação física. A intensidade nos dá a força e o volume da ação vocal, e a espacialidade, a maneira como a voz ocupa o espaço. Segundo ele:

O que na ação física chamamos de coração da ação, na ação vocal podemos chamar de foco vibratório, ou seja, o lugar preciso no corpo onde

está localizado o coração da ação vocal. Foco vibratório não significa que a voz só vibra naquele preciso lugar, mas é para lá que ela se direciona (BURNIER, 2009, p. 56).

Fomos sugestionados a explorar onde vibra mais intensamente o nosso corpo diante dos sons que emitimos. Também iniciamos uma tentativa de “imitar” a forma de falar do (a) nosso (a) observado (a) para também identificar em qual ponto do corpo a vibração se daria de forma mais intensa. Perceber esses ressonadores é fundamental no trabalho da Mímeses, uma vez que possibilita a codificação do som (qualidade, volume, intensidade, cadência...) e permite para alguns, ao invés de um ponto específico do corpo ou ação característica, ser a voz, através dos ressonadores, o dispositivo para acionar a montagem da “figura”. A busca por esses locais os quais Grotowski (GROTOWSKI apud BURNIER, 2009, p. 56-57) chama de pontos vibratórios, deu-se a partir de exercícios que tinham início em ações físicas e traziam a ação vocal como extensão disso.

Acerca disso, Grotowski relata sobre sua investigação que:

A grande aventura de nossa pesquisa foi a descoberta dos ressonadores; talvez a palavra vibrador seja mais exata porque, do ponto de vista de precisão científica, não são exatamente ressonadores. [...] Quando eu mesmo procurei diferentes tipos de vibradores, encontrei em mim vinte e quatro. Para cada vibrador há ao mesmo tempo a vibração de todo o corpo, mais as vibrações no ponto central da vibração: a vibração máxima está onde está o vibrador; o seu ponto de aplicação, onde se coloca em movimento o vibrador (GROTOWSKI apud BURNIER, 2009, p. 57).

A voz se irradia através de camadas, assim como a energia que gera a presença do ator da qual falei anteriormente. Ela também parte do abdômen e se estende pelo corpo, projetando-se para fora dele através da boca, mas ganhando reverberação e força a partir do seu ponto vibratório que é definido, entre outras coisas, pela sua intensidade, gravidade e forma. Sobre os vibradores ou pontos vibratórios, Ferracini diz que:

(...) são lugares precisos, localizados em pontos específicos do corpo, onde a voz pode vibrar de uma maneira orgânica. Abdômens (voz de caverna), Peito, Costas (tórax), Garganta, Nuca; Boca (região anterior – lábios); Testa (região frontal do crânio); Nasal; Cabeça (ponto localizado no alto da cabeça), Glândula pineal (voz etérea) (FERRACINI, 2001, p.183).

Os sons mais graves são comumente emitidos de ressonadores como peito e garganta. Já os sons mais agudos, normalmente, saem da cabeça. Para citar exemplos da aplicação desses princípios de ressonância dos sons no processo de criação do espetáculo, aponto o registro vocal produzido pelo ator Elizieldon Dantas quando traz à cena o seu Mestre, Cícero Alves de Jesus³¹, cuja voz é bem grave. Um dos exercícios propostos para explorar esse ressonador foi manter sempre o *koshi* acionado, iniciar a vibração bem grave no abdômen e com os lábios fechados impulsionar essa força do abdômen para a cabeça fazendo com que o conteúdo vibratório preencha todo esse caminho. Com os lábios fechados emitir o som grave de “a”. Para quem está emitindo fica perceptível sua vibração mais forte na região de peito e garganta.

No meu caso, para trazer o registro vocal da Mestra Zulene, apoio-me nos ressonadores de nariz e cabeça. Ao emitir o som da vogal “a”, seguindo o mesmo procedimento de começar o impulso pelo abdômen até a cabeça, a vibração acontece mais fortemente no nariz e testa, gerando um som mais agudo e anasalado.

Essa busca corporal pela identificação dos ressonadores dos Mestres e Mestras, bem como dos nossos, dialoga diretamente com escolhas estéticas que apresentam um transitar entre nós mesmos e os Mestres e Mestras, não só no que diz respeito às suas histórias e as nossas personalidades que compõem os espetáculos, mas também sobre transitar entre ações deles e nossas, além de energias, gestualidades e ressonadores de ambos, revelando um jogo de aproximação e distanciamento.

Depois de identificarmos e experimentarmos o registro vocal dos “nossos mestres”, começamos a unir as ações físicas que havíamos observado, os tempos, dilatações, tensões, movimentos, energia, humor com os ressonadores e percebemos que finalmente tínhamos base para a construção de cenas.

2.5 ROTAS DE CRIAÇÃO: ABERTURA DE PROCESSO

³¹ Religioso integrante do grupo de fanáticos fiéis do Padre Cícero Romão Batista, autodenominam-se “aves de Jesus penitentes do padre Cícero Romão Batista” e são conhecidos popularmente como “penitentes” ou “borboletas azuis”, devido às fardas azuis que usam. Essa seita adota no cotidiano rituais de penitências e sacrifícios como forma de salvar a alma diante da iminência do fim do mundo.

Esse momento da pesquisa foi fundamental para que pudéssemos exercitar e partilhar, em um primeiro diálogo com o público, a Mímeses Corpórea dramática como principal técnica de trabalho aplicada para construir o espetáculo. Nesse momento, cerca de dois meses após o seu início, tínhamos, como parte do projeto, de apresentar ao público uma abertura de processo. A *Escola Porto Iracema das Artes* propõe que cada grupo dos laboratórios de criação participe das “Rotas de Criação”. Saímos do Cariri para Fortaleza com o objetivo de partilhar parte das nossas descobertas, técnicas experimentadas e afetos compartilhados a cada encontro. Apresentamos alguns exercícios que foram aplicados pelos tutores como procedimento para o treinamento e que vínhamos praticando, como o trabalho das camadas, alavancas, saltos, tensões, tridimensionalidade e ressonadores.

Alguns dos atores-pesquisadores que já tinham algum esboço de cena aproveitaram para apresentar, foi o caso dos atores Edceu Barboza e Zizi Telécio. Foi a nossa primeira oportunidade de apresentar ao público um “borrão” da Mímeses do nosso Mestre ou Mestra observada. Ainda era tudo muito incipiente, mas um bom e desafiador começo de encontro com a plateia.

Ilustração 9 na foto, da esquerda para a direita os atores: Edceu Barboza, Zizi Telécio, Sâmia Ramare e eu. Nesse momento estávamos nos preparando para apresentar os ressonadores trabalhados durante as tutorias. Esse registro foi feito no final de outubro de 2014, na Sala de Teatro da Escola Porto Iracema das Artes.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho

Ilustração 10 Zizi Telécio apresentando um fragmento da sua cena em processo



Fonte: Arquivo Grupo Ninho

Realizar essa abertura de processo, principalmente em outro lugar que não o Cariri, foi muito importante para a pesquisa. Algumas reflexões surgiram ou reacenderam, mais fortemente, ao passo que se deu um primeiro diálogo com o público. Uma delas foi a percepção de que para nos aproximarmos do público, fazia-se necessária a universalização dos elementos trabalhados, tirando-os apenas do contexto geográfico do Cariri e permitindo a compreensão de outros signos a partir das referências e afetos despertados no (a) receptor (a). Essa necessidade foi apontada após esse primeiro encontro com plateia promovido pelas “Rotas de Criação”.

Nessa etapa da pesquisa, estávamos amparados pela técnica da Mímeses, tínhamos muito material coletado nas pesquisas de campo e já havíamos desenvolvido o trabalho dos ressonadores. Diante disso, Simioni nos orientou a começarmos a esboçar propostas de cenas para que no nosso quarto encontro, dessa vez com o Jesser, já pudéssemos apresentá-las. Na ocasião dessa abertura de processo, Edceu Barboza já estava com seu processo de composição de cena mais avançado que os demais, de modo que apresentou para o público o que tinha

criado até o momento. Na foto que segue, ele está compartilhando um fragmento da sua cena em que traz a Mímese do Mestre Raimundo³² da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto³³. O corpo levemente curvado e as mãos quase sempre convidativas espalmadas para cima são características da corporeidade do mestre reproduzidas pelo pesquisador.

³² Mestre da Cultura do Ceará pelo MinC/Secult/Ce, agricultor de subsistência e remanescente da 2ª formação da Banda Cabaçal do Irmãos Aniceto, o musicista já percorreu todas as regiões do Brasil e alguns países do exterior. Há mais de 70 anos o Mestre vem transmitindo a arte da fabricação e do toque dos instrumentos de cabaça, madeira, couro e taboca, em diversas ocasiões representou os artistas do Cariri com falas repletas de ensinamentos e sábias palavras (DE JADE, 2017, p. 151)

³³ O mestre José Lourenço da Silva fez sua passagem em 31 de maio de 1979 aos 104 anos. De acordo com o filho Raimundo, José Lourenço teria nascido em 1875 no Crato e à certa altura da vida residiu no Caldeirão, reduto do homônimo José Lourenço da Silva. Os familiares informam que ainda na infância, José Lourenço recebeu de um menino o apelido de Aniceto (ou Anicete), que passou a identificar a família. Aniceto velho aprendeu com o pai índio os saberes tradicionais da música cabaçal. A primeira zabumba confeccionada pelo menino foi de cabaça da roça e ele formou a banda com os irmãos Curi, Camilo e Zé Paulo. Dois pifes, zabumba e o tarol, pois naquele tempo o prato ainda não era tocado, pois feito de mineral, contrário à tradição sonora dos instrumentos de cabaça e couro. José Lourenço casou-se com Prima Maria da Conceição, com quem teve os filhos Vicente, Francisco (poeta), João (mestre de reisado), Maria, Luis, Expedita, Elisa, Antônio e Raimundo. Com cinco anos seus filhos já tocavam o pife de taboca e com a morte do pai, continuaram a banda cabaçal dos Irmãos Aniceto: Antonio o primeiro pife, Raimundo no segundo pife, João na zabumba, Chico, Vicente e Luis na percussão. Depois que Chico faleceu entrou Britinho na caixa. Com o falecimento dos mestres João, Antônio e o acidente vascular de mestre Raimundo (2016) a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto continua na quarta geração, com mais de 150 anos de tocadás. A formação atual é Adriano (zabumba) e Ciço (caixa), ambos filhos de mestre Antonio; Joval (pratos) e Cicço II (caixa) filhos do mestre João; Azul o primeiro pife e também filho de mestre João (DE JADE, 2017, p. 73).

Ilustração 11 O ator Edceu Barboza apresenta o esboço da sua cena em que homenageia o Mestre Raimundo Aniceto. Esse registro foi feito no final de outubro de 2014, na Sala de Teatro da Escola Porto Iracema das Artes.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho

Voltando ao Cariri após as “Rotas de Criação” seguimos nos dedicando a criação de cenas. Até então o processo vinha se dando voltado para a construção dessas figuras e agora passávamos a mergulhar em um novo momento do processo criativo. Cada um dos atores-pesquisadores, amparado pela Mímeses e atravessado pelo afeto promovido pelo encontro, teria de criar uma proposta de encenação e dramaturgia para sua cena solo. Esse afeto, do qual falo no capítulo seguinte, é responsável pelas conexões relacionais promovidas pelo *POEIRA* e se torna força motriz na criação.

Até dado momento, o processo vinha se desenhando voltado para a construção dessas figuras e, embora esse fosse o foco, a potência criativa da Mímeses naturalmente gerou um rico material para as próximas etapas. Os experimentos centrados na técnica, produziram uma coletânea de ações, sons, cheiros, histórias, entre outros elementos que vieram a se tornar dramaturgia textual e cena.

Contextualizada a noção de Mímeses nesse trabalho, seguiremos dando continuidade, aos capítulos 2 e 3, nos quais compartilharei, respectivamente, Afeto e Cena. Quando me refiro a *Afeto*, falo das conexões relacionais que esse trabalho nos proporciona a partir dos encontros com os Mestres e Mestras. Dedicar-me-ei mais detalhadamente às minhas vivências junto à Mestra Zulene Galdino, cuja relação construída entre nós estende-se para além do teatro. Ao passo que estabeleço um diálogo com os atravessamentos afetivos gerados pelos encontros, mesmo que não seja de modo profundo, sou inclinada a abordar questões como território, memória, identidade e tradição. No terceiro e último capítulo, dedicar-me-ei ao espetáculo *POEIRA*, em sua forma, dramaturgia, conteúdo, escolhas estéticas, referências e como o trabalho se relaciona com a técnica da Mímeses e os Afetos fruto dos encontros.

3 AFETO

Patrice Pavis, em o *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*, diz que:

Afeto vem do latim *affectus*, estado d'alma. Palavra proveniente do verbo *adficere*, pôr-se a fazer. O afeto (ou a paixão) é uma modificação da vida afetiva sob o efeito de uma ação exercida sobre o sujeito. A afetividade é a soma das reações psíquicas desse indivíduo em confronto com o mundo. O afeto é o substantivo comum e erudito dos sentimentos, das paixões, das emoções, dos desejos – de tudo aquilo que nos afeta agradável ou desagradavelmente. (...) Desde Freud e mais recentemente desde Deleuze, o afeto tornou-se uma aposta teórica crucial para a reflexão sobre o teatro contemporâneo. (...) Por certo, o afeto parece enganchado no corpo do ator como aquilo que não cessa de exprimi-lo e de traí-lo, mas na realidade não se pode apreendê-lo “em si”, ele depende da outra pessoa, ele constitui como uma reação a uma ação e, a esse título, volátil: o afeto escapa ao confinamento de corpos particulares, operando sobretudo na interface do corpo e do mundo. (...) O afeto não é uma atitude ou uma emoção codificável e consciente, é uma relação entre o corpo e o mundo que o afeta, entre o consciente e o inconsciente, o visível e o invisível, o manifesto e o latente (PAVIS, 2017, p. 21 - 23).

Pavis traz uma visão de afeto numa relação direta do corpo em interface com o mundo. É na forma como somos afetados, consciente ou inconscientemente, nas nossas relações, que se moldam de forma dinâmica a nossa percepção diante das coisas. É nesse contexto que ele coloca o afeto como elemento fundamental para o teatro, uma vez que a sua relação corpo e mundo está diretamente ligado à forma como nossa percepção reage, estimulando a nossa capacidade sensorial, gerando potência poética para criação.

Parto desse lugar do afeto para pensar e partilhar sobre o trajeto que tenho vivenciado no processo de criação, sempre em movimento, do espetáculo *POEIRA*. Quando digo “sempre em movimento”, refiro-me às mudanças que ocorrem, sobretudo, na dramaturgia – algumas bem sutis e outras mais marcantes –, a partir de novos encontros com os Mestres que nos inspiram, bem como novas percepções que, com o passar dos tempos, vamos tendo diante das coisas, uma vez que as nossas personalidades se juntam a esse trabalho. Para alguns de nós, as mudanças são mais frequentes; para outros, a cena se mantém sem novas proposições. Isso se dá a partir das inquietações pessoais de cada artista-pesquisador. No meu caso, tenho me permitido mudanças sutis, sobretudo no texto, por meio de pequenas inserções de novas informações coletadas a cada encontro com a Mestre, que julgo relevante partilhar. No corpo, a cada apresentação, percebo mudanças mais

significativas que passam pela percepção de como o trabalho me atravessa, e isso está diretamente ligado ao amadurecimento do meu percurso na relação atriz e obra.

É nessa perspectiva de afeto e movimento que apresento esse segundo capítulo, para tratar desses atravessamentos que se dão a partir dos encontros, com os Mestres e Mestras e com a nossa ancestralidade³⁴. Esses trânsitos e os cruzamentos que deles resultam são impulsionados pela forma como nosso corpo se relaciona com o mundo, como coloca Pavis (2017). Dessa forma, proponho uma abordagem de um corpo-terreiro, no sentido de lugar que abriga. Terreno fértil para criação. Para começar a estabelecer conexão com outras referências, parto do que Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2008) chamam de corpo território, em *A ciência encantada das macumbas*, quando trazem um olhar que comunga com a lógica de o corpo ser um local de passagem e parada de saberes. É o cruzamento das práticas que são experienciadas durante a vida que modelam esse corpo-terreiro, reunindo, de forma consciente ou não, aspectos da nossa história e dos nossos antepassados, uma vez que carregamos muito das suas práticas através do processo de construção social inerente ao viver em comunidade. Segundo eles:

Pensar o corpo como terreiro parte da consideração que o mesmo é assentamento de saberes e é devidamente encantado. O corpo codificado como território é aquele que é cruzado por práticas de saber que o talham, o banham, o envolvem, o vestem e o deitam em conhecimentos pertencentes a outras gramáticas (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 50).

Para falar de corpo e território é preciso voltar para um processo de migração que se deu de forma física e afetiva ao voltar a residir no Cariri, em meados de 2013. A partir daí, vários encontros se deram e foi necessário me permitir viver cada um deles para que hoje pudesse, mediante estes escritos, partilhar sobre técnica, cena e as muitas camadas de afeto que envolvem *POEIRA*. O Cariri, a tradição popular, o Grupo Ninho, o reviver o teatro no lugar de atriz, minhas memórias e da

³⁴ Segundo Eduardo Oliveira, a “ancestralidade responde pela forma que aloja o conjunto de categorias e conceitos que revelam a ética imanente aos africanos. A diversidade enquanto princípio, respeita a diversidade étnicacultural e política dessas comunidades, valorizando as singularidades que emergem de cada território africano. A integração permite que a diversidade não se torne um cordão de isolamento, um motivo para niilismo, mas submete as singularidades territorializadas a um critério ético maior: o do bem-estar das comunidades e realização dos seus desejos. Não existe bem-estar sem integração. A tradição, por sua vez, é a malha que sustenta todos esses princípios historicamente produzidos. Trata-se aqui de uma tradição dinâmica, capaz de se moldar aos novos tempos e responder aos desafios contemporâneos. Tradição que é mais uma forma que um cânone: mais um contorno que um mecanismo de controle” (OLIVEIRA, 2007, p.100).

minha família, Zulene Galdino e outros Mestres e Mestras, são alguns dos encontros e/ou reencontros que essa travessia tem me proporcionado.

Esse encontro com minhas origens me gera potência criativa e política, uma vez que, conhecendo mais sobre a minha história e dos meus antepassados, compreendo o presente e me posiciono diante das mais variadas questões a partir de uma perspectiva de futuro baseada no meu entendimento do passado e dos processos históricos vividos por nós e pelos que nos antecederam. Essas questões atravessam também os meus processos criativos vindo sempre a estar presente nas minhas obras, de forma direta ou não, tornando-se uma ferramenta que comunga com o pensamento de Eduardo Oliveira acerca da ancestralidade quando diz que ela:

(...) é um modo de interpretar e produzir a realidade. Por isso a ancestralidade é uma arma política. Ela é um instrumento ideológico (conjunto de representações) que serve para construções políticas e sociais. A ancestralidade é uma categoria de relação - no que vale o princípio de coletividade – pois não há ancestralidade sem alteridade. Toda alteridade é antes uma relação, pois não se conjuga alteridade no singular (OLIVEIRA, 2007, p.257).

3.1 EM CASA DE FERREIRO O ESPETO É DE FERRO!

Era final de 2012, às vésperas de completar dez anos que havia ido morar em Fortaleza na tentativa de dar seguimento aos meus estudos e práticas no campo do teatro, pois, até então, na região não existia curso superior na área. O que acabou não fazendo tanta diferença, pois o desejo de me graduar em Artes Cênicas fora substituído por vários outros e não me dediquei a realizar esse propósito pelo qual migrei do Crato para Fortaleza, aos 17 anos. Logo que cheguei à capital, cursei o CAD – Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará (2003-2004), que, na época, era um importante curso técnico na área. Segui trabalhando, porém, alguns anos depois, entre 2011 e 2013, eu passei a viver uma inquietação com relação ao meu trabalho e que tipo de teatro eu gostaria de fazer. Uma insatisfação que me afastou dos palcos, como atriz, durante esse período, momento que já havia me interessado pela produção cultural, prática que me havia sido apresentada

durante um estágio no Programa Cultura, do SESC Ceará. O desencantamento pelo teatro enquanto criadora e a necessidade de trabalhar para me manter na capital foram me aproximando da produção e cada vez mais me afastando dos palcos. Com as descobertas e aprendizados no campo da produção veio a realização de inúmeros projetos que demandavam o tempo que antes era dedicado à prática do teatro, estudos, ensaios e treinamentos. Também veio a graduação em Marketing, curso que, acertadamente, julguei que poderia contribuir com a minha carreira de produtora.

Com as várias realizações no campo da gestão e produção cultural, nasce também o desejo de compartilhar com os artistas e grupos do Cariri, os aprendizados que tive fora e de aprender, com os que durante esse período, seguiram produzindo na região. Concomitante a isso, um pensamento permeava as minhas inquietações e, embora se tratasse de uma questão pessoal, permito-me partilhá-la aqui, uma vez que norteia esse movimento de regresso. Dez anos haviam se passado desde que parti para Fortaleza e nesse período só voltava ao Cariri nos feriados prolongados e férias. Percebi nesse tempo que meus pais e alguns parentes mais próximos estavam envelhecendo e eu estava perdendo o desfrutar da vida um pouco mais próxima deles. Refleti sobre coisas que ainda desejava e desejo viver com eles e decidi voltar para minha cidade. Também queria conhecer mais o território, do ponto de vista geográfico e de suas práticas.

Outro fator que me motivava voltar era a busca para reencontrar o que me provocava enquanto criadora. O desejo de trocas no campo da produção, as saudades e as inquietações artísticas, tudo isso passa por questões pessoais e desembocam na criação e eram pontos que convergiam para meu retorno. Durante o período de 2002 a 2012, estudei, fiz cursos e oficinas, circulei pelo país apresentando e produzindo, trabalhei em grupos e atuei em diversos espetáculos, porém sentia que algo faltava. Era como se estivesse emprestado meu corpo, mas faltasse verdade nos discursos que por ele passavam. E isso eu não me permitiria, enquanto artista, fazer.

Percebi na tradição, embora haja uma riqueza nas cores, indumentárias, músicas, entre outros elementos, uma simplicidade, o que aponta, a meu ver, uma inteireza preciosa em qualquer expressão artística. Refletindo sobre o que seria

essencial para o teatro, pois desejava experimentar desapegar do que julgava supérfluo, vislumbrei na tradição um caminho, como aponta Oswald Barroso³⁵:

(...) a recorrência ao tradicional parece ser operada pela busca de depuração do teatro, pela preocupação de fazê-lo romper com tudo que lhe é acessório, para afirmar sua especificidade. A arte ocidental perdeu muito de sua vitalidade. Séculos de civilização coisificante, de convencionalismos e maneirismos deformantes, afastaram-na de seu sentido primordial e da própria vida. Fizeram definhar em ortodoxias e modismos, seu vigor original, sua espontaneidade, sua força criativa e seu impulso poético. Daí a necessidade de revisitar a cena popular tradicional (BARROSO, 1996, p.).

Precisei olhar de fora para descobrir que o que eu tanto procurava esteve por muito tempo ao meu lado, mas que precisei me distanciar para enxergar. Foi nesse momento que entendi a importância dessa reaproximação para a minha formação humana e artística. Nossas tantas referências artísticas no teatro passam a maior parte da nossa trajetória e pesquisa sendo eurocêntricas e é preciso ressaltar as inúmeras contribuições no campo do teatro, de grandes nomes como Stanislavski, Artaud, Grotowski, Brecht, entre outros, porém podemos buscar em outras fontes, como na tradição popular, por exemplo, referências para os trabalhos cênicos, construindo, a partir daí, novas narrativas que dialogam com nossos territórios. Um exemplo disso é quando Brecht e Stanislavski, de algum modo, recorreram à Tradição, sobretudo o teatro asiático, no intuito de gerar potência criativa a partir das culturas tradicionais.

Nasci na cidade de Crato, região do Cariri, em 1985. Em meados da década de 90, recordo-me dos primeiros contatos com a tradição popular da região. Ainda não tinha consciência, mas eles já estavam às margens das políticas públicas, uma vez que eram pouco ou nada apoiados pelo estado. Embora o Cariri tenha a fama de ser região rica no que se refere à tradição popular, a população, de um modo geral, não se relaciona com esses aspectos da sua história. Recordo-me de que uma vez ao ano eu via o reisado: era na Expocrato, festa tradicional que acontece no mês de julho na cidade do Crato. Lembro que as cores e sons me chamavam a atenção. Eu não tinha noção, mas hoje, revisitando essa memória, meu corpo dançava ao som da zabumba que marcava a peça do reisado. O cortejo se aproximava e meu coração se enchia de ansiedade. O ritmo puxado pelo mestre e

³⁵ Cearense, diretor, teatrólogo, professor e pesquisador da Cultura tradicional Popular.

entoado pelos brincantes já embalavam meu corpo. Eis que escuto de alguém que estava próximo a mim uma fala infeliz que, por um instante, afasta-me daquela festa: “Lá vem aquele povo fedorento, vamos embora!”.

Lembro, como se fosse hoje, que foi essa fala que ouvi de alguém ao perceber meu interesse pela brincadeira. Minha família nunca foi notadamente adepta aos preconceitos ou algo dessa natureza, o que me causou certa estranheza. De modo que, passando por essa memória, com a percepção de hoje, vejo aí os reflexos da desvalorização das culturas tradicionais no decorrer da nossa história. Meu corpo estava ali reagindo porque minha ancestralidade pulsava ao passo que se reconhecia naquele som, naqueles movimentos que o reisado vinha trazendo. Eles estavam, por meio da brincadeira, contando minha história e, de algum modo, reconhecíamos-nos ao passo que meu corpo pulsava. Acredito que nesse momento começava a se estabelecer a relação de afeto para com a tradição e esse encontro, no futuro, viria a ser relevador de potências.

O corpo, seja ele em seu cotidiano ou no teatro, é canal potente para a concretude do discurso. Ele é mais que memória, é trajetória, é veículo da cultura, é território repleto de sentidos, signos e metáforas, é tradição que vai se atualizando ao passo que se encontra com o tempo. Sobre essa comunicação do corpo com as nossas memórias, mesmo aquelas que não são inconscientes, Eduardo Oliveira, em seu livro *Filosofia da Ancestralidade*, diz que:

O corpo é diverso desde a sua constituição biológica quanto em seus múltiplos significados culturais. É integração posto que é condição de qualquer relação; é a base de interação dos seres e da interação entre eles. É ancestral, pois o corpo é uma anterioridade. O corpo é ao mesmo tempo ancestralidade como é por ela regido. Ancestralidade é tradição e não se pode entender o corpo sem tradição uma vez que esta é um baluarte de signos e, dessa forma, a produtora da semiótica que significa os corpos (OLIVEIRA, 2007, p.100).

Os nossos corpos são narrativos, uma vez que carregam signos, símbolos, histórias e seguem em constante movimento, assim como a tradição. Nessas histórias contadas pelos corpos, existe muita força para que possamos criar leituras de mundo a partir de nós mesmos e de nossa ancestralidade. É um movimento do corpo que balança a cultura, um movimento da cultura que balança o corpo. É memória, que pode ser compreendida como algo que brota tanto na esfera da individualidade como na do coletivo. É no contexto da memória que se

retroalimentam a cultura e os indivíduos nela inseridos, gerando indagações acerca de onde se dá a individualidade ou, se ao passo que se vive em comunidade sempre, a coletividade rege as relações sociais e culturais.

Sobre ancestralidade Eduardo Oliveira diz que:

A Cultura é o movimento da ancestralidade. A ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência. A ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído. Evanescente, contém dobras. Labirintos se desdobram-se no seu interior e os corredores se abrem para o grande vão da memória. A memória é precisamente os fios que compõem a estampa da existência. A trama e a urdidura são os modos pelos quais a estampa é tecida. A estampa é uma marca identitária no tecido incolor e multiforme da experiência. Jamais temos acesso à matéria-prima do tecido (OLIVEIRA, 2007, p.245).

Essa pesquisa, assim como o *POEIRA*, resultado dela, fala de memórias, individuais e coletivas, conscientes ou não, que se nutrem para produzir histórias, mitos, narrativas e trajetórias. A memória, ao mesmo tempo em que é moldada por nós, também nos molda e determina os fenômenos humanos e sociais. Acerca disso, Joël Candau afirma que “memória alimenta a identidade tanto no nível individual como coletivo: assim, restituir a memória esquecida de uma pessoa é restituir sua identidade” (CANDAU, 2001, p.16).

Descobrir um pouco mais de mim ao passo que conhecia um pouco mais do outro(a) foi uma grande e bonita travessia que percorri durante a pesquisa, que teve início com meu retorno para o Cariri e dá seguimento no encontro com o Grupo Ninho de Teatro.

3.2 PASSARINHOS NO NINHO

Logo que cheguei de volta ao Cariri, movida pelo desejo de trocar experiências, procurei o Grupo Ninho e propus uma espécie de consultoria em planejamento estratégico. Havia estudado algumas ferramentas na graduação em Marketing e desejava adaptá-las às necessidades e realidade do campo da cultura, em especial à gestão de um grupo. Desde o início, deixei claro que seria um experimento que, embora não tivéssemos garantia, poderia gerar bons frutos, mas,

para tanto, fazia-se necessária a participação de todos os integrantes do grupo nos diagnósticos, tomadas de decisões, definição de metas e objetivos. Escolhi o Ninho, pois, além de empatia e admiração, sentia que a princípio precisava propor essa experiência a um grupo que já tivesse certa maturidade em seus trabalhos (digo isso do ponto de vista artístico), mas que também possuísse certa visão de produção e gestão. Dessa forma, as chances de ter êxito nessa experiência, nova para mim e para o grupo, seriam maiores.

O grupo aceitou e logo começamos os encontros de planejamento, que tiveram início em março de 2013. A partir desses encontros, visitamos formas de organização, aspectos da criação, gestão, produção, comunicação, técnica e financeiro. Abordamos questões que passavam desde a ordem prática, como por exemplo, a metodologia de trabalho, até questões mais subjetivas como sonhos, afetos e o que os movia para estarem juntos enquanto grupo. No decorrer de mais de um ano, esses encontros se mantiveram em uma frequência média de uma vez a cada quinze dias, de modo que começamos a perceber uma quantidade maior de projetos aprovados, além de uma maior habilidade na organização das funções e gestão das demandas, ganhos que vieram não somente do planejamento, mas também, da experiência prática, na época, de quase seis anos de caminhada de grupo.

Na imagem que segue, o registro de umas das primeiras reuniões de planejamento, em maio de 2013, na Casa Ninho.

Ilustração 12 Em ordem, Zizi Telécio (de costas), em sentido horário, Elizieldon Dantas, eu, Rita Cidade, Edceu Barboza e Joaquina Carlos.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Jânio Tavares.

O Grupo Ninho de Teatro, atualmente com quase doze anos de atuação, tem se dedicado a amadurecer uma pesquisa de linguagem poética que dialoga diretamente com os elementos culturais da região do Cariri cearense sem nunca deixar de conversar com outras culturas. Mergulhando em seu cotidiano e no que dele emerge já no seu primeiro espetáculo, *Bárbaro* (2008), desde então, a pesquisa do grupo se caracteriza por realizar poeticamente um cruzamento entre arte popular e cena contemporânea. O grupo tem investido em processos de construção de redes criativas, desdobrando suas ações para pensar as dimensões do teatro na contemporaneidade em suas dimensões poética, ética, política e social, operando criação, ensino e promoção da linguagem teatral a partir de ações artístico-pedagógicas.

A Casa Ninho é o espaço que há oito anos surgiu como sede do grupo e, atualmente, além de abrigar as ações do Coletivo Atuantes em Cena³⁶, recebe inúmeros projetos de teatro, música, audiovisual e literatura, de grupos e artistas do Cariri e de várias partes do Brasil. O Grupo Ninho, no decorrer da sua trajetória, tem atuado muito fortemente na esfera pedagógica, estabelecendo o diálogo entre Teatro e Tradição. Um dos projetos realizados pelo Ninho que mais aponta essa interface entre as linguagens é a *Escola Carpintaria da Cena – Formação Livre em Teatro e Tradição*³⁷, cuja primeira turma formou-se em 2019. Visando a contribuir para produção de conhecimento e salvaguarda do patrimônio, foi elaborado, a partir dos textos dos alunos, um caderno de escritas livres acerca desse cruzamento.

Também no âmbito da formação realiza *Trocas de Saberes*, nome dado aos diálogos que o grupo promove entre Mestres e Mestras da Tradição e o público em geral. Essas trocas, além da Mostra Repertórios da Casa³⁸, compuseram o *Grupo Ninho de Teatro – 10 anos levantando POEIRA*, projeto que, mediante o edital Rumos Itaú, promoveu a circulação do espetáculo, o encontro entre Mestres do Cariri e das cidades que estávamos visitando, além da produção de mini docs³⁹ que tinham como objetivo documentar o marco de dez anos do grupo, bem como as práticas e saberes dos Mestres e Mestras. Na manutenção do treinamento do grupo,

³⁶ Grupo de teatro do Cariri, com 06 anos de existência, divide a gestão da Casa Ninho juntamente com o Grupo Ninho de Teatro e tem em seu repertório espetáculos como “O Pequeno Príncipe” e “O Sagrado e o Profano – As vozes de uma cidade”.

³⁷ Projeto realizado pelo grupo Ninho de Teatro, através do edital Escolas da Cultura, do Governo do estado do Ceará. A escola conta com a coordenação pedagógica de Jesser de Souza (LUME Teatro) e encerrou a sua primeira turma em 2019. Em 2020 dará início a segunda turma, que contemplará em média 25 atores-pesquisadores. O curso se divide em quatorze módulos divididos em sete de Teatro, ministrados por artistas e pesquisadores do Ceará e de outras partes do Brasil, e 07 módulos de Tradição, que são ministrados por Mestres e brincantes do Cariri.

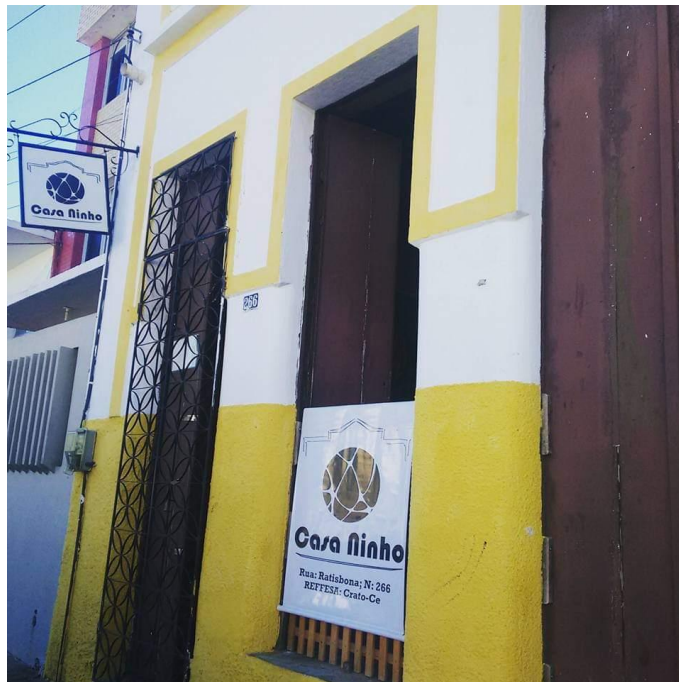
³⁸ Projeto que acontece anualmente na Casa Ninho e recebe os espetáculos de repertório do Grupo Ninho e Coletivo Atuantes em Cena, além de grupos convidados. A programação também contempla ações formativas como oficinas, demonstrações técnicas e Trocas de Saberes.

³⁹ Fragmentos do documentário produzido estão disponíveis na internet. Seguem os links:
https://www.youtube.com/watch?v=f_G2Cwshxqw – Etapa Sudeste
<https://www.youtube.com/watch?v=b8lsmWUSg9o> – Etapa Norte
<https://www.youtube.com/watch?v=MWhD2PZw8T4> – Etapa Centro-Oeste
<https://www.youtube.com/watch?v=zADsBulmPEk> – Etapa Sul

a inspiração na Tradição também está presente por meio de oficinas de coco, incelenças⁴⁰ e jogos de espadas⁴¹, por exemplo.

O grupo desenvolve suas práticas numa perspectiva que se estrutura na ruptura de limites entre teatro e tradição popular, compreendendo como os elementos de um podem estar contidos no outro. O intuito é gerar novas perspectivas para a formação do (a) ator/atriz na relação corpo, voz, energia e presença e as inúmeras possibilidades de diálogo que daí surgem, configurando um campo de ampliação do pensamento e treinamento do (a) ator/atriz, tendo em sua própria cultura os elementos que dão sustentação à sua formação.

Ilustração 13 Fachada do Grupo Ninho, localizada na Rua Ratisbona, 266, Centro do Crato.



Fonte: Arquivo Grupo Ninho

⁴⁰ Cânticos entoados nos velórios. Normalmente, são cantadas por mulheres, popularmente chamadas de carpideiras, que permanecem durante todo o funeral entoando essas cantigas tristes de despedida.

⁴¹ Jogo típico do Reisado. Durante o ciclo natalino se estendendo até o dia de reis, os grupos saem pelas ruas brincando. A essa peregrinação dá-se o nome de “quilombos”. Quando um grupo encontra outro, eles vão através do jogo de espadas, disputar a rainha do reisado opositor. Para “roubar” a rainha é preciso muita habilidade com as espadas. Link para visualizar um jogo de espadas do Reisado dos Irmãos, do bairro João Cabral, em Juazeiro do Norte: < <https://www.youtube.com/watch?v=2qzacBTenFg>> Acesso em 02/11/19

Ilustração 14 Público em frente à Casa Ninho.



Fonte: Arquivo Grupo Ninho.

Ilustração 15 Público dentro da Casa Ninho para assistir ao espetáculo POEIRA.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto de Samuel Macêdo.

Nesse momento, já havíamos estabelecido uma relação que fazia com que o grupo começasse a considerar, para além das questões de produção, as minhas impressões também do ponto de vista artístico. Nesse momento, já estava bastante envolvida com o grupo e com a Casa Ninho, de modo a me sentir também, de alguma parcela, responsável por desenvolver estratégias e trabalhar para sustentabilidade desse equipamento cultural tão importante para a região.

Com o passar do tempo, fomos entendendo a melhor forma de trabalharmos juntos, nessa parceria que se estabelecia. Desde o início já passei a colaborar com algumas sugestões durante a elaboração dos projetos, os quais, logo menos, passamos a elaborar juntos. Foi o olhar para a produção, ofício que aparentemente me afastava dos palcos, que começou a me reaproximar dele. A minha participação na pesquisa *Memórias de Mestres* surge de forma inusitada e vem de encontro com muitos dos meus anseios enquanto atriz, embora, até então, esse meu fazer não estivesse sendo prioridade.

Durante o período de inscrição no edital do Laboratório de Teatro da Escola Porto Iracema das Artes, o grupo, partindo de motivações anteriores, dialogou e definiu que inscreveria a pesquisa *Memórias de Mestres*. Como já era prática nossa, eles esboçaram e me enviaram o projeto para que eu fizesse as considerações. Lembro que, ao passo que lia, encantava-me profundamente pela proposta. Parece que começava a despertar em mim uma pulsão de criação que estava adormecida. Eu vi na pesquisa proposta pelo grupo a possibilidade de experimentar novas potências criativas a partir de uma perspectiva que comungava com essa busca por referências do meu território, contexto e história.

Isso mexeu comigo de forma que, impulsionada pelo encantamento que a proposição me gerava, respondi ao e-mail com as considerações sobre o projeto, mas também, em um rompante, partilhei o desejo que me fora despertado:

“Edceu e Rita,

Achei a proposta bem interessante, instigante.

Fiquei até com vontade de participar dessa pesquisa com vocês! rs. Bota uma vaguinha a mais que tô afim (sem remuneração é claro)!

Fiz algumas pequenas observações que estão marcadas em vermelho no texto. Lembro que são percepções pessoais, fiquem à vontade de não alterar se não verem sentido, mas enfim são poucas coisinhas pequenas.

Estou bem confiante que pode rolar, seria muito bom para o grupo, tanto no aspecto da pesquisa, quanto financeiro, para o currículo e para gerar dois novos trabalhos (experimento e catálogo).

Vamos que vamos! Beijos e já que tô de volta!”

(Monique Cardoso)

Era esse o teor de entrega que carregava o meu e-mail. Ter sido afetada naquele dia e partilhar de forma honesta o sentimento que foi gerado, foi fundamental para dar sentido à caminhada de retorno que começara a ser feita. É por esse e tantos outros motivos que *POEIRA*, para se fazer potência enquanto cena, tem seu alicerce na técnica, que em sua natureza, mistura-se impreterivelmente com o lugar do afeto. E é partindo desse sentimento que tenho tentando conduzir esse processo desde o início, quando passei a compor a equipe da pesquisa e, depois, quando veio o convite para estar no espetáculo.

O meu interesse pessoal em participar dessa pesquisa, que tinha como propósito inicial a montagem de um experimento cênico e acabou desdobrando na montagem do espetáculo, deu-se, sobretudo, pela vontade de me aproximar da Tradição Popular, uma vez que nela vejo uma pluralidade de culturas que resistem nas suas expressões mais diversas, que se reinventam no propósito de se manterem vivas. O desejo de me reaproximar da minha história, do meu território e das memórias afetivas que deles derivam, instigou-me a participar dessa investigação que acabou por desaguar em um espetáculo-festa, que celebra a vida, que narra a memória dos que já foram e dos que aqui estão. *POEIRA* é o banho de nascente, é o chocalho dos caretas e eu correndo com medo, é o estalar dos fogos para avisar aos vizinhos que a reza vai começar, é o sagrado que se mistura com o profano, é o servir na nossa mesa o que temos de melhor para quem chega à nossa casa. *“Boa noite, seja bem-vindo (a), fique à vontade que a casa é sua. Coma, beba, dance...”* São essas algumas das palavras que uso para receber o público que chega para o espetáculo.

POEIRA me faz reencontrar fiapos de histórias⁴² soltos na minha memória e me possibilita visitar muitos deles. Para meu trabalho enquanto atriz, esses encontros e memórias, amparados pela técnica, permitem-me uma busca incessante por um estado de presença tão preciso no teatro, o qual depende de tantos elementos. Foi me permitindo ser atravessada por cada encontro, que pude

⁴² Link de vídeo para uma fala em que compartilho alguns dos atravessamentos que a pesquisa e o espetáculo *POEIRA* me proporcionam: <https://drive.google.com/open?id=1pafvBbHWHZzi0VVriuOk3Jg9DcHKPr47>

perceber uma virada de chave no meu processo de pesquisa, que apontava para a experiência partindo do corpo em relação aos afetos. Esse passou a ser meu território criativo mais potente, um lugar fértil para criação. Corpo-terreiro que se molda nas formas de relação com o mundo.

O afeto gerado em cada encontro, sobretudo, com a Mestra Zulene Galdino, foi minha principal inspiração para esse trabalho, quando percebi que, para criar, eu precisaria vivenciar cada sensação a partir do corpo, viver cada oração que recebi da Mestra, cada café saindo no fim de tarde para acompanhar as intermináveis conversas em sua calçada, na Vila Novo Horizonte, em Crato, as caminhadas no quintal para pegar pinhão roxo para a reza, o ouvir a *Ave Maria Nordestina*⁴³ em seu radinho lá no fundo da casa e ser automaticamente, quase que sentindo o cheiro do fogão à lenha, transportada para o sítio em que moravam meus avós e passei lindos dias na minha infância. Tudo passava, inicialmente, por uma percepção corporal, resultado do afeto de encontro com esse corpo assentamento e passagem de saberes.

⁴³ Música de Luiz Gonzaga, tradicionalmente tocada às 18h nas rádios do Nordeste brasileiro, anunciando o fim do dia e o início da noite. É uma música muito simbólica para o sertanejo, sobretudo os que são devotos de Nossa Senhora. Nesse momento é muito comum as pessoas pararem suas atividades para acompanhar a oração/música.

Letra:

Quando batem as seis horas
de joelhos sobre o chão
O sertanejo reza a sua oração

Ave Maria
Mãe de Deus Jesus
Nos dê força e coragem
Pra carregar a nossa cruz

Nesta hora bendita e santa
Devemos suplicar
A Virgem Imaculada
Os enfermos vir curar

3.3 “UMA REZA, POR FAVOR”

Eu – *(para Léo, um amigo que estava comigo e Zulene)* Havia dito para Zulene que iria fazer uma homenagem, uma espécie de imitação. Não foi, Zu? *(pergunto à Mestra)*

Zulene - Ela veio aqui, conversou, conversou, perguntando as coisas e eu dizendo, depois me chamou pra “esse coisa lá” (na época era o experimento *Tributo aos Mestres*), quando vejo era ela fazendo eu. Eu olhei e disse “isso é eu, viu”. O povo achou graça. “É eu sim”.

Eu – Entrou em cena comigo. (Contracenar com ela enquanto ela *dizia “valha, isso é eu! É eu sim!”*, foi uma das experiências mais inusitadas e especiais que o teatro já me proporcionou).

Zulene – Foi mesmo.

Eu – Foi bonito aquele dia!

Zulene – É bonito quando tu faz eu, sabia?

Léo – Como foi para senhora ver isso?

Zulene - Eu fui lá. Né assim? Aí eu vi. Aí eu fui e vi.

Eu - E sentiu o quê, Zu?

Zulene – Oxente, achei bom. Nesse dia eu achei bom. Porque tu fazendo do meu jeito, agora eu sei como meu jeito é. Fiquei sabendo como eu sou. E eu gostei. Gostei foi muito.

Eu – Zu, tu não sabe onde eu estava agorinha? Do lado de onde tu morava.

Zulene – (espantada) Lá em casa? O que tu foi vê lá?

Eu - Fui só olhar.

Zulene - Mulher deixa de ser tão ruim que não me levou.

Eu - Passei aqui antes e você não estava.

Zulene – Eu tinha saído para rezar.

Eu - Qualquer dia desses a gente vem te buscar para levar lá.

Zulene – A coisa que eu tenho mais saudade na vida é de lá, do pé de serra, da minha casa. Na bica dos “kaianos”. Tu foi lá?

Léo – A gente foi até ali no comecinho da areia branca.

Zulene – Ah bom, então não foi lá em casa não.

Léo – É por onde?

Zulene – É lá pra dentro dos matos.

Léo – Faz tempo que a senhora saiu de lá?

Zulene – Em 2004. 15 anos.

Eu – Uma vez quando eu era adolescente fui acampar lá e ela me salvou.

Zulene - Um frio não era?

Eu – Ela nos deu linguiça com arroz pra gente escapar.

Zulene – Era toucinho.

(Ao fundo crianças brincam)

Esse diálogo data de 26 de julho de 2019, quando eu cheguei à casa de Mestra Zulene Galdino para pedir uma reza. Sentados do lado de fora embaixo de árvore em frente a sua casa, ela, eu e Léo, um amigo que me acompanhava, tivemos esse diálogo antes de entrar para que ela rezasse em nós. Havíamos passado mais cedo e ela tinha saído, nesse intervalo fomos em um local que fica próximo de onde ela morou ao qual nos referimos no diálogo. Local do qual ela fala com muita saudade. Território de suas memórias, as quais a cada encontro, a cada compartilhamento me geram encantamento, sentimento despertado há mais de vinte anos quando a conheci e jamais, naquela ocasião, imaginei que aquela mulher que cruzara o meu caminho, justamente naquele território para ela tão importante e para mim, base para criação, seria futuramente tão relevante na minha trajetória humana e artística.

Conhecemo-nos exatamente no lugar onde ela se refere quando traz algumas das suas memórias que levo para cena. Tomei banho na nascente que ela ilustra nas suas histórias e trilhei os mesmos caminhos que ela. Essa narrativa afetiva permeou o meu corpo-terreiro e, de encontro com a técnica da Mímeses, fez-me propor uma construção de cena que se estrutura nesse cenário que eu tive o prazer de visitar e viver. Descobrimos juntas, ao longo das nossas conversas, que nossos corpos haviam se cruzado em tempos mais distantes. Foi a partir da sua fala sobre o território que chegamos a essa lembrança, de quando jamais imaginaria realizar essa pesquisa, e ela, com toda sua mestria, já me ensinava sobre a arte e sobre a vida.

Na ocasião, eu devia ter cerca de quinze anos e tinha ido acampar com um grupo de amigos próximo a essa casa que a Mestra se refere com tanta nostalgia e permeada das mais lindas lembranças e dos ensinamentos sobre a arte que seu pai, Luiz Galdino, deu-lhe. Sem nenhuma prática em acampar, depois de tentarmos sem sucesso armar as barracas e fazer fogo, passamos uma noite péssima, com medo de animais que pudessem aparecer e com mosquitos nos atacando quase que o tempo inteiro. No dia seguinte, dentro das barracas mal montadas e lonas penduradas em árvores, conversávamos. Sons estranhos começaram a surgir em volta do nosso acampamento e nossa imaginação aventureira no auge da adolescência nos fez criar mil possibilidades para o que seria aquele barulho que parecia folha se movendo, plantas sendo arrastadas. Um animal, o vento, a caboclinha ou algum ser encantado, não sabíamos o que poderia ser, mas o certo é que estávamos morrendo de medo. Saímos correndo das barracas até a primeira casa que encontramos. Era a casa de Zulene, que nos acolheu, deu-nos água e alimentou-nos. Esse encontro, há cerca de vinte anos atrás, tem sabor de arroz com toucinho, afeto e encantamento.

Na primeira foto que segue, uma tela que reproduz a casa em que Zulene morou e a que me refiro ao falar das suas memórias e do nosso primeiro encontro. Compondo a imagem, árvores ao fundo, a casa com um banquinho feito de tronco bem em frente, onde me recordo que sentamos, comemos e conversamos, e ela, com toda sua vaidade, segurando a saia, gesto muito característico seu, o qual por vezes me chama a atenção para que eu o faça direito na cena. Na segunda imagem, mais um registro na “pose” que a caracteriza. Em seguida, uma sequência de fotos

em que Zulene e eu fazemos uma série de rodopios, no intuito de eu ganhar habilidade no movimento que escolhi usar na composição da minha cena.

Ilustração 16: Tela na parede da casa de Mestra Zulene Galdino



Fonte: Arquivo pessoal Mestra Zulene Galdino

Ilustração 16 Mestre Zulene Galdino em Porto Alegre.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 17 Mosaico. Mestra Zulene e eu, rodopiando.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

O atravessamento que aconteceu há 20 anos no nosso primeiro encontro e o afeto que vem sendo construído desde 2014, quando por motivo da pesquisa nos reencontramos e nos aproximamos, fez-me construir mundos, dramaturgias, experimentar corpos e criar cenas.

Deus não me fez mãe, mas me preparou pra cuidar dos filhos alheios. Por isso eu ensino as coisas a eles. Porque minha cultura é viva, não é dessas culturas inventadas não, é viva. Eu tô com 70 anos. Eu ensino que é para depois eles se lembrarem de mim (Mestra Zulene).

Essa fala da Mestra Zulene diz muito sobre os princípios de educação e ética que estão enraizadas na tradição popular. Eu me sinto honrada de poder ser uma dessas pessoas as quais ela ensina. Ao passo que o convivo com ela, aumenta a minha percepção da oralidade como forte veículo de transmissão de saberes⁴⁴ no campo da tradição e a principal forma de estabelecer relações alicerçadas na educação e ética, permeadas pelo encantamento.

Sobre encantamento, Eduardo Oliveira diz em a filosofia da Ancestralidade que:

(...) é uma atitude de alteridade. (...) Encantar é a meta da ancestralidade muito embora essa projeção não tenha lugar de chegada: é pura possibilidade, pois como reter ou controlar o encanto? (...) Mas a relação entre o encantamento e o encantado é muito singular. É desse nipe de relações que se forma a realidade. Encantamento tem a ver com olhar. O olhar encantado constrói o mundo encantado. Se a modernidade produziu o desencantamento do mundo, a ancestralidade produz um mundo encantado. (...) No território do encantamento cabe tudo: o visível, o invisível, o antigo, o contemporâneo, a violência, a harmonia, a festa, o culto, a tristeza, a ilusão, o simulacro – mas tudo marcado com a tinta branca do encanto que habita tudo e não se mostra evidente a não ser que capturado pelas teias do encantamento. A ancestralidade converte-se no princípio máximo da educação. Educar o olhar é Educação. No caso da cosmovisão africana, educa-se para sabedoria, para a filosofia da terra, para a ética do encantamento. Educar é conhecer a partir das referências culturais que estão no horizonte de minha história (ancestralidade). Olhar é um treino de sensibilidade. Aguça-se a sensibilidade para perceber o encanto que tece as coisas. Sensibilizando, o Outro deixa de ser apenas um conceito, e me interpela para uma ação de justiça e me convida a uma conduta ética. Sensibilizando posso fazer da vida uma obra de arte, uma construção estética. Edifico uma moral e uma ética baseada na criatividade e na tradição (OLIVEIRA, 2007, p. 258 – 259).

⁴⁴ Sobre a transmissão de saberes ancestrais e a importância do diálogo entre Tradição e Teatro em POEIRA, João do Crato, multiartista do Cariri, fala no vídeo que segue o link: <<https://drive.google.com/open?id=1qSUh56nfpKd9enQ3871EZ8X5ZXFbSg2B> > Acesso em 05/11/19

Em um movimento de ruptura da objetividade no estado de escuta e atenção, Zulene abate essa proposição, ao passo que encanta. Encantamento esse que dá, no encontro, a cada dança, uma vez que tradição oral também é corporal, a cada giro ou prosa. Foi esse olhar encantado que fora despertado em mim logo nos primeiros encontros que tive com a Mestra e, apesar desses momentos, pela natureza da pesquisa, anunciarem-se com um caráter de escuta e observação, isso se daria de qualquer forma, uma vez que a Mestra Zulene Galdino, por sua natureza e mestria consegue que os olhares atentos se voltem para ela.

3.4 “QUANDO BATEM ÀS SEIS HORAS”

Estávamos na calçada da sua casa, na Vila Novo Horizonte, em Crato. Essa era uma das primeiras vezes que eu ia visitá-la motivada pela pesquisa. Eu havia dito que iríamos fazer um trabalho de teatro em que buscaríamos, por meio dele, homenagear Mestres e Mestras da tradição popular do Cariri e que ela seria minha inspiração. Bateu às 18h. O dia findando e a noite começando. “*Quando batem às seis horas de joelhos sobre o chão, o sertanejo reza a sua oração...*”. No rádio lá no fundo da casa tocava a *Ave Maria Nordestina*. “*E foi nessa hora, no pingo das seis horas, ela sentada do meu lado. Foi nessa hora que ela me contou suas histórias*” (Trecho do espetáculo *POEIRA*).

Na foto a seguir, o registro de um desses nossos momentos na calçada da sua casa, “olhando o tempo” e proseando. Nesse dia, como em tantos outros, ela me falou sobre saudade, sobre território. Ali, tive a real noção de que, quando falamos em territorialidade, estamos tecendo ideias para muito além de espaço geográfico; sobretudo, estamos nos voltando às nossas memórias, às nossas referências de afeto a partir da relação corpo, espaço e tempo.

Ilustração 18 Mestra Zulene Galdino e eu.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Essa deve ter sido a primeira de muitas vezes em que ela me falou sobre a Caboclinha, sua amiga de infância que a ensinou a rezar para afastar dores, males e para proteção. Também, ensinou-lhe truques para sobreviver na mata. Ela conta que a indiazinha, sua amiga, vestia-se apenas dos cabelos, uma longa cabeleira escura que escorria pelos ombros, cobrindo quase por completo seu corpo de baixa estatura. Para acompanhá-la nas matas, também se vestia assim. Em sua companhia, seus dias de rezas, banhos, fogueiras e brincadeiras nos matos eram intermináveis. Sua mãe não tinha receio de que sua amiga lhe fizesse qualquer mal, porém seu único medo era de que a filha entrasse na floresta e nunca mais saísse, pois, quando estava lá, era um encantamento que dilatava o tempo e o dia parecia não ter fim. Como a Mestra diz: “mãe não tinha medo dela fazer mal a mim não. O medo dela era só eu entrar nos matos e nunca mais sair, porque quando eu “tava” nos matos eu só via era tudo verde, tudo verde...”.

Desde a primeira vez em que ouvi essa história, transportei-me para minhas tardes infinitas nos matos, brincando com as plantas e com a água de um barreiro quase seco que ficava próximo à casa dos meus avós, em um sítio chamado Mundo

Novo, no sertão do Pernambuco. Recordo-me que aquela paisagem de chão rachado, barreiro seco e vacas magras, eu julgava ser o paraíso, onde, nos meus dias de férias, com os poucos itens que conseguia com toda simpatia barganhar da bodega do vovô Valdemar, fazia piqueniques na sombra daquela árvore frondosa que não consigo me recordar qual era.

Bernardo é quase árvore.
 Silêncio dele é tão alto que passarinhos ouvem de longe.
 E vê pousar em seu ombro.
 Seu olho renova as tardes.
 Guarda num velho baú seus instrumentos de trabalho;
 1 abridor de amanhecer
 1 prego que farfalha
 1 encolhedor de rios – e
 1 esticador de horizontes
 (Bernardo consegue esticar o horizonte usando três fios de teia de aranha.
 A coisa fica bem esticada.).
 Bernardo desregula a natureza:
 Seu olhar aumenta o poente.
 (Pode um homem enriquecer a natureza com a sua incompletude?).

Manoel de Barros

O poema acima chama-se *Bernardo é quase árvore*, do escritor modernista mato-grossense, Manoel de Barros. Sempre que ouvia as narrativas de Zulene sobre os seus encontros com a Caboclinha, passeava pelas minhas memórias e logo me vinha à cabeça esse poema. Nossas lembranças, juntamente com esse poema, e o conto *Minha vó e seus mistérios*⁴⁵, foram as principais inspirações para a construção da minha cena. As narrativas sobre a Caboclinha, dentre tantas as histórias que ela me contou, atravessou-me em especial, pois além de me conectar muito profundamente ao meu passado, despertou-me uma curiosidade acerca desse sincretismo presente na tradição popular. Numa tentativa de refletir sobre a ancestralidade na perspectiva do encantamento, do corpo-terreiro assentamento e passagem de práticas e saberes, de cruzamentos de territórios, estéticas, religiões, culturas, corpos, crenças, entre outros aspectos que fazem esse sincretismo, escolhi

⁴⁵ Poema que compõe o livro *A arte de semear estrelas*, de autoria de Frei Betto. Carlos Alberto Libânio Christo, ou Frei Betto, (Belo Horizonte, 25 de agosto de 1944) é um frade dominicano, jornalista graduado e escritor brasileiro. Adepto da Teologia da Libertação, é militante de movimentos pastorais e sociais, tendo ocupado a função de assessor especial do presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva entre 2003 e 2004. Foi coordenador de Mobilização Social do programa Fome Zero.

trabalhar com as referências com as quais estou dialogando, sobretudo neste segundo capítulo.

O Cariri é uma região com uma influência católica muito forte, sobretudo pela figura do Padre Cícero⁴⁶ e da religiosidade popular do lugar e das pessoas que nele habitam ou o buscam movidos pela fé. Essa religiosidade com base numa construção que tem o catolicismo como principal referência está presente da maioria das tradições, porém influenciada por outras culturas e crenças, faz-se plural e sincrética. É a celebração do santo, regada à cachaça. O sagrado e o profano juntos. É influência da colonização e catequização portuguesa, por exemplo, na representação bíblica do cortejo dos reis magos, que dá origem ao reisado. É influência africana no coco que se popularizou nos cativeiros no tempo da escravidão.

Mestra Zulene, por exemplo, apesar de católica, refere-se sempre à visão dessa Caboclinha como um ser desencarnado⁴⁷ ou encantado e isso aponta essa mistura de crenças presente na tradição, fruto desse cruzamento corpo-espaco-terreiro, assentamento do qual emergem princípios éticos, estéticos, poéticos e políticos, significando a tradição a partir da pluralidade das referências. Ao mesmo tempo em que, durante a sua reza, a Mestra faz referência a Deus e Nossa Senhora, no trabalho espiritual que realiza a partir de seus aprendizados ancestrais ela utiliza alfazema e folhas, elementos muito usados nas religiões de matrizes africanas.

⁴⁶ Cícero Romão Batista (Crato, 24 de março de 1844 — Juazeiro do Norte, 20 de julho de 1934) foi um sacerdote católico brasileiro. Na devoção popular, é conhecido como Padre Cícero ou Padim Ciço. Carismático, obteve grande prestígio e influência sobre a vida social, política e religiosa do Ceará bem como do Nordeste.

⁴⁷ Termo usado principalmente nas religiões espíritas para designar aquele espírito que está separado do corpo que ele esteve junto durante a vida.

Ilustração 19 Mestra Zulene Galdino em frente à Casa Ninho.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 20 Mestra Zulene Galdino em sua casa, na Vila Novo Horizonte, em Crato/CE.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Na primeira foto da página anterior, Ilustração 20, chamo a atenção para a sua blusa com a imagem de nossa senhora e o menino Jesus. No pescoço alguns colares e uma fita amarrada como uma espécie de amuleto, que aponta também o seu misticismo. Essa foto foi tirada na RFFSA em Crato, em frente à Casa Ninho, em fevereiro de 2019, momentos antes de embarcarmos rumo à Porto Alegre para apresentação do espetáculo *POEIRA* e para realização da *Troca de Saberes*. Na segunda imagem, em janeiro de 2020, ela, ao lado de uma imagem de Preto Velho, na sua casa.

São muitas as questões que atravessam essa pesquisa, no entanto, por hora, propus-me a focar nessa triangulação *técnica, afeto e cena*, sempre partindo da minha perspectiva enquanto atriz-pesquisadora nesse processo, o qual, desde 2014, tem me possibilitado encontros que dão sentido a essa investigação. São essas conexões relacionais que fazem de *POEIRA* uma experiência afetiva de profundo encontro consigo mesmo, tanto para nós atores-pesquisadores, como para o público que se permite ser atravessado.

Segundo Jesser de Souza, ator-pesquisador do Lume Teatro e um dos diretores desse trabalho:

Qualquer reflexão acerca de “POEIRA”, só pode encontrar substância, segundo minha percepção, se partir de um lugar específico: o lugar dos afetos. Para mim, é menos “teatro” e, sim, muito mais uma outra coisa, difícil de nominar. Todo o processo de pesquisa e construção foi um grande aprendizado para mim e, tenho certeza, para cada um dos atores e atrizes que se permitiram verticalizar na “arte do encontro” e tudo aquilo que dela deriva. Ao espectador, fica o convite para permitir-se afetar-se pela dimensão humana dos Mestres da Tradição do Cariri através deste encontro promovido pelo Grupo Ninho de Teatro (SOUZA, depoimento, 2016).

No próximo capítulo, inspirado pelo que Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino chamam de perspectiva do cruzo, em *A Ciência Encantada das Macumbas* (2018), abordo aspectos estéticos da criação, a partir de uma lógica de trânsito que impulsiona esse cruzamento Teatro e Tradição. Consoante os autores:

(...) parte da implicação de que não há como pensar as produções de saber presentes em determinadas práticas culturais sem que nos afetemos e nos alteremos por aquilo que é próprio delas. (...) O cruzo, como a arte das amarrações e dos enlaces de inúmeros saberes praticados, produz os efeitos de encanto; (...) encruzilhadas formadas por vários saberes (SIMAS e RUFINO, 2018, p.33 – 34).

Desde que dei início a essa travessia, minha relação com Zulene segue regada com muito carinho, respeito e admiração. Esse contato mais constante, apresenta-nos, a cada encontro, novas camadas; assim, seguimos nos conhecendo, reconhecendo-nos e descortinando nossas histórias. Tenho vivido momentos tão preciosos em companhia da “minha Mestre”, que a aproximação com o objetivo de realizar a pesquisa, deu início a uma amizade que se estende para além da criação. Vou guardando cada encontro no meu arcabouço de ensinamentos que esse trabalho me dá, sempre considerando que é esse tom de afeto, imbricado com a técnica, que faz de *POEIRA*, festa, teatro, tradição, cotidiano, encantamento, tudo isso junto, ou nada disso; porém, faz-se encontro.

Ilustração 21 Zulene Galdino e eu, na Praça da Sé em Crato/Ce.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Ilustração 22 Almoço na casa da Mestra Zulene.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ilustração 24 Zulene Galdino rezando em mim, em sua casa da Mestra, em Crato/CE.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Ilustração 23 Mestra Zulene Galdino e eu.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 24 Mestra Zulene Galdino e eu.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 25 Mestra Zulene Galdino e eu.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 26 Mestra Zulene Galdino e Neném.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

4 CENA

Neste terceiro e último capítulo, faço uma abordagem sobre a cena, principalmente, do ponto de vista da dramaturgia, encenação, escolhas estéticas e éticas como resultado desse encontro técnica (Mímeses) e os atravessamentos afetivos vivenciados durante a pesquisa, sempre dialogando a partir da minha percepção enquanto atriz-pesquisadora. Nele, disponho, como sobre uma mesa, diversos extratos, fotos e reflexões sobre o meu processo de criação, destacando momentos relevantes, os quais não sigo, necessariamente, na ordem dos acontecimentos.

Em determinada etapa do processo, mais precisamente após dois encontros voltados para a técnica da Mímeses, um encontro para realização de pesquisas de campo, as visitas aos Mestres e Mestras e os experimentos individuais, começaram a surgir as cenas solo. Do ponto de vista técnico, já vínhamos experimentando os registros vocais dos “nossos mestres”, unindo-os às ações físicas que havíamos observado, bem como os tempos, dilatações, tensões, movimentos, energias e ressonadores. Às histórias ouvidas, juntamos as diversas referências que cada um tinha como escolhas e as nossas personalidades. Partindo desses elementos, finalmente, tínhamos base para a construção das cenas. Seguimos dando continuidade aos trabalhos individualmente e tínhamos o exercício de preparar “esboços” das nossas cenas para apresentá-las a Jesser e aos (as) outros (as) pesquisadores (as) na tutoria seguinte.

4.1 CRIAÇÃO DE CENAS

Amparados por uma base técnica centrada na Mímeses e afetados pelos encontros, começamos a criação das cenas. Na página seguinte, apresento um primeiro esboço da minha proposta, inspirada em histórias que a Mestre Zulene me contou, suas pérolas, assim como memórias da minha infância, referências como Luiz Gonzaga, Manoel de Barros e Frei Betto. Chamo a atenção para as pontuações, indicadas pelas setas vermelhas.

Ilustração 27 Primeiro esboço de texto da cena da autora

→ (Passos de várias manifestações) ← * Sou do "EU" 36 anos

① MONIQUE - Tem gente que me dá inspiração; Gente que sabe que sabedoria é pensar com os pés; a cabeça gosta e de pensar, mas os passos tecem a existência. Quem se cansa de andar abrevia a vida, quem prossegue afasta a morte para o depois / Ela é assim... Sabe a sua importância nesse mundo. Sabe que razão é a palavra mais bonita que existe, porque não tem nada, e joga a mais feia, cheia de nossas maldades. Ela sabe e me ensina que falar é não pensar, não sai da cabeça, sai do sentimento.

+ "Batem uma coisa que só o mundo" + Contextualizar... quem é... onde... para quem?

② CONSTRÓI O CORPO DE ZULENE - "Eu já tô com 65. Eles tem que aprender o que eu ensino que é pra depois eles lembrarem de mim!"

+ Trazer o passado! -

③ COM O CORPO DE ZULENE VAI ATÉ A SAIA - "Quando eu tô nessas coisas, eu me sinto novo" - (Pisos / dança)
(CRESCER, CRESCER COM AS CANTAS, CRESCER O OLMAR. FICA GRANDE E JOVEM)

④ VAI DERRETENDO, CRIANDO O CORPO DE ZULENE (SENTADA) - "Amanhã? Amanhã quem sabe é Deus. Eu não sei. Eu só sei de hoje. / É ele, Deus, sendo cansado desse mundo, mas não acaba logo com ele porque tem esperança que nosso desvario termine antes."

+ Introdução (pelo)

⑤ MONIQUE CANTA: "Quando há tem as seis horas, ele Joelhos sobre o chão. O susto mejo ruço, a sua oração..."

+ Corpo / Queixo / Olhar

"Eu nunca tive filho. Deus me preparou pra cuidar dos 7 alheio"

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

- “Tem gente que me é inspiração”.

Logo que apresentei esse primeiro texto, fui questionada por Jesser sobre o fato de eu me colocar em evidência logo na primeira fala. Quando digo que alguém me inspira, coloco-me na condição de sensível. O foco aqui não é meu e, definitivamente, afastar-nos de qualquer vaidade era imprescindível para nos aproximar da verdade que os Mestres e Mestras carregam. “Tem gente que é inspiração no sentido mais puro da palavra”⁴⁸: assim, começava uma sutil mudança no discurso. Percebi-me compreendendo essa mudança quando revi cada uma das narrativas que fui construindo durante o processo e pude observar como, naturalmente, fui impulsionada a não mais me colocar em lugar de evidência, mas em transformação frente ao encontro com o outro (a).

- “Constrói o corpo de Zulene”.

Como já pontuado anteriormente, todos nós trabalhamos a Mímeses das figuras inspiradas nos Mestres e Mestras pesquisadas e, a partir disso, escolhemos transitar por entre essas *figuras*, bem como pelos nossos corpos e ações físicas, apresentando um “ligar e desligar”, como uma espécie de aproximação e distanciamento, elementos presentes em todo o decorrer do espetáculo. Em alguns momentos, compartilhamos uma fala enquanto nós mesmos; em outros, construímos a “figura”. Esse “ligar e desligar” refere-se, basicamente, ao estar num estado de representação do Mestre/Mestra ou em nós mesmos.

Um exemplo desse jogo a que se propõe o espetáculo é quando, ainda na Mímeses de Zulene, trago uma fala⁴⁹ inspirada no conto *Minha vó e seus mistérios* (2019), do Frei Betto, e, logo na sequência, desmonto a Mímeses e compartilho uma memória pessoal, que, embora envolta em uma camada de interpretação, vem com partituras que se aproximam do meu corpo cotidiano:

⁴⁸ Link para essa passagem do espetáculo disponível em:
<https://drive.google.com/open?id=1iZnm18PyLwk9yM_RM8vW7Yo79LuHKcXW> Acesso em 05/11/19.

⁴⁹ Link para essa fala do espetáculo:
<https://drive.google.com/open?id=1_3w8_TAB3Rtc6uD4Zjt6fZ-wTagoqsq-> Acesso em 05/11/19.

(na Mímeses da Mestra Zulene) “Amanhã? Amanhã, só Deus. E vou dizer uma coisa, Deus tá cansado desse mundo”. (para o público) “Sabe por que foi que Deus não acabou com o mundo ainda? Sabe não? Porque ele tem esperança de que nossa loucura termine antes”. (descontrói a Mímeses) “Quando batem as seis horas, de joelhos sobre o chão, o sertanejo reza a sua oração. Essa música vem com cheiro de casa de avô, fogão a lenha, de poeira da estrada, dos banhos de nascente, dos chocalhos do caretas e a gente correndo para dentro de casa morrendo de medo. Vem com cheiro do dia findando e da noite começando. E foi nessa hora. No pingo das seis horas, que ela me contou suas histórias (Trecho do espetáculo *POEIRA*).

- “Quando eu danço, eu me sinto é nova de novo”⁵⁰.

Essa é outra referência nesse roteiro a esse corpo que transita pelas minhas memórias e as compartilhadas pela Mestra. Aqui, notas que apontam a minha escolha por trabalhar essas nossas memórias trazendo à cena um corpo que muda com o passar do tempo, da idade e das experiências acumuladas. Optei por trabalhar quatro corpos/energias diferentes: Zulene quando criança, ela jovem, ela atualmente e meu corpo que está ali à serviço da cena e carregado também com suas memórias. Esse corpo de Zulene, assim como o meu, tem sofrido modificações ao longo desses mais de cinco anos (2014-2020) desde o início da pesquisa, de modo que isso é absorvido na minha convivência com ela, assimilado, filtrado e vai para a cena que está em constante dinâmica.

Na próxima página, uma fotografia que me inspirou na construção desse corpo de Zulene jovem. Recorro mentalmente a essa imagem, que fica na parede da sua casa, e consigo sentir a força que presumo que ela teria nessa idade. Tento carregar para a cena esse corpo cheio de memórias ancestrais, corpo-terreiro, embalado e em diálogo com o público através da memória da Mestra que diz: “Quem me ensinou a dançar, a bater pandeiro, a tocar, foi papai Luiz Galdino, nos engenhos, nas bagaceiras⁵¹, nas noites de lua cheia. Ele dizia que é na brincadeira que a gente afasta a tristeza. E quando eu danço, eu me sinto é nova de novo”.

⁵⁰ Link para esse trecho do espetáculo disponível em: https://drive.google.com/open?id=1_3w8_TAB3Rtc6uD4Zjt6fZ-wTagoqsq-> Acesso em 05/11/19.

⁵¹ Nome popularmente usado nos sertões para se referir aos bagaços de cana que ficavam no chão dos engenhos.

Ilustração 28 Foto na parede da casa de Mestra Zulene Galdino



Fonte: Arquivo pessoal Mestra Zulene Galdino.

Nas próximas páginas, uma sequência de fotos que ilustram, respectivamente, a escolha por trabalhar quatro corpos/energias diferentes:

- Ilustrações 31 e 32: Zulene criança. Nesse momento, refiro-me como “cena da Caboclinha”, uma vez que trago as memórias da Mestra a partir do encontro com a sua amiga encantada;
Ilustração 33: Zulene jovem, “dançando nas bagaceiras”. Para essa construção, como já citei, inspiro-me na foto acima;
- Ilustração 34: Zulene atualmente. Um corpo que, embora seja muito firme e potente, carrega as memórias de seus 70 anos;

- Ilustração 35: meu corpo e energia. Nesse momento, em um jogo de aproximação com o público, buscando organicidade e personalidade, embora haja uma camada de presença, trago um texto para me referir à Mestra.

Ilustração 29 Registro do espetáculo POEIRA.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 30 Registro do espetáculo POEIRA.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 31 Registro do espetáculo POEIRA.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 32 Registro do espetáculo POEIRA.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 33 Registro do espetáculo POEIRA.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 34 Mestra Zulene Galdino e eu, na sua casa em Crato (CE).



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

- Vai “derretendo” e cria o corpo de Zulene sentada.

“Derretendo” foi o termo que dei para o transitar do corpo entre minha postura e a da mestra. É uma espécie de diminuir, pois mesmo muito jovial, seu corpo acumula mais cansaço que o meu, com bem menos idade. Quando a marca é sentada, como é o caso de alguns momentos da cena, buscava revisitar e experimentar todas as ações que ela executava quando assim estava. Três delas me chamavam muito a atenção: os pés cruzados, as mãos no colo uma segurando a outra (conforme a última foto) e o ir-e-vir do tronco.

Na foto abaixo, um exemplo de postura e ação física inspirada na Mestra. Pés cruzados (que a saia não permite ver), dedo quase sempre apontando ao falar, tronco curvado e braço sobre a perna. O movimento do apontar impulsionando o corpo para que o tronco se curve para frente é um dos registros que utilizo como alavanca para acessar a Mímeses da Mestra.

Ilustração 35 Registro do espetáculo POEIRA.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

- “Corpo/Queixo/Olhar”.

Essa anotação me leva a uma questão que surgiu durante a pesquisa e que só teve sua resposta no dia que tive o presente de ter a Mestre Zulene Galdino, minha principal inspiração para esse trabalho, na plateia, assistindo ao experimento cênico *“Tributo aos Mestres”*.

De forma bem superficial, diria que a Mímeses seria a imitação de alguém ou algo, a partir de uma observação. Embora tivéssemos acordado trabalhar o tripé Mímeses, Inspiração e Transformação, queríamos chegar o mais próximo possível do que havíamos observado. Para isso, nós nos preparamos, trabalhamos ferramentas para ativar a memória dos corpos que construímos, identificamos ressonadores, entre outras técnicas já mencionadas, tudo na tentativa de “trazer o mestre” para a cena. Eu observava que a mestra que eu havia escolhido para pesquisar tem uma assimetria no queixo e como reproduzir aquilo me preocupava tanto do ponto de vista técnico como ético. Trabalhei bastante para fisicamente conseguir, durante todo o momento da cena em que estivesse na figura da Mestre,

“sustentar” aquele queixo que também interfere na articulação de algumas palavras. Eis que, no dia do experimento, a Mestra Zulene foi para assistir à apresentação. Quando chegou a minha cena...

Rodei, rodei e quando fui “derretendo” construindo o corpo dela, olhei para ela e percebi que eu não precisava daquele queixo torto para me aproximar de todo o arcabouço que ela carrega. Naquele momento, percebi claramente questões que foram sendo sinalizadas durante a pesquisa e me dei conta que havia chegado em um limite entre a Mímeses e a maneira de operar em conexão relacional e afetiva com o (a) outro (a). Aliás, naquele momento, compreendi mais claramente que é parte da Mímeses perceber os limites e não se guiar por construções absolutamente técnicas em detrimento dos afetos. Entendi a partir da minha relação com ela, aprendiz e mestra, e naquele momento atriz e público, que eu não precisaria fazer com que ela revisitasse uma memória doída para afirmar a minha capacidade técnica em operar a partir da Mímeses, mas que eu poderia trazer toda a força e conhecimento do seu corpo-terreiro, trânsito de saberes, sem necessariamente reproduzir uma determinada característica que passa a ser irrelevante diante de tantas outras que contam muito mais de si do que uma assimetria fruto de um erro médico.

Sigo com algumas outras questões apontadas, de acordo com a imagem seguinte.

Ilustração 36 Primeiro esboço de texto da cena da autora.

- 6) MONIQUE - Essa música é muito especial pra mim porque ela vem junto com cheiro de ~~café~~ de arô, jogos de lenha, banho de nascente, cheiro de estreme, ~~os~~ ^{os} chocalos dos carretas e eu correndo pra dentro de casa, morrendo de medo, as renovações, o dia firmando e a noite chegando... "Quando batem as seis horas..." **POBIRA!** fiza ^{PINGO} nessa hora, euindo no seu radinho de pilha, sentada do seu lado, que ela me contou suas histórias...
- 7) - VOZ CHAMANDO AO LONGE (DE DENTRO DOS MATOS).
 - crescendo
 - menina da cabocinha
 - "repara na mãe"
 - "come feliz p' o encanto"
- 8) - ZULENE CRIANÇA. BRINCA DE PROCURAR A CABOCINHA NO MEIO DOS MATOS.
 (Ritadas de Curumim)
- 9) - CENA DO RIO - JOGANDO AS PEORAS (com cumplicidade)
 } CAMA
 } SONORO
- 10) - CENA DA FOLHA. (Bora a folha d'água ainda com energia de curumim. Sento e constroo o corpo e voz de Zulene.)
- 11) - "A gente fazia assim, carava um pouquinho com a mãe, fazia uma cuia com a folha e finava água pra beber. Ela me chamava lá dentro dos matos. A roupa dela era só os cabelos. ^{NUDEZ/BEIJCABEIRA} Mãe sabia que ela era minha amiga e não ia me fazer mal, ela desregulava a natureza, esticava o pente, Mãe tinha medo de eu entrar "nos matos" e nunca mais voltar. Porque quando eu entrava "nos matos", era como se o mundo se acabasse, eu só ficava era tudo verde." → Grita "Ei!!"
- CANÇÃO ou outra finalização
 * Não falar como sou impactada, mas pelo que sou impactada.
 * Possibilidade de dançar no início. (Zulene sabe)

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

- "Essa música é muito especial para mim".

Mais um exemplo de que, a partir da forma como os textos eram ditos, eu me colocava em evidência, quando diante da escolha do foco nos mestres, não deveria. Ter essas questões problematizadas bem no início do processo foi importantíssimo para que entendêssemos essa escolha que definiria o discurso de todos, dando uma unidade ao todo. Poderia não se configurar enquanto problema o fato de, porventura, colocarmos-nos também em evidência, porém, foi uma escolha não o fazer.

- “Cama sonora”

Sugestão para entrada de uma cama sonora que gerasse uma atmosfera na cena que estava sendo experimentada. Como nesse momento compartilho uma memória de infância da Mestra em que o cenário e o contexto tratam da sua relação com a natureza e amizade com a Caboclinha, optamos por uma composição cantada por crianças indígenas da etnia Guaranis, amparadas por sonoridades feitas ao vivo, pelos outros atores, utilizando apitos, assobios e sons com o corpo.

- “Crescendo, vê a caboclinha, repara na mãe, corre feliz para o encontro...”.

Nessas notas, a letra do Jesser de Souza ao registrar uma sequência de movimentos apresentados por mim como experimento a partir desse primeiro roteiro. Ele sugere a escolha de alguns deles que são bem característicos da Mestra e indica a repetição, o aperfeiçoamento. Nesse “ligar e desligar” que se desenha na encenação, cada um de nós apresenta sequências de ações a partir da observação física do Mestre ou Mestra que nos foi inspiração.

Na minha construção, três registros são minhas alavancas para acessar a Mímeses da Mestra Zulene: os ressonadores partindo do nariz e cabeça; o tronco, que desce e se inclina levemente para frente com um subir de ombros; e um movimentar de braços sempre partindo da ponta dos dedos, levado por uma espécie de apontar.

Sobre esse “ligar e desligar” a que me referi algumas vezes, ele pode ser visto como uma escolha estética que promove o distanciamento e a aproximação, dando um caráter performativo ao passo que pode gerar fricções e ranhuras,

sobretudo, na relação que se estabelece com o público nesse trânsito entre ator/atriz e Mestre/Mestra. Essas rupturas podem produzir efeitos de encanto, dialogando com a perspectiva de cruzamento, uma vez que, consoante Simas e Rufino, em ambos os casos:

(...) a rasura praticada invoca os princípios assentes nas dimensões do inacabamento e da imprevisibilidade, vindo a produzir efeitos de encantamento. (...) Assim, a rasura e o encanto de determinados conhecimentos por outros só é possível a partir do que compreendemos como arte de cruzamento (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 25).

4.2 O JOGO DE LIGAR E DESLIGAR

Essa escolha de aproximação e distanciamento também é uma estratégia que apresenta claramente a Mímeses como técnica presente no trabalho e, sobretudo, propõe-se a não perder a força característica ao trazer os corpos e discursos dos Mestres e Mestras. Sobre essa escolha, Carlos Simioni tem a seguinte percepção⁵² após assistir ao espetáculo pela primeira vez, na sede do LUME Teatro, em 15 de dezembro de 2018.

A maneira como vocês transformaram esse espetáculo ficou muito rica. Ficou muito rica. Superou as minhas expectativas. Porque uma das coisas é que eu consegui ver o profundo respeito que vocês tiveram com os Mestres. O total respeito. Mesmo que vocês algumas vezes escolheram não imitar o Mestre em sua corporeidade, na sua gestualidade, mas a fala deles vinha carregada deles e do respeito de vocês. Eu, além de observar vocês, eu observava o público também. De ver como é que o público se identificava. E eu achei muito interessante, também, vocês falarem as coisas dos Mestres sendo vocês. Porque o fato de estar carregado de honestidade também atingia de uma maneira o público, porque ali era o público e vocês, não era o público e o velho, por exemplo, um velho sendo imitado. E quando apareciam os Mestres sendo imitados, eles vinham com uma força. Foi ótimo vocês não terem feito o tempo todo. Eles vinham com uma força muito grande, muito grande. É realmente lindo de ver (SIMIONI, depoimento, 2018).

Essa opção, ao passo em que nos expõe ao público, exige um trabalho complexo de organização interna, em especial, nos momentos em que não estamos na Mímeses. Esse desnudamento da figura em atuação, que de algum modo

⁵² Link para essa fala do Carlos Simioni disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1kz7AIMI2C4iJayomA8mQXaqLcaggjKOx> Acesso em 05/11/19.

apresenta o caráter processual do trabalho como artifício da cena, dialoga com a perspectiva de organicidade que Burnier (2009) traz, a partir da organização consciente das ações. Essa linha que separa vida e cena a partir desse contexto pode ser mais bem compreendida a partir da fala de Luís Otávio Burnier, quando reflete:

Devemos ter claro que, no que se refere à organicidade, podemos trabalhar sobre dois planos muito distintos: a organicidade interna real e viva, que tem a ver com o real fluxo de vida que alimenta/engendra uma ação; e a impressão de organicidade percebida pelos espectadores ao presenciarem um ato teatral. No primeiro caso, estamos falando do que é vivo, da vida que emana de um ator; no segundo da artificial naturalidade de que nos fala Craig, ou seja, do fluir coerente da linha de força de uma ação física ou de uma sequência de ações físicas. A organicidade referente à organização interna de uma ação, ou à interação entre as ações, não tem nada a ver com o natural, mas com a impressão de natural que a coerência da organização interna de um determinado sistema gera (BURNIER, 2009, p. 53).

Esse trabalho se relaciona com a natureza em seu sentido mais amplo, tanto no que diz respeito ao natural, ligado ao fluxo real da vida, como no que tange aos aspectos da natureza como plantas, árvores, animais e outras formas de vida. Essa relação com a natureza e religiosidade são características presentes em quase todos os Mestres e Mestras e, após o período de construção de cenas solas, foram pistas importantes para dar unidade ao trabalho. Desde os primeiros encontros com Zulene, eu tinha consciência que esses dois elementos seriam de algum modo abordados na minha cena, fosse em forma, em conteúdo ou em ambos. Essas escolhas foram bem importantes naquele momento da pesquisa, para embasar e dar força ao discurso ao qual me propus na cena. Elas trouxeram uma sensação de completude que ainda me faltava e chegaram preenchendo alguns dos vazios que durante a criação se instauraram. Essa sensação de incompletude e, posteriormente, preenchimento, assemelha-se com o que Eduardo Oliveira traz em *A Filosofia da ancestralidade* (2007), quando fala sobre sua busca pela completude diante da filosofia dos corpos:

Apesar de ter encontrado o corpo, faltava-me sentir-lhe a textura, fazer da filosofia uma carne, um nervo que retorce, um músculo que alonga, uma respiração que se prolonga. Filosofar sobre o corpo não é o bastante. É preciso filosofar desde o corpo e reconhecer que o corpo é filosofia encarnada e cultura em movimento (OLIVEIRA, 2007, p. 4).

Ao passo que fomos apresentando nossas propostas de cenas uns aos outros, pudemos perceber o que conectava uma história à outra, a partir das nossas experiências pessoais e dos saberes desses corpos ancestrais dos Mestres. Mestra Edite, por exemplo, aponta essa relação com a natureza, por meio da terra, quando traz uma pérola que virou cena a partir da Mímese, feita pela atriz-pesquisadora Samia Ramare. Numa fala cotidiana, uma reflexão sobre a morte como possibilidade de alimento e potência de vida:

Semana passada eu fui ao enterro de uma amiga, você acredita que enterraram ela foi no cimento? Eu ainda fiz um plano numa funerária e paguei três parcelas, mas quando eu vi que ia ser enterrada no cimento, parei de pagar. Onde já se viu, morrer e não servir de alimento pra terra? A terra foi quem sempre me alimentou até agora e eu vou morrer e não vou servir de alimento pra terra? Eu quero me enterrar é na terra porque foi ela que me alimentou até agora. Eu quero servir de alimento pra terra! (Mestra Samia Ramare, depoimento, 2016)

Essa fala da Mestra em que ela, poeticamente, compartilha a percepção da morte como alimento para vida, reforça a ideia de cruzamentos e sincretismos presentes na tradição, dentre outras coisas, porque comunga com a fala de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, em *A Ciência encantada das Macumbas*, quando dizem que na página “*o sacrifício ritualiza o alimento, morre-se para renascer*” (SIMAS e RUFINO, 2018, contracapa). Segundo eles:

A morte é lida como espiritualidade e não como conceito de oposição à vida. Assim para a perspectiva da ancestralidade, só há morte quando há esquecimento, e para a perspectiva do encantamento tanto a morte quanto a vida são transgredidas para uma condição de sobrevivência (SIMAS e RUFINO, 2018, p.11).

A relação com a natureza que a Mestra Edite traz ao demonstrar tamanha gratidão pelo alimento que a terra lhe deu durante toda a vida me fez lembrar o Mestre Raimundo Aniceto, que, com toda sua mestria, em apenas uma fala me ensinou muito sobre a terra e sobre a vida. Era Dia de Reis, 06 de janeiro de 2013, e eu estava na organização de um cortejo, o qual, com os grupos de tradição popular, iria percorrer as ruas do centro do Crato. Em dado momento, começou a cair uma chuva fina. Corri para cobrir a caixa de som com uma lona e, muito aflita, com a possibilidade de a chuva atrapalhar os festejos que havíamos preparado, desabafei

para o Mestre, que estava do meu lado: “Que pena Mestre, chover logo hoje”. Ele, com toda sua sabedoria, olhou-me nos olhos e disse: “Deixa chover. Brincar a gente brinca na chuva, mas plantar, sem chuva num planta não”. Foi então que me calei e deixei aquilo que tinha acabado de ouvir reverberar em mim. Reverbera até hoje e sempre vai ecoar.

Sobre essa relação dos Mestres e brincantes com os elementos da natureza, seja como inspiração para criação, seja no cotidiano, Oswaldo Barroso diz que:

Esta relação de intimidade com os animais, bem como com outros seres da natureza, conservada pelos brincantes, mesmo na vida urbana, resulta de uma visão animista do universo, própria do homem que ainda não rompeu de todo seus liames de simpatia com a natureza. Informa esta visão, o que Lévi-Strauss chamou de pensamento selvagem, ou o que outros antropólogos chamam de pensamento mítico ou mágico. (...) Todas estas observações ficam muito bem ilustradas, quando se observa determinadas manifestações da cena tradicional. Uma apresentação da Banda Cabaçal dos Irmãos Anicetes, no Crato, por exemplo, torna este comportamento animista muito evidente. A banda, formada por roceiros, homens com idade média de 65 anos, executa um repertório de músicas narrativas, tocadas em pífano e percussão, com motivos diretamente ligados à natureza. Ao encenar seu repertório, os componentes da banda não apenas imitam com o som dos instrumentos os ruídos dos animais e outros seres da mata como, com o próprio corpo, através de um bailado bem estilizado, mimetizam a ação narrativa que a música descreve, imitando personagens e fazendo complicadas coreografias. Suas melodias onomatopéicas narram fábulas e outros temas ligados ao universo mítico, como a briga do cachorro com a onça, o casamento da jia com o gavião, a luta do homem com as abelhas etc (BARROSO, 2013, p. 8 – 9).

Partindo desses aspectos presentes na tradição, como imaginávamos, natureza, fé, saberes artesanais, vida, morte e saudade foram temas comuns entre as cenas propostas por nós. Identificar essas características que conectavam as cenas foi fundamental para dar seguimento ao processo, pois era dado o momento de trabalhar a encenação pensando o trabalho como um todo e não mais de forma fragmentada. Para essa etapa do trabalho, tivemos a orientação, por uma oficina de Dramaturgia da Cena, de Miguel Rubio, ator, dramaturgo e diretor, um dos fundadores do grupo peruano Yuyachkani.

4.3 DRAMATURGIA DA CENA COM MIGUEL RÚBIO (YUYACHKANI)

Sabíamos, desde o início, que queríamos um trabalho centrado na técnica e no afeto, sem muitos objetos e/ou recursos técnicos como luz e cenário grandiosos. Queríamos em cena corpos e histórias. Já tínhamos cenas, porém precisávamos de algo que ligasse uma a outra, para que não se tornasse apenas um mosaico ilustrativo ou a famosa colcha de retalhos a que nos referimos quando cenas são colocadas sequenciadas sem conectores que dão unidade ao todo. Fazia-se necessário perceber o que era comum a todas as histórias, dos mestres e atores, para, a partir disso, desenhar uma dramaturgia que desse sentido às cenas não mais isoladas. Para ministrar a oficina de *Dramaturgia da Cena*, convidamos Miguel Rubio, diretor do Yuyachkani, grupo Peruano, um dos mais importantes da América Latina.

Yuyachkani⁵³ é um coletivo de teatro que trabalha, desde 1971, na vanguarda da experiência teatral, da performance política e da criação coletiva orientada para a memória social, particularmente em relação às questões de etnicidade e violência no Peru. A palavra que dá nome ao grupo quer dizer “estou pensando”, “estou recordando”, e isso diz muito sobre sua essência crítica e investigativa que o coletivo carrega. Um teatro que mistura elementos da performance, instalações e segue em uma pesquisa continuada acerca do uso da máscara, que aborda, em sua maioria, temáticas políticas, passeando pelas memórias da ditadura ou tantas outras feridas históricas. O coletivo funciona não só como produtor de seus espetáculos, mas como importante formador de artistas mediante um laboratório permanente de desenvolvimento das Artes Cênicas e é um importante dispositivo que impulsiona, por meio do Teatro e da Performance, importantes reflexões sociais e políticas.

O Yuyachani tem desenvolvido, ao longo de 48 anos, metodologias próprias de trabalho que se conectam diretamente com a voz, máscara, ritmo, dramaturgia, treinamento e uso de objetos. O engajamento político e a crítica às inúmeras formas de exploração estão presentes em seus trabalhos e ousaria dizer que são o cerne deles, sempre passando pela ancestralidade, pela história do povo e ganhando força pela memória coletiva, utilizando-se de corpos e objetos para chegar até o público e partilhar de inquietações urgentes.

Tendo como referência a prática do grupo Yuyachkani, durante quatro dias, em novembro de 2014, Miguel esteve conosco no Cariri, conduzindo um trabalho

⁵³ Há mais informações sobre o grupo no site: <<http://www.yuyachkani.org/>> Acesso em: 05/11/19.

Alguns dos objetos foram utilizados somente no exercício proposto por Miguel; outros, no entanto, permaneceram presentes em cena na montagem de *POEIRA*. Cada um de nós escolheu qual de seus pertences iria compor um altar. Escolhemos coisas que, para nós, fossem carregadas de simbologias e afetos. Esses objetos estão presentes em cena não somente de forma ilustrativa, mas é também por eles que conseguimos nos aproximar do público e ganhar sua entrega em uma cena⁵⁴ que pede aproximação e escuta. Em um determinado momento do espetáculo, nós, atores-pesquisadores, na Mímeses dos Mestres, com objeto de cada em mãos, propomos um diálogo muito próximo com o público. Os Mestres estão à procura de nós, atores, e perguntam à plateia se ela nos viu, se nos conhecem. Nesse momento, aproveitam para compartilhar situações vividas entre Mestre/Mestra e pesquisador (a), ou histórias sobre o objeto que carregam. Esse estranhamento de ver os mestres à procura dos atores colabora para o jogo de distanciamentos proposto.

Na foto da página anterior, Ilustração 39, é possível perceber que levei muitos objetos e todos eram, não tenho dúvidas, muito importantes para mim, de modo que escolher qual ficaria em cena foi algo bem difícil. Acabei escolhendo dois objetos, o vestidinho amarelo de crochê e os sapatinhos vermelhos, mas que na cena me refiro a eles como uma só composição e não como dois objetos isolados. Recordo-me de ter me visto uma vez vestida nessa combinação, nas imagens de vídeos de uma fita VHS que assisti há muitos anos. Eu devia ter uns quatro anos e não parava de dançar. Eram rodopios, pulos e movimentos. Lembro que parecia uma indiazinha, o que me recordava das histórias que Mestra Zulene me contava da Caboclinha. Esse vestido me trazia a ideia de movimento e por isso falava tanto de mim e da Mestra.

Como quase tudo que envolve o processo de *POEIRA*, o afeto sempre aparece em alguma medida, mesmo não se apresentando de forma direta ao público, mas através de camadas muito sutis que não se dão somente através de textos falados, mas também de subtextos expressados pelas memórias do corpo. É o caso do vestidinho que carrega o afeto de uma amiga da minha mãe para com ela, ao fazê-lo para a sua filha, no caso eu, que acabara de nascer. Cada objeto, música, cheiro, comida que compõe o espetáculo se relaciona afetivamente com algum de nós e isso opera, mesmo que subjetivamente, dando o tom afetivo ao trabalho.

⁵⁴ Link para o vídeo desse fragmento de cena a que me refiro:
<https://drive.google.com/open?id=1-dnk4Al70tXWmp7YC-0zyMnKFJS1LeNz>

Ilustração 38 Objetos pessoais usados na oficina de Dramaturgia da Cena.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Para chegar a algumas dessas descobertas, durante a oficina, num movimento precioso, Miguel foi conduzindo o exercício para que cada um pudesse, num ato de exposição, cumplicidade e entrega, partilhar com os (as) outros (as) memórias despertadas a partir da relação com cada um dos objetos. Em um determinado momento ele começou a provocar reflexões que partem dessas memórias pessoais e buscam no outro o sentido da coletividade e do partilhar. Ele nos instigou durante o momento de apresentação das nossas lembranças para que as reflexões fossem imediatas e nos colocassem no lugar de filtrar o que precisa ser compartilhado. O que de fato é relevante? O que fala somente de mim e o que fala de nós? Quais memórias falam desse território? Quais memórias falam do povo?

Esse processo de apresentar nossas memórias através dos objetos despertou nossa atenção para os aspetos da coletividade, que viriam a estar presentes no trabalho e que surgem, sobretudo, do exercício de partilha e da identificação do que

poderia sair da esfera do pessoal e ganhar força estética e política através da memória coletiva.

Ilustração 39 Objetos pessoais do ator-pesquisador Elizieldon Dantas, usados na oficina de Dramaturgia da Cena.



Fonte: Arquivo pessoal do ator Elizieldon Dantas.

Na foto acima, o ator-pesquisador Elizieldon Dantas apresenta seus objetos: fotos antigas, cartas trocadas por sua família, cujo conteúdo ia desde o nascimento de um novo filho até receitas de sabão e rapadura. Uma camisa bordada por sua falecida mãe quando ele completou 7 anos, uns óculos que eram de sua avó, um rádio de pilha que foi de seu pai, elemento este que ele escolheu para ficar no altar compondo a cena do espetáculo *POEIRA*.

Nas fotos que seguem, os elementos apresentados na narrativa de Edceu Barboza. Para compor o altar do *POEIRA* ele escolheu o Santo Antônio, de quem ele é devoto. Na sequência, Joaquina Carlos apresentando seus objetos.

Ilustração 40 Objetos pessoais do ator-pesquisador Edceu Barboza, usados na oficina Dramaturgia de Cena.



Fonte: Arquivo pessoal do ator Elizieldon Dantas.

Ilustração 41 Joaquina Carlos apresentando seus objetos na oficina de Dramaturgia da Cena.



Fonte: Arquivo pessoal do ator Elizieldon Dantas.

Mostro, a seguir, imagens do altar que compõe a cenografia de *POEIRA* e comporta os objetos pessoais dos atores/atrizes-pesquisadores. O rádio de pilha que fora do pai de Elizieldon, a fotografia dos tempos de escola de Rita, o São Francisco de Edceu, a câmera fotográfica de Jânio, o pequeno baú de Sâmia e meu vestido com o par de sapatos: todos carregam muito das nossas memórias e apresentam elementos da nossa personalidade.

Ilustração 42 Altar do espetáculo POEIRA.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 43 Altar do espetáculo POEIRA.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

O desafio era criar corpos e discursos contundentes que saíssem da esfera individual e ganhassem sentido a partir do encontro com o (a) outro (a). Esse foi o primeiro passo para busca desse corpo-território, que também é político ao passo

que é gerado a partir da esfera da coletividade. Uma problematização que Miguel Rubio trouxe foi uma reflexão acerca do que nos unia. O que nos juntava em torno de um grupo, em torno de uma pesquisa. Por que queríamos narrar histórias de Mestres e, através disso, contar sobre nossa gente?

Precisávamos do mote dramaturgico que juntaria as cenas e daria sentido ao todo. Algumas possibilidades de situação/contexto foram apontadas, porém nos inclinamos para a ideia de uma festa, pois entre outras coisas, faz alusão à renovação⁵⁵ do coração de Jesus e Maria e carrega a beleza e riqueza da dicotomia e da pluralidade, sacralização e profanação presentes na maioria das manifestações populares que reúnem pessoas normalmente em torno na fé e devoção.

A festa⁵⁶ como mote para encenação foi um divisor de águas no processo de *POEIRA* e partiu de uma sugestão do Miguel Rubio durante a sua oficina. Após dois dias de trabalhos voltados para proposição de narrativas a partir dos nossos objetos e personalidades, foi sugerido que, a partir das cenas solas que já havíamos construído no decorrer dos encontros com o LUME, fizéssemos um encontro em que nós, artistas-pesquisadores, iríamos, através da Mímeses, trazer os Mestres para o contexto que propuséssemos. Lembro-me de que, quase que imediatamente, optamos pela ideia da festa, pois por meio de uma celebração poderíamos trazer todas as contradições e sincretismos encontrados durante a pesquisa e comum a todos os Mestres e Mestras. Também vimos, na festa, a possibilidade de trabalhar uma encenação que dialogasse diretamente com elementos, mediante os quais pudéssemos causar sensações que passam, sobretudo, pela percepção, por meio de cheiros, gostos, toques, elementos não menos importantes se compreendermos que são como parte da nossa cultura.

POEIRA se utiliza de uma encenação que, a partir de experiências vivenciadas por todos os sentidos, aguça sensações profundas percebidas pelo corpo inteiro. Quando conseguimos fazer com o (a) espectador (a) deixe de “raciocinar apenas com o cérebro” e passe a “pensar com o corpo inteiro”, o jogo de encantamento se dá e a troca pode de fato se estabelecer. Pois, como reflete Lopes:

⁵⁵ Celebração católica bem simbólica na tradição popular, muito comum de acontecer a cada ano, no dia do aniversário de um dos donos da casa em que será realizada a renovação.

⁵⁶ Link para vídeo dos momentos do espetáculo em que a festa se estabelece disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1IQRxzHtQQrJlrPXlnPki3ivtGUdoop34>> Acesso em 05/11/19.

O princípio de uma 'antropologia dos sentidos' reside essencialmente na ideia de que a percepção sensorial é tanto um ato cultural quanto físico. A vista, o ouvido, o tato, o gosto e o cheiro não servem apenas para apreender os fenômenos físicos, mas podem também assegurar a transmissão de valores culturais (LOPES, 2003, p. 270).

Para experimentar a festa enquanto encenação, faziam-se necessários os convites, os quais, em acordo com Miguel, após o segundo dia de oficina, começaram a ser feitos. Amigos (as) mais próximos foram convidados (as) para esse partilhar de processo, que nos encheria de novas referências a partir desse encontro com o público. Lavamos e arrumamos a Casa Ninho, preparamos o café, o chá, a caipirinha e compramos cajuína, cachaça, sequilhos, amendoim e sonhos (doce que, embora tenham o mesmo nome, não se refere ao bolinho doce e recheado, mas a uma massa salgada e frita, muito comum nas renovações e elemento presente em todos os meus aniversários da infância, feito com muito carinho por Mada, minha tia e madrinha). Como a maioria das pessoas que vai receber convidados, preparamos a mesa, comidas, bebidas, iluminação e música. Tudo pronto para nossa festa que, em algum momento, os Mestres visitariam. E assim foi o início de uma caminhada bonita na tentativa de gerar no público os atravessamentos afetivos que surgiram em cada um de nós durante os encontros com os Mestres e Mestras.

Ilustração 44 Mesa de comidas e bebidas do espetáculo POEIRA.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho / Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 45 Público se servindo de comidas e bebidas do espetáculo POEIRA.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

A festa comunga com a perspectiva de terreiro, tanto no sentido do espaço físico, onde se dão as práticas artísticas na tradição popular e as ritualísticas nas religiões de matrizes africanas, mas ainda como espaço simbólico, lugar de encantamento e aprendizados como apontam Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino colocam quando afirmam:

Os terreiros, as esquinas, as rodas, os barracões são expressões do caráter inventivo e das sabedorias das populações afetadas pela experiência da dispersão e do não retorno. Na perspectiva da epistemologia das macumbas a noção de terreiro configura-se como tempo-espaço onde o saber é praticado. (...) A noção de terreiro orienta-se, conforme sugerimos, a partir das sabedorias assentadas nas práticas culturais. Consideramos que “praticar terreiros” nos possibilita inventar e ler o mundo a partir das lógicas de saberes encantados. (...) o que a noção de terreiro abrange é a possibilidade de se inventar terreiros na ausência de um espaço físico permanente. Assim abrimos possibilidades para pensar essa noção a partir do rito (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 42 – 43).

Esses territórios, em geral, promovem as celebrações e a transmissão dos saberes, numa lógica de educação múltipla a partir da experiência e, em sua maioria, alicerçada na oralidade. Operam numa perspectiva de cruzamento e relação com a diversidade, que dialogam com o seguinte pensamento dos autores supracitados:

Outra perspectiva que nos é cara é a emergência de terreiro como tempo/espaço educativo sobre outras lógicas de saber. (...) Contextos firmados por educações próprias, inscrita na cultura e nos modos de sociabilidades. Educações que apontam para outras formas de aprendizagens articuladas a diferentes possibilidades de circulação das experiências. Esses diferentes modos de educação, gerados nas frestas e nas necessidades de invenção da vida cotidiana, evidenciam a potência dos saberes de mundo que se assentam sob as perspectivas da corporeidade, oralidade, ancestralidade, circularidade e comunitarismo. (...) Terreiros que compreendem práticas, princípios e potências de saberes que confrontam a primazia de um modo de conhecimento eleito como único (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 45 – 46).

POEIRA parte da noção de terreiro para além do espaço físico, para propor a criação de um território, mesmo que simbólico como um dos dispositivos para se estabelecer conexões relacionais, afetos e memórias. Apresentar o espetáculo em sítios, terreiros e casas de Mestres, como já tivemos algumas oportunidades, é sempre muito inspirador; no entanto, o desafio de, através do teatro, em qualquer espaço, sala, palco, rua, conseguir instaurar uma atmosfera de terreiro a partir, dentre outras coisas, das práticas culturais, exigia de nós uma necessidade maior de relacionarmos-nos com o público através do nosso corpo-terreiro como canal de passagem desses saberes.

Nas fotos que seguem, compartilho dois exemplos de experiências, nas quais ambas, mesmo em contextos bem distintos, exigiam um jogo relacional para que se estabelecesse o terreiro. O primeiro caso trata-se de uma apresentação de *POEIRA* no terreiro de Chico Ceará, Mestre de Capoeira que reside na Arajara, distrito de Barbalha. Nessa ocasião, o terreiro no seu sentido literal já estava posto e precisávamos, através do jogo proposto pelo espetáculo, instaurá-lo de modo simbólico. O segundo exemplo trata-se de uma sessão no Itaú Cultural (SP), em dezembro de 2018. Corpos, cheiros, sabores, histórias são alguns dos elementos que utilizamos nesse trabalho para nos aproximar do público e de nós mesmos. É através deles que transformamos os lugares por onde passamos. Como é o caso da apresentação do Itaú Cultural, quando, na Av. Paulista plena de arranha-céus, uma sala de espetáculos é simbolicamente transformada em terreiro, que gera encantamento com seus sincretismos, misturando memórias, crenças, afetos e histórias.

Na primeira foto, o registro de *POEIRA* no terreiro do Mestre Chico Ceará, no dia 25 de agosto de 2018. A segunda foto também foi feita nesse dia e trata-se de um registro do momento da minha cena, com a participação de um cachorro nativo. A terceira imagem é do espetáculo no Itaú Cultural (SP), dia 13 dezembro de 2018.

Ilustração 46 Apresentação de *POEIRA* no terreiro de Mestre Chico Ceará.



Fonte: Arquivo SESC Crato.

Ilustração 47 Apresentação de POEIRA no terreiro de Mestre Chico Ceará.



Fonte: Arquivo SESC Crato.

Ilustração 48 Apresentação de POEIRA no Itaú Cultural / SP.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

4.4 TEATRO E TRADIÇÃO POPULAR EM *POEIRA*

Nesta parte, gostaria de apontar alguns aspectos da relação palco/plateia, além de outros elementos que o trabalho propõe, estabelecendo um diálogo com o que Oswald Barroso coloca, em seu artigo *Performance no teatro popular tradicional - A antropologia do ator brincante* (2013), quando diz que existem, nitidamente, pelo menos três características em comum entre as manifestações da Tradição Popular, a saber: a relação estreita entre vida e arte, a diversidade de linguagens inseridas no trabalho e a composição das cenas a partir de quadros autônomos. Ouso, a partir delas, apontar algumas das escolhas da encenação de *POEIRA* que dialogam com essas formas que caracterizam a tradição:

A primeira das características, destas formas cênicas, pode ser resumida, dizendo-se que são parte da vida, isto é, têm suas atividades estreitamente integrada ao cotidiano das comunidades onde aparecem, seja aos ciclos agrícolas ou naturais, seja ao calendário festivo religioso. Trata-se, no geral, de espetáculos originalmente protagonizados por integrantes da comunidade, onde a separação entre atores e platéia não se faz de modo rígido. Mesmo nos casos em que os brincantes formam um grupo de artistas mais ou menos especializados (nas trupes de circo, por exemplo), o público é integrado ao espaço cênico e desempenha papel ativo durante os espetáculos. (...) (BARROSO, 2013, p. 3)

Associando essa primeira característica com a disposição espacial palco/plateia no espetáculo *POEIRA*, essa relação de aproximação se dá desde o momento em que as pessoas chegam ao local da apresentação, seja a Casa Ninho teatros ou terreiros, do Cariri ou de terras distantes. Nós atores e atrizes ao recebermos as pessoas, os convidamos para que fiquem à vontade, e oferecemos comidas, bebidas e histórias. Esse convite dá início a um jogo que só é possível de se estabelecer, diante de relações que se constroem a partir de uma poética do afeto. O público tem a oportunidade de escolher se quer estar numa relação direta conosco. Essa escolha normalmente é determinada pelos efeitos de encantamento que a obra produz. Ainda dentro dessa perspectiva de integração atores e plateia, numa referência brincante e comunidade, todos nós atores ficamos durante todo o espetáculo em cena, não em estado de representação, embora haja um estado de atenção, mas assistindo a cena de cada um (a) ou operando a técnica (luz e som) e de uma forma horizontal de algum modo se relacionando de uma maneira mais direta com esse público.

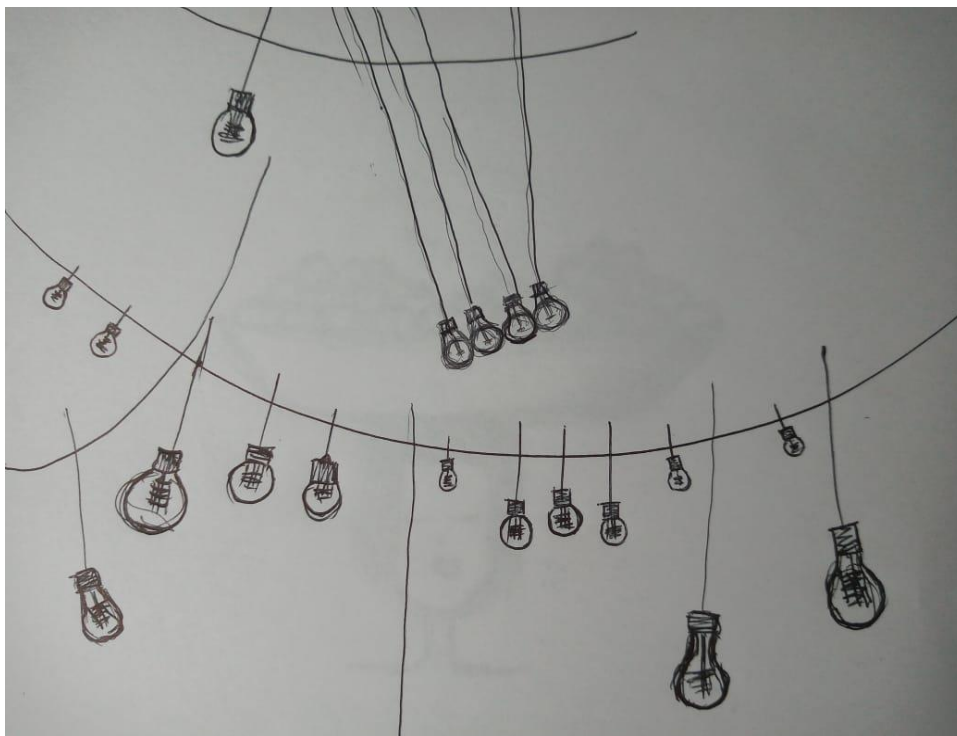
A segunda característica a notar nestes ritos e folguedos é que se valem da linguagem do que Antonin Artaud chamou de teatro total. Não só porque se utilizam, a um só tempo, de todas as linguagens do homem e da cena, como porque envolvem, muitas vezes, a espetacularização da vida (como é o caso das festas e romarias). Não por acaso, o brincante popular costuma reunir no mesmo artista, as qualidades de ator, dançarino, cantor, acrobata e (algumas vezes) instrumentista. Do mesmo modo, os espetáculos incluem, ordinariamente, o teatro, a dança, a música e as artes plásticas (nos figurinos, objetos de cena e adereços”) (BARROSO, 2013, p. 3).

Embora nenhum de nós seja músico ou instrumentista, artista plástico ou iluminador, ousamos nos desafiar a desenvolver algumas dessas habilidades durante o processo de *POEIRA*, uma vez que gostaríamos de nos inspirar nessa fonte de criatividade e habilidades múltiplas que são os brincantes. Coco, incelença e samba são alguns dos ritmos que permeiam as cenas por meio de nossos cantos e chegam através das nossas memórias e de nossos encontros com Mestres e Mestras. Tocar pandeiro em algumas músicas do espetáculo foi uma demanda que surgiu durante a criação e eu assumi como desafio, o qual sigo na busca de aperfeiçoamento. Operar luz e som, embora não sejamos técnicos (as), é função também de alguns de nós durante o espetáculo, que se apresenta em um certo desnudamento, deixando visível para o público, a partir das ações, que opera em seu caráter processual e inacabado, no sentido de estar em constante transformação. Outras habilidades foram experienciadas como o desenho de luz e confecção das “gambiarras”, termo usado para se referir à iluminação artesanal produzida, cujas referências partiram dos desenhos a seguir, feitos por Edceu Barboza:

Ilustração 49 Desenho da disposição dos cordões de iluminação.

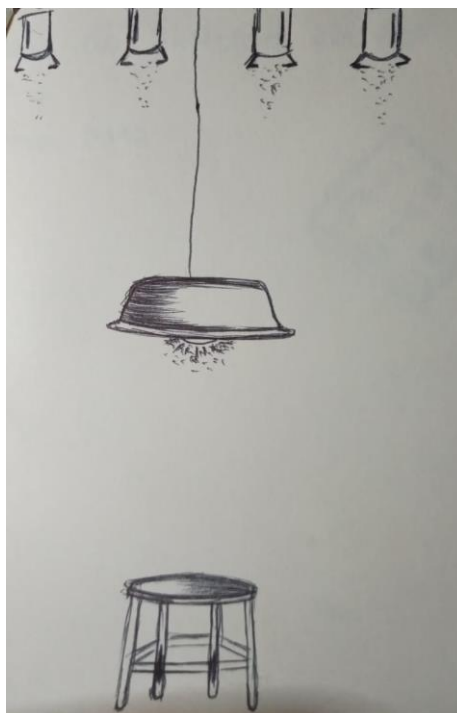
Fonte: Arquivo pessoal do ator-pesquisador e diretor Edceu Barboza.

Ilustração 50 Desenho da disposição dos cordões de iluminação.



Fonte: Arquivo pessoal do ator-pesquisador e diretor Edceu Barboza.

Ilustração 51 Desenho da disposição dos cordões de iluminação.



Fonte: Arquivo pessoal do ator-pesquisador e diretor Edceu Barboza.

Ilustração 52 Desenho da disposição dos cordões de iluminação.



Fonte: Arquivo pessoal do ator-pesquisador e diretor Edceu Barboza.

Abaixo, fotos de como esses itens ficaram após prontos e como estão colocados em cena:

Ilustração 53 Apresentação de POEIRA na Casa Ninho. Destaque para os cordões de luz.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 54 Apresentação de POEIRA na Casa Ninho. Destaque para os cordões de luz.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 55 Apresentação de POEIRA na Casa Ninho. Destaque para os cordões de luz.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 56 Apresentação de POEIRA na Casa Ninho. Destaque para os cordões de luz.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

As fotos anteriores foram feitas por Samuel Macêdo e são registros de uma apresentação de *POEIRA*, dia 23 de fevereiro de 2019, na Casa Ninho. Nessa ocasião estavam os mestres Raimundo Aniceto, Zulene Galdino, Naninha e Mestra Edite, como mostram as fotos que seguem.

Ilustração 57 Mestra Naninha e a atriz-pesquisadora Rita Cidade.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 58 Mestra Edite e a atriz-pesquisadora Samia Ramare.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Ilustração 59 Mestres Zulene Galdino, João do Crato e Raimundo Aniceto.



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

De acordo com Barroso:

A terceira característica afirma-se na linguagem não realista deste teatro. Seus espetáculos, mais freqüentemente, constituem-se de uma série de quadros autônomos, com pequenas encenações baseadas não em uma imitação naturalista do cotidiano (...). A empatia com o público se dá em parte pelo inconsciente, pela paixão, pela alma, como quer Ariane Mnouchkine, e não pela psicologia (BARROSO, 2013, p. 3 - 4).

Em *POEIRA*, embora exista uma unidade e aspectos que conectem uma cena à outra, o espetáculo não perde o sentido se a disposição das cenas for mudada ou mesmo se faltar alguma delas, como já foi o caso. Assim como na tradição, uma cena ou entremeio⁵⁷ pode não ser apresentada em determinada ocasião e isso não

⁵⁷ “Entremeios” é um termo da Tradição Popular para se referir aos momentos em que o teatro aparece mais claramente nas manifestações. Normalmente são chamados de entremeios as personagens que habitam esse universo e aparecem, por exemplo nos reisados, costurando aquela narrativa. Os mais conhecidos são o boi, a burrinha e o Jaraguá, no entanto existem mais inúmeros entremeios como o guriabá (uma espécie de bêbado), a sereia, os cangaceiros, o policial, entre outros.

tirar o entendimento do todo, pois *POEIRA* também foi montado numa estrutura que dá autonomia a cada uma das cenas inclusive nos permitindo apresentar sem que um de nós esteja.

Esses aspectos que dialogam diretamente com a cultura tradicional, unido às nossas referências, memórias, objetos e personalidades, compõem esse trabalho que se propõe a despertar, mediante o reconhecimento desses elementos cênicos, memórias individuais e, como consequência disso, em um movimento maior, vínculos coletivos. Imagino que esse é o lugar que faz com que as pessoas se identifiquem com o espetáculo, de modo a visitar memórias muitas vezes as quais nunca viveu. Quando, por exemplo, na minha cena, falo sobre as brincadeiras nos matos e o cheiro de café coado que se mistura à lenha queimando no fogão, é natural despertar sensações e nostalgia em quem experienciou isso. O que faz, então, com que pessoas que nunca tenham vivido isso, assistam ao espetáculo e digam que foram a um passado distante, que não o viveram, mas reconheceram-no enquanto memória? Considerando que o corpo é uma anterioridade, esses aspectos estão diretamente ligados aos efeitos de encanto que podem despertar memórias relacionadas às questões ancestrais desse corpo-território.

4.5 *POEIRA*

Do que somos feitos? Ou do que precisamos para nos fazer (re)fazer? Da alegria, da tristeza, do amor, da dor? Somos terra, viemos dela e para ela voltaremos, somos saudades... *POEIRA*⁵⁸ é festa que documenta o prazer de se misturar e a alegria que se sente ao se encontrar Mestres inspiradores, Mestres de verdade, “*num sabe?!*”.

⁵⁸ Link para vídeo do espetáculo na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=I4-Qikjq6gY&t=118s>

Ilustração 60 Apresentação de POEIRA no Itaú Cultural (SP).



Fonte: Arquivo do Grupo Ninho. Foto: Samuel Macêdo.

Segundo o Mestre Aldenir, para ser Mestre é preciso três coisas:

Aí você me pergunta quais são essas três coisas. As três coisas é o seguinte: é você ter o respeito, o amor e a honestidade. Se você não tiver essas três palavras você não é Mestre. Porque essas três palavras se tornam muito forte, são palavras muito grandes porque elas vão pra frente e vão pra trás: a honestidade vai com o amor, o amor vai com o respeito e o respeito vai com a honestidade, e a honestidade vai com o respeito (Mestre Aldenir, depoimento).⁵⁹

Essa tríade que o Mestre Aldenir coloca como fundamental para um (a) Mestre (a) tem, de algum modo, norteado a minha busca artística e humana a partir da prática, pois não há saber compartilhado que não seja de fato praticado. Conviver com cada Mestre e Mestra, em especial, Mestra Zulene, tem me ensinado muito sobre a vida e sobre a arte. O cotidiano nos abre um campo de possibilidades de travessias, criações, afetos que são expressos pelos nossos corpos e, através deles, revela formas de saber-fazer, mas sempre de maneira inacabada, como se estivesse

⁵⁹ Fala do Mestre Aldenir disponível no link: <https://drive.google.com/open?id=1FxJTStTOettOo0YIxzqhX3kSkNGRQKxs> Acesso em 05/11/19.

aguardando a completude que se dá a partir do encontro. Permitir-se afetar pelo(a) outro(a) é uma potente forma de aprendizagem a partir da experiência.

É nessa perspectiva da experiência que o espetáculo *POEIRA* se dá enquanto acontecimento. Convidamos o público a vivenciar alguns momentos conosco e isso vem acompanhado de cheiros, sons, sabores, toques e olhares. O nosso desejo é despertar o encantamento que nos foi gerado ao passo que éramos atravessados por cada descoberta nessa pesquisa. É feito convite ao público para se relacionar com o tempo de uma outra forma, na contramão da necessidade imediata de muitas informações, característica dos tempos de agora, permitindo-se dar lugar a experiência, coisa rara em tempos que tudo nos passa de forma demasiadamente efêmera.

Sobre essa relação tempo/experiência, Larossa⁶⁰ diz que:

A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência. Ela é quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possíveis habilidades de experiência (LARROSA, 2002, p. 21 – 22).

Esse tempo efêmero, caracterizado pelo turbilhão de informações, entre outras coisas, impede a manutenção da memória individual e, conseqüentemente, a coletiva, uma vez que, pela falta de tempo, a experiência está cada vez rara e rápida. Ainda sobre isso Larrosa coloque que:

A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. (...) A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2002, p. 23 – 24).

⁶⁰ Jorge Larrosa Bondía é doutor em pedagogia pela Universidade de Barcelona, Espanha, onde atualmente é professor titular de filosofia da educação. Publicou diversos artigos em periódicos brasileiros e tem dois livros traduzidos para o português: *Imagens do outro* (Vozes, 1998) e *Pedagogia Profana* (Autêntica, 1999).

É na contramão desse ritmo imposto pela contemporaneidade que propomos a criação de vestígios que contam nossa história. Vivenciar *POEIRA* é um convite para, através do outo (a), conectarmo-nos com nós mesmos, com nossa história e com a dos que vieram antes de nós. Em tempos de aceleração, dilatar o tempo para ouvir aos Mestres é se permitir ser atravessado (a) pela alteridade, uma vez que é neste terreno deslizante que se dá o encontro, deixando suas marcas pelos movimentos do mesmo.

Poeira é um substantivo feminino que significa “terra reduzida a pó”. É movimento de terra/pó se deslocando de um lugar para outro, modificando seu local de partida e seu território de chegada. Foi esse caráter dinâmico, de transformação, que sugeriu o nome do espetáculo e que se confirmou com a chegada da música⁶¹ de título homônimo, obra composta por Maria do Horto⁶², apresentada para a atriz Zizi Telécio durante uma visita à casa da Mestra, no período da pesquisa de campo.

Movimento, cruzamento, afeto, encontro, memória, entre outras coisas, permeiam a celebração que propomos durante o espetáculo. Corpo-terreiro, espaço terreiro, território de passagens, convidam à experiência como transmissora de

⁶¹ “Poeira...Poeira, poeira, poeira, poeira
Sacode, sacode, sacode meu bem
Sacode, sacode, sacode também
É descendo ladeira, é subindo fronteira, na minha vida quanta poeira
Na minha vida, quanta poeira

Poeira....Poeira, poeira, poeira, poeira
Vamos pra ribeira, vamos pra ribeira
Lavar nossa saia, tirar a poeira
Lavar nossa saia, tirar a poeira

Poeira....Poeira, poeira, poeira, poeira
Sacode, sacode, sacode meu bem
Sacode, sacode, sacode também
Nós se sacudindo, nós se sacudindo
Poeira, poeira, poeira caindo
Poeira, poeira, poeira caindo

Poeira....Poeira, poeira, poeira, poeira
Sacode, sacode, sacode meu bem
Sacode, sacode, sacode também
É descendo ladeira, é subindo fronteira, na minha vida quanta poeira
Na minha vida, quanta poeira

(Música Poeira – composição Mestra Maria do Horto)

⁶² Mestra compositora e intérprete, residente do Horto, em Juazeiro do Norte/CE, onde está situada a estátua de Padre Cícero, santo popular de quem a Mestra é devota e que inspira a grande maioria de suas composições sempre ligadas a temática da fé e religiosidade.

saberes, gerando um corpo afetivo e político que rememora e repassa antigas histórias, mas que também pode construir novas narrativas ao passo que sabe mais de si.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltar-se o olhar para aspectos da pesquisa e montagem do espetáculo *POEIRA*, agora no âmbito acadêmico, revelou-se algo muito importante, pois ao passo que revisito e compartilho aspectos teóricos e vivências práticas que compuseram a pesquisa, de algum modo, contribuo com o registro de um momento da importante trajetória que tem feito o Grupo Ninho de Teatro durante esses seus quase doze anos de existência. Também se torna relevante, uma vez que compartilho alguns dos procedimentos desenvolvidos pelo LUME Teatro, voltados para o treinamento da Mímeses, numa perspectiva não somente técnica, mas afetiva. Embora haja muitas pesquisas que têm como foco técnicas desenvolvidas pelo LUME, esse não é o propósito desse trabalho, que apresenta a Mímeses como técnica norteadora no processo de criação; no entanto, ela está sempre atrelada à os outros eixos que compõem esse tripé: afeto e cena.

Outro aspecto importante na pesquisa é a possibilidade de relação com Mestres e Mestras mediante um contato criativo com a tradição da qual a cena contemporânea tem muito que aprender para se desdobrar e se enriquecer poética e teoricamente. Por exemplo, quando eu, através da Mímeses de Zulene, digo: *“Deus não me fez mãe, mas me preparou pra cuidar dos filhos alheios. E eu cuido. Cuido que é para depois eles se lembrarem de mim”*, estou compartilhando com o público um dos mais importantes aprendizados que tive no que diz respeito à consciência da responsabilidade do seu papel enquanto agente transmissora de saberes.

Embora a pesquisa do Grupo Ninho tenha dado início em 2014 e o espetáculo tenha tido sua estreia em 2016, algumas descobertas acerca dos elementos que envolvem essa investigação só foram percebidas e exploradas nesse processo de organização de informações que a escrita exigiu. Como o espetáculo ainda permanece em repertório e possui, como já falado, um caráter dinâmico no que diz respeito à dramaturgia de suas cenas, é possível seguir numa construção em movimento, que se dá ao passo que somos impulsionados. Desde que voltei o meu olhar para essa pesquisa a partir de uma nova perspectiva, sigo descobrindo novas possibilidades que só me foram apresentadas durante esse processo e que, sem dúvida, tem dialogado diretamente com a forma a qual eu tenho operado como atriz-pesquisadora no espetáculo *POEIRA*.

Descobrir novas camadas de composição desse espetáculo ao passo que leio, escrevo e revisito as experiências que ele me permite viver é um exercício muito potente de percepção diante da obra. Em cena, nós nos misturamos com o público e, nessa linha tênue, transitamos entre cena e plateia. Isso nos mantém presentes durante todo o espetáculo e nos possibilita assistir a tudo. Desde que comecei a escrever sobre esse processo criativo, assisto ao trabalho de cada um dos meus companheiros e companheiras de cena com um encantamento ainda maior, fruto das novas descobertas que tenho feito. Por exemplo, tenho observado mais detalhadamente a composição de cena dos atores-pesquisadores e como isso está diretamente ligado à relação estabelecida com seu Mestre e Mestra. A cada vez que apresentamos, percebo novas nuances. A ética e a estética estão aqui relacionadas enquanto elementos de composição.

Aquele texto que a atriz Rita Cidade trazia na narrativa de Naninha e após um pedido da própria Mestra, não mais coloca em cena, assim como aquela fala que não existia e a atriz Joaquina Carlos passou a falar a pedido de Naninha (mestra que ambas as atrizes pesquisam), denotam um aspecto que relaciona ética e estética e que me interessa seguir pesquisando. O fato de o ator-pesquisador Jânio Tavares não trazer nenhuma pessoalidade ou fazer referências às Mestras que pesquisou, pelo fato de elas não terem compreensão disso, é mais um exemplo dessa relação. Minhas conversas com Zulene, que sempre fazem com que ela, durante os diálogos, aponte o que gostaria que eu compartilhasse com o público e aquilo que é conversa somente nossa, também apresentam elementos que surgem na cena a partir de elementos da vida.

No que diz respeito a essa etapa da pesquisa acadêmica, a cada nova referência, abrem-se leques de possibilidades, além do desejo de mergulhar nessas novas perspectivas e inquietações. Diante do tempo limitado para o desenvolvimento da pesquisa, é necessário, para que não haja uma severa fragilização nas abordagens, que não se busque abarcar todas as reflexões que surjam. No que diz respeito a esse trabalho que compartilho, procuro compreender as fragilidades como possibilidades de seguir investigando nesse campo, que, pela sua natureza, é plural e, por isso, faz-se tão complexo.

Algumas questões as quais abordo, devo seguir a pesquisá-las, porém duas delas, em especial, despertam-me o interesse em investigar mais profundamente. Uma delas é o espetáculo *POEIRA* na perspectiva de um espaço-tempo de

cruzamento a partir de corpos-terreiros, espaços-terreiros, assentamentos e passagens de saberes e fazeres. Essa dinâmica se desenha por meio de uma transmissão de conhecimentos, associados não ao acúmulo de informações, mas às inúmeras experiências vivenciadas. É de meu interesse seguir buscando compreender essas práticas, valores e forças que fazem dos terreiros, locais físicos ou simbólicos, nos quais a verdade acerca de um único modo de conhecimento não é aceita, diante da pluralidade dos saberes nesses espaços de cruzamento.

A outra questão é sobre o vivenciar o espetáculo *POEIRA* enquanto experiência não somente estética, mas afetiva e sensorial. É numa perspectiva de gerar no público os mesmos (ou parte deles) atravessamentos que me foram gerados a partir dos encontros, que sigo investigando formas de experienciar a partir do teatro, atravessado por elementos da tradição, lógicas de aprendizado e educação a partir dos sentidos. Sobre a experiência, Larrosa diz que:

Se escutarmos em espanhol, nessa língua em que a experiência “é o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece e afeta de algum modo, produz alguns efeitos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos (LARROSA, 2020, p. 24).

Vislumbro também, nesses escritos, registros de saberes e práticas culturais produzidas e reproduzidas por Mestres e Mestras, em especial Zulene Galdino, a possibilidade de uma contribuição, ainda que tímida, para salvaguarda do patrimônio imaterial.

Que a continuidade na organização desses conteúdos e a percepção diante de todas as possibilidades que surgiram possam contribuir para a manutenção e dinâmica desse trabalho que permanece em movimento a cada ensaio, a cada apresentação, a cada encontro com Mestres e Mestras e com o público.

POEIRA é terra em movimento!

POEIRA nos pés, travessia!

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Tradução: Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo - Teatro Popular Tradicional**. Fortaleza: Minc/Flacso/MIS, 1997.

BARROSO, Oswald. **Teatro como Encantamento: Bois e Reisados de Caretas**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BARROSO, Oswald. **Performance no teatro popular tradicional - A antropologia do ator brincante**. Disponível em <<http://oswaldbarroso.com/artigos-2/>> Acesso em 05/11/19.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CARIRY, Rosemberg. **Cariri – Nação das Utopias**. Disponível em: <<https://www.junu.com.br/o-cariri#!>> Acesso em: 11/11/19.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1978.

DE JADE, Dane. **Cartografia Cultural do Crato**. Crato: Cartografia Cultural do Crato, 2017.

FERRACINI, Renato. O Treinamento Energético e Técnico do Ator. **REVISTA DO LUME**. UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas: UNICAMP, 2013.

FERRACINI, Renato (org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores. Ed. Fapesp, 2006.

FERRACINI, Renato. Os Pais-Mestres do ator criador. **REVISTA DO LUME**, UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas: UNICAMP, n°2, agosto 1999.

FINARDI, Angela Emília. O Centro de Energia do Corpo na Proposição Técnica Vocal de Carlos Simioni. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 9, n. 11, p. 046-063, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/8181>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

HIRSON, Raquel Scotti. Mímeses Corpórea – O primeiro passo. **REVISTA DO LUME**, UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas: UNICAMP, n°2, agosto 1999.

LAROSSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação** nº 20, ano 2002, p. 20 – 28.

LOPES, José Miguel de Sousa. Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. **Afroletras: Revista de artes, letras e ideias**. Nº 5. Setembro-Novembro, 2000, p. 38-44.

LUME Teatro (Site). Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Site. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/> Acesso em: 21 mar. 2019.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da Ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

PAVIS, Patrice, 1947 – **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo** / Patrice Pavis; tradução Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. – 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2017.

SILMAN, Naomi (org). **LUME teatro 25 anos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

YUYACHKANI Teatro (Site). Disponível em: <<http://www.yuyachkani.org/>> Acesso em: 24/03/2019.