



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS  
PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA**

**Elisa Beschorner Heidrich**

# **QUANDO O DE FORA FAZ A GENTE MERGULHAR PARA DENTRO**

**Utilização de uma manifestação cultural brasileira como  
estímulo para a criação orgânica do ator em cena.**

**PORTO ALEGRE  
2013**

Elisa Beschorner Heidrich

**QUANDO O DE FORA FAZ A GENTE MERGULHAR PARA  
DENTRO**

**Utilização de uma manifestação cultural brasileira como  
estímulo para a criação orgânica do ator em cena.**

Memorial de processo de criação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, com área de concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre

2013

A Comissão Examinadora abaixo assinada avaliou o Memorial de Processo de Criação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**QUANDO O DE FORA FAZ A GENTE MERGULHAR PARA  
DENTRO**

**Utilização de uma manifestação cultural brasileira como  
estímulo para a criação orgânica do ator em cena.**

Elaborado por  
Elisa Beschorner Heidrich

Como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,  
com Área de Concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Profa. Dra. Inês Alcaraz Marocco

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Eloisa Leite Domenici

Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas

Profa. Dra. Mirna Spritzer

Porto Alegre, 10 de maio de 2013.

## AGRADECIMENTOS

- *À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e especialmente ao Departamento de Arte Dramática que, desde 2006, tem sido uma segunda casa e um espaço tanto de experimentação como de crescimento pessoal;*
- *Ao Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas por proporcionar vivências e leituras necessárias ao desenvolvimento desta pesquisa;*
- *Ao Depósito de Teatro pelo espaço de crescimento artístico e pelo empréstimo de sala e de materiais;*
- *Aos professores e colegas do mestrado por todos os momentos de compartilhamento;*
- *A minha orientadora, Inês Alcaraz Marocco, por embarcar junto comigo nesta proposta, me acolher nos momentos difíceis e estar sempre presente;*
- *Aos meus pais Álvaro Luiz Heidrich e Bernardete Beschorner Heidrich pelos encontros, pelo carinho, pelo apoio, pelas ideias, pelas rodadas de chimarrão e pelas discussões construtivas para o trabalho;*
- *À amiga do peito Liesbet Olaerts por estar sempre junto e por me fazer perceber o tamanho do meu envolvimento com esta pesquisa;*
- *Ao meu colega Thiago Pirajira por dividir orientações, angústias e descobertas;*
- *Às colegas e amigas Fernanda Petit, Cecília Lauritzen Jácome, Josiane Franken, Carolina Pohlmann, Morgana Rodrigues, Silvana Rodrigues, Jéssica Barbosa, Antônia Sperb Indrusiak, Tânia Marques, Albarina dos Santos Borges, Tereza Biaggio, Suellen Rodrigues, Pitti Sgarbi e Iassanã Martins pela imensa ajuda e disponibilidade na realização de vídeos que compõe o trabalho prático referente a esta pesquisa;*
- *Aos colegas e amigos Aloísio Dias, Francine Kliemann e Jéssica Barbosa pelo apoio e auxílio no experimento cênico;*
- *À colega e amiga Cláudia de Bem pela disponibilidade, interesse, apoio e auxílio no experimento cênico;*
- *Ao professor Jair Felipe Bonatto Umann por, mesmo sem saber, ter colaborado imensamente para realização desta pesquisa;*

- *Ao pesquisador, dramaturgo, roteirista e diretor Carlúcio Campos e sua esposa Lita Ribeiro pelo acolhimento, pelas várias horas de convívio, pelo compartilhamento de grandes descobertas e por toda a dedicação enquanto eu estava em Sobral;*
- *Ao amigo Heinz Limaverde e sua família do Crato pela hospedagem, acolhida, pelas festas e pelos ensinamentos maravilhosos que de lá pude trazer;*
- *E meu imenso obrigada às pessoas maravilhosas que conheci no Ceará e que tornaram essa pesquisa concreta: **Dona Rosa, Seu Paulo, comunidade da Serra Verde e da vila Recreio, Dona Infância, Dona Socorro, Seu Quincas, Dona Tereza, Dona Nice, Dona Izabel, Dona Ana e Dona Margarida.***

### **Agradecimento especial**

*Ao meu companheiro Roberto Oliveira pela companhia, pela ajuda concreta, pelos diálogos, por ser mais um pesquisador junto comigo e por desbravar novas terras ao meu lado.*

## RESUMO

Pretende-se nesta pesquisa, sob a perspectiva da Etnocenologia (disciplina que estuda o comportamento humano espetacular e organizado), investigar como o ator pode utilizar uma manifestação cultural como mote para realizar uma criação orgânica e autêntica na cena. Este trabalho apoia-se no eixo *co-habitar com a fonte* do método *Bailarino-Pesquisador-Intérprete* desenvolvido por Graziela Rodrigues. Busca-se aqui o processo da atriz sobre si mesma através do confronto com uma realidade brasileira que se situa à margem da sociedade. Para realizar essa pesquisa foi eleita uma manifestação cultural, tradicional e organizada existente no Brasil há aproximadamente quinhentos anos: o ritual fúnebre realizado pelas carpideiras, também conhecidas como cantadeiras de incelências. Foi realizado o contato direto da atriz/pesquisadora com as carpideiras e seu entorno através de trabalho de campo no interior do Ceará. Posteriormente se prosseguiu a pesquisa em laboratório onde a intérprete busca elementos retirados da vivência no trabalho de campo que possibilitem a atuação orgânica e autêntica no teatro. Na construção deste experimento cênico propõe-se a criação de uma dramaturgia original advinda das experiências passadas no Ceará em relação com memórias pessoais da atriz e dos elementos que caracterizam a dramaturgia do ator/atriz.

Palavras-chave:

Etnocenologia; organicidade; autenticidade; carpideiras; Bailarino-pesquisador-intérprete.

## RÉSUMÉ

Ce projet a comme but développer une recherche sur le travail de l'acteur sous la perspective de l'Ethnoscénologie, ayant comme point de départ une manifestation culturelle brésilienne. Ce travail s'appuie sur la méthodologie développée par Graziela Rodrigues dans sa recherche "danseur-chercheur-interprète". À travers cette recherche on développera le processus sur soi même ainsi que l'approfondissement dans un univers situé à la marge de la société brésilienne. Pour réaliser cette recherche on a choisi une manifestation culturelle, traditionnelle et organisée qui existe au Brésil depuis à peu près cinq cents ans, qui est celle des pleureuses ou chanteuses de *incelências*. Le contact direct de l'actrice/chercheuse avec les pleureuses et son entourage a été réalisé grâce à un travail de recherche sur le terrain à la province du Ceará. L'actrice a pris quelques éléments de cette culture qui lui ont permis de réussir à un jeu de l'acteur organique et authentique. Pour la construction scénique on propose la création d'une dramaturgie originale découlant des expériences passées au Ceará en rapport avec des souvenirs personnels de l'actrice et des éléments qui caractérisent la dramaturgie de l'acteur.

Mots-clés:

Ethnoscénologie; organicité; authenticité; pleureuses; danseur-chercheur-interprète.



**QUANDO O DE FORA FAZ A GENTE MERGULHAR PARA DENTRO -  
Utilização de uma manifestação cultural brasileira como estímulo para a  
criação orgânica do ator em cena**

**SUMARIO**

<b>RESUMO</b> .....	7
<b>RESUME</b> .....	8
<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES</b> .....	11
<b>UM COMEÇO</b> .....	14
DAS IDEIAS.....	14
DAS INFLUENCIAS OU DE COMO CHEGUEI ATE AQUI.....	15
DO OBJETO.....	20
DOS PORQUES.....	23
<b>Por que carpideira? Por que ritual fúnebre?</b> .....	23
<b>Por que organicidade e autenticidade?</b> .....	24
<b>Por que manifestação cultural?</b> .....	26
UM POUCO MAIS.....	28
<b>1. ESCRITOS METODOLOGICOS</b> .....	31
1.1 PRIMEIROS PASSOS.....	31
1.2 A INSPIRAÇÃO – BAILARINO-PESQUISADOR-INTERPRETE.....	33
<b>2. A VIAGEM</b> .....	40
2.1 EU E O MAPA.....	40
2.2 O CONTATO.....	48
2.3 ABRINDO OS OLHOS.....	54
<b>3. O PROCESSO CRIATIVO</b> .....	59
3.1 NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA.....	59
3.2 O PROCESSO.....	64
3.2.1 <b>Idas e vindas entre o caos e a ordem</b> .....	64
3.2.2 <b>Da necessidade de ver o mar</b> .....	69
3.2.3 <b>Do estímulo color</b> .....	71
3.2.4 <b>Da atenção aos sonhos</b> .....	71
3.2.5 <b>Dos dias molhados</b> .....	73
3.3 A CRIAÇÃO DE DRAMATURGIAS.....	75
<b>4. DOS EXPERIMENTOS</b> .....	83
4.1 EXPERIMENTOS DE VIDA E MORTE.....	83
4.2 EU SEI VOAR.....	92
4.3 O QUE ACONTECE DENTRO DE VOCE QUANDO VOCE FECHA OS OLHOS?.....	98
4.4 DESCARTOGRAFIAS.....	99
4.5 O QUE VEIO DE LA.....	106

<b>4.5.1 Interferência.....</b>	<b>107</b>
<b>4.5.2 Rede.....</b>	<b>109</b>
<b>4.5.3 Café e cachaça.....</b>	<b>110</b>
<b>O QUE LEVO COMIGO.....</b>	<b>111</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>116</b>
<b>ANEXO (DVD DO EXPERIMENTO CENICO).....</b>	<b>121</b>

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**Figura 1** – Mapa rodoviário do Ceará com o trajeto da primeira etapa do trabalho de campo marcado em verde.

**Figura 2** – Mapa rodoviário do Ceará com região correspondente à segunda etapa do trabalho de campo marcada em verde.

**Figura 3** – Casa de Quincas, Serra do Jordão, Sobral, Ceará. Da esquerda para direita: Carlúcio, Lita, Princesinha (esposa de Quincas), Quincas e eu. Janeiro de 2012. Foto de Modesto Fortuna.

**Figura 4** – Pé de Serra, Serra Verde, Vila Recreio, Rafael Arruda, Sobral, Ceará. Janeiro de 2012. Foto minha.

**Figura 5** – Da esquerda para direita: Infância e Socorro. Casa de Paulo, Vila Recreio, Rafael Arruda, Sobral, Ceará. Janeiro de 2012. Foto minha.

**Figura 6** – Dona Rosa. Casa de Rosa, Serra Verde, Vila Recreio, Rafael Arruda, Sobral, Ceará. Janeiro de 2012. Foto minha.

**Figura 7** – Mapa rodoviário do Ceará com o trajeto da terceira etapa do trabalho de campo marcado em verde.

**Figura 8** – Pessoas vestidas de São Francisco para pagar promessas. Canindé, Ceará. Janeiro de 2012. Foto minha.

**Figura 9** – Representações de graças concedidas. Antiga casa de Padre Cícero, Horto, Juazeiro do Norte, Ceará. Janeiro de 2012. Foto minha.

**Figura 10** – Sala do Sagrado Coração de Jesus, Casa Grande, Santana do Cariri, Ceará. Janeiro de 2012. Foto minha.

**Figura 11** – Da esquerda para direita: eu e Nice. Cozinha da casa de Nice, Crato, Ceará. Janeiro de 2012. Foto de Liége Limaverde.

**Figura 12** – Estímulos criados para conduzir ensaios e materiais necessários para realiza-los. Sala 402 da Usina do Gasômetro. Abril de 2012. Foto minha.

**Figura 13** – Foto tirada na Praia do Amor, Rio Grande do Norte. Fevereiro de 2011. Foto de Modesto Fortuna.

**Figura 14** – Paisagem vista na Serra do Jordão, Sobral, Ceará. Janeiro de 2012. Foto minha.

**Figura 15** – Foto tirada na praia do Siriú, Garopaba, Santa Catarina. Fevereiro de 2013. Foto minha.

**Figura 16** – Imagem retirada do diário de ensaios de agosto de 2012.

**Figura 17** – Imagem retirada do diário de ensaios de maio de 2012. Primeira tentativa de dar uma forma ao experimento cênico e fazer uma ordem de cenas através da demarcação de trajetos.

**Figura 18** – Imagem retirada do diário de cadernos de anotação de março de 2012. Primeiro rascunho de ideia de cenário.

**Figura 19** – Imagem retirada do diário de ensaios de abril de 2012. Desenho feito logo após realizar experimentos a partir de um dos estímulos criados para ensaios. A inspiração foi a conversa com Dona Nice.

**Figuras 20, 21, 22, 23, 24, 25 e 26** – Primeiros Experimentos de Vida e Morte. Dunas próximas à praia de Ponta Grossa, Ceará. Fevereiro de 2012. Fotos de Modesto Fortuna.

**Figura 27** – Minha sombra no portão do cemitério do Farol de Santa Tereza, Uruguai. Janeiro de 2013. Foto minha.

**Figura 28** – Foto de um vídeo realizado para usar no experimento cênico. Mulheres cantando incelências. Da esquerda para direita: Jéssica Barbosa, Antônia Sperb Indrusiak, Tânia Marques, Albarina dos Santos Borges, Tereza Biaggio, Suellen Rodrigues, Pitti Sgarbi, eu e Iassanã Martins. Sala 402 da Usina do Gasômetro. Março de 2013. Foto de Modesto Fortuna.

**Figura 29** – Imagem retirada de cadernos de anotação de outubro de 2012.

**Figura 30** – Foto do experimento cênico apresentado na banca de defesa Sala 402 da Usina do Gasômetro. Maio de 2013. Foto de Jéssica Barbosa.

**Figura 31** – Foto de um vídeo realizado para usar no experimento cênico. Mulheres cantando incelências. Da esquerda para direita: Morgana Rodrigues, Silvana Rodrigues, Fernanda Petit, Josiane Franken, eu, Cecília Lauritzen Jácome, e Carolina Pohlmann. Terraço da Usina do Gasômetro. Junho de 2012. Foto de Gabriel Campos.

**Figuras 32 e 33** – Fotos extraídas do vídeo do experimento cênico apresentado na banca de qualificação. Sala 402 da Usina do Gasômetro. Agosto de 2012. Filmagem de Modesto Fortuna.

**Figura 34** – Foto do experimento cênico apresentado na banca de defesa Sala 402 da Usina do Gasômetro. Maio de 2013. Foto de Jéssica Barbosa.

**Figura 35** – Foto de ensaio. Sala 402 da Usina do Gasômetro. Julho de 2012. Foto de Aloísio Dias.

**Figuras 36, 37 e 38** – Tentativas de voo na infância. Praia de Palmas, Santa Catarina. Fevereiro de 1997. Fotos de Álvaro Luiz Heidrich e Bernardete Beschorner Heidrich.

**Figura 39** – Foto do experimento cênico apresentado na banca de defesa. Sala 402 da Usina do Gasômetro. Maio de 2013. Foto de Jéssica Barbosa.

**Figura 40** – Desenho meu. Mapa do Ceará e trajeto feito na viagem.

**Figura 41** – Desenho meu sobre o mapa rodoviário do Ceará.

**Figura 42** – Desenhos meus sobre foto trabalhada.

**Figura 43** – Foto do experimento realizado em laboratório no sorteio do estímulo: “eu sou o lugar – das cores”. Improvisação com tinta guache marrom sobre a pele. Sala 402 da Usina do Gasômetro. Maio de 2012. Foto minha.

**Figura 44** – Foto do experimento realizado em laboratório no sorteio do estímulo: “eu sou o lugar – das cores”. Improvisação com caneta hidrocor azul sobre a pele. Sala 402 da Usina do Gasômetro. Maio de 2012. Foto minha.

**Figura 45** – Foto do experimento cênico apresentado na banca de defesa Sala 402 da Usina do Gasômetro. Maio de 2013. Foto de Jéssica Barbosa.

**Figura 46** – Foto do experimento cênico apresentado na banca de defesa Sala 402 da Usina do Gasômetro. Maio de 2013. Foto de Jéssica Barbosa.

**Figura 47** – Foto do experimento cênico apresentado na banca de defesa Sala 402 da Usina do Gasômetro. Maio de 2013. Foto de Jéssica Barbosa.

**Figura 48** – Foto do experimento realizado em laboratório. Sala 402 da Usina do Gasômetro. Junho de 2012. Foto minha.

**Figuras 49, 50 e 51** – Fotos do experimento cênico apresentado na banca de defesa Sala 402 da Usina do Gasômetro. Maio de 2013. Foto de Jéssica Barbosa.

**Figuras 52, 53 e 54** – Imagens retiradas de um caderno de anotações. Março de 2013.

## UM COMEÇO

Silêncio  
O relógio das horas  
Ecoa sem fim  
(...)  
Cumprimos o rito  
Calamos no vício  
Carpimos o ouro  
Cuspimos o ócio  
Cruzamos o horto  
Roemos o osso  
E dormimos  
Cessamos queimando o corpo  
(SALAZAR, 2011, p. 92)

### Das ideias iniciais

A ideia de fazer um mestrado sempre esteve presente. Sempre tive o gosto pelo estudo e pela pesquisa, mas como quase todos que passam por esta etapa, tive dificuldades para criar um projeto. Fiz a seleção para o curso logo após ter me formado em Bacharelado em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ainda me sentia crua e imatura para criar um projeto. E não poderia ser qualquer projeto. Sentia-me responsável por fazer *o projeto*. Aquele da minha vida, com aquilo que me angustiava e também com o que eu queria dizer. Parecia muita pretensão para as condições que eu tinha. Na época da seleção apresentei um anteprojecto que me parecia mais fácil, ou seja, que eu teria mais domínio para escrever e fundamentar teoricamente. Pensava comigo mesma que aquilo era só uma seleção e que eu poderia mudar completamente minha pesquisa posteriormente. Não foi o que aconteceu. Não mudei, aprofundei as ideias. Aquilo que primeiramente me parecia raso a cada dia foi se acrescentando mais conteúdo. Aquilo que eu pensava não ser o projeto ideal foi se apresentando a cada dia mais adequado com aquilo que eu realmente queria: um projeto que “falasse de mim”, que incluísse aquilo que acredito e que me motivasse para pesquisar.

Eu queria estudar a brasilidade, identidade cultural, entrar na perspectiva etnocenológica, trabalhar com sonhos e memória, pesquisar dramaturgias do ator, estudar performance, pesquisar manifestações populares, trabalhar sobre a organicidade no trabalho do ator, realizar uma

pesquisa na linha de processos de criação cênica, criar experimentos cênicos, utilizar uma linguagem contemporânea, etc. Muito para quem na verdade precisa de pouco. No mestrado somos sempre orientados a restringir os nossos projetos, a focar. Foquei. Restringi e mesmo assim me contentei. Percebo que muito ou quase tudo que me “perturbava” (aqui utilizo perturbar sentido de provocar, de instigar) permanece de uma forma ou de outra na minha pesquisa.

### **Das influências ou de como cheguei até aqui**

Acredito ter quatro grandes influências para ter construído esta pesquisa. Uma delas eu tive dentro da minha própria casa. Filha de professores, cresci observando o trabalho dos meus pais<sup>1</sup>. Frequentava a escola da minha mãe e acompanhava passeios de estudo junto com seus alunos. Frequentava também a universidade, por ter vezes em que não tinha com quem ficar quando criança. Acompanhei pesquisas de campo e algumas vezes estive junto com meu pai em congressos científicos. Interessava-me por esse “mundo” em que eles viviam. Queria saber das coisas que faziam e que estudavam. Desde cedo comecei a gostar disso que chamavam de pesquisa. Principalmente me encantava com suas pesquisas de campo.

A segunda influência veio a partir do meu contato com o teatro. Aconteceu muito cedo na minha vida: sempre frequentei, fiz aulas e gostei. Até o dia em que resolvi que era isso que queria: fazer teatro. A decisão veio de fato logo após assistir a um espetáculo: ***O Pagador de Promessas***<sup>2</sup> do grupo *Depósito de Teatro*<sup>3</sup> dirigido por Roberto Oliveira<sup>4</sup> no ano 2000. O

---

<sup>1</sup> Álvaro Luiz Heidrich, doutor em geografia e professor desta mesma universidade. Bernardete Beschorner Heidrich, professora de geografia especializada em educação pela UFRGS.

<sup>2</sup> Peça teatral em três atos escrita em 1960 pelo dramaturgo brasileiro Dias Gomes.

<sup>3</sup> A Associação cultural Depósito de Teatro foi fundada em 1996 por Roberto Oliveira, Sandra Possani, Patrícia Fagundes, Liane Venturella, Sérgio Etchichury e Maria Falkembach. Nos seus 15 anos de existência já produziu 37 espetáculos teatrais e ganhou 18 prêmios. Foi criador do projeto Teatro Brasileiro, do qual participaram 12 espetáculos. Realiza pesquisas de linguagens cênicas, como a utilização da proximidade do público e a realização de espetáculos em espaços alternativos. Grupo onde trabalhou como atriz e professora desde 2009.

espetáculo era lindo, sensível, tocante e carregado de brasilidade (e até então eu não tinha tido contato com algo parecido). O espetáculo acontecia em um espaço alternativo: as escadarias da Igreja das Dores<sup>5</sup>. Era a primeira vez que eu me sentia tão provocada por uma peça de teatro. Lembro-me claramente da sensação de sair da igreja após o espetáculo, estava radiante, emocionada, com a cabeça cheia de pensamentos, mas ao mesmo tempo não tinha vontade de conversar com ninguém. Demorei a dormir naquela noite. Algo havia me provocado profundamente. Vinham-me na cabeça imagens: a igreja iluminada, a cruz que era carregada por Nelson Diniz<sup>6</sup>, os atores chegando como uma procissão, a cenografia, os figurinos, os sons, fragmentos de textos e principalmente a figura de Sandra Possani<sup>7</sup> em um momento específico do espetáculo: Ela olhava diretamente para alguém da plateia (neste dia eu fui a escolhida) com os olhos molhados e brilhantes ao mesmo tempo em que arrebentava um colar de contas vermelhas que se espalhavam pelas escadarias da igreja. Naquela época a única certeza que eu tinha é que queria me tornar uma boa atriz como ela. Mas o que eu via no trabalho de Sandra Possani que se destacava dentre tantos outros atores? Naquela época eu não sabia, mas acredito ser minha primeira percepção sobre a organicidade no trabalho do ator.

As outras duas influências aconteceram dentro da universidade: uma disciplina que tive a oportunidade de cursar e a pesquisa da qual fiz parte durante meus quatro anos de graduação. A disciplina era de Drama Brasileiro, ministrada pelo professor Flávio Mainieri<sup>8</sup>. Dentre outros assuntos, estudamos a identidade cultural, indo um pouco mais a fundo na identidade cultural brasileira. Desde então me encantei pelo assunto e tive vontade de realizar

---

<sup>4</sup> Ator e diretor gaúcho, trabalha em teatro e cinema há aproximadamente 35 anos. Mestre em Artes Cênicas por este mesmo programa. É fundador do grupo Depósito de Teatro.

<sup>5</sup> É a igreja mais antiga de Porto Alegre. Começou a ser construída em 1807 e só foi concluída em 1904. Em 1938 foi tombada e até hoje é considerada patrimônio histórico e artístico nacional.

<sup>6</sup> Ator e autor gaúcho nascido em 1963. Trabalhou no grupo Depósito de Teatro durante dois anos. Atualmente é reconhecido em terreno nacional por sua participação no cinema e na televisão.

<sup>7</sup> Atriz formada pelo grupo Ói Nós Aqui Traveiz. Trabalhou no Depósito de Teatro por doze anos, sendo uma de suas fundadoras. Atualmente reside em Recife – PE onde desenvolve seus trabalhos artísticos.

<sup>8</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor aposentado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dramaturgia, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, juri, prêmio, conhecimento, teatro- dramaturgia, cinema e análise de filmes.



uma pesquisa teatral que levasse à cena aspectos formadores da nossa cultura, ou, dizendo em outras palavras, carregado de brasilidade.

No Dicionário Aurélio brasilidade é: *propriedade distintiva do brasileiro e do Brasil*. Aquilo que carrega características de brasileiro e mostra-se único neste país. Para entender isso é preciso ter a consciência de que a *brasilidade* tem uma relação íntima com os aspectos formadores da nossa cultura. A cultura brasileira é algo que por si só é difícil de definir. Como falar de um único Brasil considerando todo o seu tamanho em formas, cores, sabores e saberes? Como definir a cultura de um povo que na realidade nasceu da mistura de outros? De acordo com Darci Ribeiro<sup>9</sup>, a cultura brasileira é formada pela mestiçagem de culturas de três povos distintos: índios, negros e brancos. Em história carregamos o peso de um povo que foi explorado, escravizado, que esteve por baixo muito mais do que por cima, que foi obrigado a lutar para poder dançar a sua própria música. Um povo que sempre dá o seu jeitinho para ir levando.

Esses povos contribuíram para a formação do brasileiro em diversos aspectos: a flexibilidade diante das dificuldades, ou o jeitinho brasileiro, me parece herança destes povos que sempre tiveram que andar nos entremeios, disfarçando seus fazeres, dando um jeitinho de continuar festejando, brincando e vivendo à sua moda (UMANN, 2007, p. 47)

Quando falo de brasilidade, falo de características do Brasil, de um jeito de ser e viver do brasileiro, daquilo que quando falamos ou pensamos sabemos tratar do nosso país. Sérgio Buarque de Holanda fala do brasileiro no livro ***Raízes do Brasil*** como sendo o *Homem Cordial* (1995).

Já disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o “Homem Cordial”. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal (HOLANDA, 2005, p. 146-147).

Holanda fala da cordialidade no tratamento com os outros, mas ressalta que o *Homem Cordial* não se utiliza da polidez, na verdade faz

---

<sup>9</sup> Referência – documentário **Viva o Povo Brasileiro**.

exatamente ao contrário: o brasileiro busca uma aproximação com o outro. *No Homem Cordial, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência* (Idem). Aí vem a aproximação com o outro e a eliminação da polidez. Este fato aparece inclusive dentro da linguagem, onde podemos observar *nosso pendor acentuado para o emprego dos diminutivos. A terminação “inho”, aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou objetos* (Idem, p. 148). Essa tão usada terminação aparece também nas religiões, onde podemos observar nomes de santo usados no diminutivo, por exemplo, *Santa Teresinha*. Um modo de falar que às vezes soa até como desrespeitoso, mas que, no entanto, trata-se de uma forma de expressar carinho, intimidade e vontade de aproximação. Holanda diz que *no Brasil, é precisamente o rigorismo do rito que se afrouxa e se humaniza* (Idem, p. 149).

Quando falo de brasilidade, entendo tanto características do nosso país como também do nosso povo. Entendo um lugar onde o clima agradável e sua natureza exuberante influenciam a gente que o habita, entendo um jeito brasileiro de ser que se mostra sempre hospitaleiro, um povo com coração grande; parafraseando Milton Nascimento, *uma gente que ri quando deve chorar*; um jeito de aprender a levar vantagem que é mesmo para poder ir levando a vida; uma malandragem genuína; uma religiosidade aguçada, com uma maneira de acreditar e ter fé acima de tudo; um povo que tem ginga e jogo e traz isso no sangue; uma gente que carrega nas costas essa mistura de raças e saberes e mostra a todos a convivência de muitas tradições.

Minha outra grande influência foi a pesquisa de que fiz parte dentro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Posso dizer que foi o meu primeiro contato efetivo com o mundo científico. Esta pesquisa iniciou em 2001 e se desenvolve até hoje no mesmo departamento, porém com grupos de alunos pesquisadores distintos em cada fase. A pesquisa intitulada *As técnicas corporais do gaúcho e sua relação com a performance do ator dançarino* é orientada pela profª Dra Inês Alcaraz Marocco<sup>10</sup> e se apoia na

---

<sup>10</sup> Possui Doutorado em Doctorat en Esthétique Sciences et Technologie des Arts- Université de Paris VIII (1997) e a formação na École Internationale de Théâtre, Mime et Mouvement Jacques Lecoq (1983/1984). Atualmente é prof Associado 2 da Universidade Federal do Rio

Etnocenologia<sup>11</sup> e em princípios da Antropologia Teatral<sup>12</sup>. Eu pude, então, conhecer esta nova disciplina que abriu o meu caminho para a pesquisa que gostaria de realizar, capaz de unir tudo aquilo que me agrada e me motiva. Para Pradier Etnocenologia é:

Uma ciência da presença do vivo, uma disciplina devotada à descrição dos comportamentos emergentes fundadores de identidade, não tem apenas valor de erudição. Ela introduz a descoberta do múltiplo na unidade da espécie, o sutil na diversidade, no mais profundo enigma da vida e de seu respeito apaixonado. (PRADIER, J. M.:1995, pp. 29)

Dentro deste grupo de pesquisa<sup>13</sup> realizamos um trabalho que tinha por objetivo investigar a organicidade do trabalho do ator na cena. *Trata-se de, indiferente do estilo adotado, apontar sempre para aquela atuação viva, com aparências de 'primeira vez', cheia de um sentido de 'aqui/agora' inigualável.* (SERRANO, 2004, p.67) Essa investigação aconteceu durante o processo de adaptação e montagem do espetáculo O Sobrado<sup>14</sup> dirigido por Inês Alcaraz Marocco. Dentro da universidade também tive a oportunidade de levar adiante a investigação sobre a organicidade no trabalho do ator na cena nos meus dois estágios obrigatórios de final de curso<sup>15</sup>.

---

Grande do Sul. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: arte do ator, etnocenologia, antropologia teatral, sistema de treinamento e cultura gaúcha. É também orientadora do presente trabalho.

<sup>11</sup> Etnocenologia: Disciplina criada por Jean- Marie Pradier em 1995. Se inscreve na vertente das etnociências e tem como objeto de estudo os comportamentos humanos espetaculares organizados.

<sup>12</sup> *O estudo do comportamento biológico e cultural do homem em estado de representação, ou seja, do homem que usa sua presença física e mental segundo princípios diferentes daqueles que governam a vida cotidiana.* (PAVIS, P. 2005, p. 17).

<sup>13</sup> Na época composto por mim, Kalisy Cabeda, Rodrigo Fiat e Philippe Philippsen, todos alunos do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

<sup>14</sup> Retirado de sete capítulos homônimos dos dois primeiros volumes da obra *O Tempo e o Vento* de Erico Verissimo. O espetáculo estreou em dezembro de 2008 e realiza apresentações até hoje.

<sup>15</sup> O que seria do vermelho se não fosse o azul - A observação e o estudo sobre o processo de evolução de um espetáculo. E Solos Trágicos – uma investigação sobre a tragédia através do tempo. Ambos dirigidos por Roberto Oliveira e Orientados por Marta Isaacsson.

## Do objeto – o quê?

Observando essa trajetória e muito baseada nas influências que tive na universidade comecei a chegar no meu projeto de pesquisa. A Etnocologia se tornou o caminho, o que viabiliza as minhas intenções de estudo e o instrumento que me dá suporte para realizar esta pesquisa. Esta disciplina conduz o estudo das manifestações humanas espetaculares e permite utilizá-las como elementos para a criação artística, para o trabalho do ator. A organicidade continua como foco, assim estou dando seguimento à pesquisa que venho desenvolvendo desde a graduação. Desta vez acrescentei um aspecto da atuação: a autenticidade. Minha pesquisa baseou-se na seguinte investigação : como o ator pode utilizar uma manifestação cultural como mote para realizar uma criação orgânica e autêntica na cena?

Uma obra de arte autêntica incorpora uma energia intensa. Exige uma resposta. Pode-se tanto evitá-la ou trancá-la, quanto encará-la e confrontá-la. Ela contém campos de energia atraentes e complicados, além de uma lógica própria. Não gera desejo ou movimento no receptor, mas produz o que James Joyce chamou de “imobilização estética”. No meio do caminho, você é detido. Não pode passar facilmente por ela e dar continuidade à vida. Você se encontra em *relação* com algo que não consegue abandonar de imediato.(BOGART, 2009, p.35)

Como alcançar a autenticidade e criar essa *imobilização estética* de que fala Joyce? Schechner diz em seu livro *Performance – teoría y practicas interculturales* que o teatro em que se acredita é um teatro cada vez mais próximo da vida, onde na cena podemos evidenciar a presença do real. O teatro que se acredita (...) tem uma forte relação consciente com a “história”, a “verdade”, a “autenticidade”, as “origens”, a “presença”, a “experiência”, o “haber passado”, etecetera. (SCHECHNER, 2000, p.248)<sup>16</sup>. Acredito poder alcançar essa *imobilização estética* através da aproximação da cena com a vida a partir da observação de uma manifestação cultural brasileira.

---

<sup>16</sup> Tradução minha. Do original: *El teatro que se cree (...) tiene una fuerte relación consciente com La “história”, la “verdad”, la “autenticidad”, los “origenes”, la “presencia”, la “experiência”, el “haberlo pasado”, etecétera.* (SCHECHNER, 2000, p.248)

Graziela Rodrigues<sup>17</sup> criou e desenvolveu o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, onde propõe, em um de seus eixos, o contato direto do intérprete/pesquisador com manifestações culturais para depois utilizar essa vivência como estímulo para criação. Graziela diz que os experimentos cênicos surgidos a partir da observação de manifestações culturais concretas e vivas apresentavam gestos e sons íntegros, fora dos padrões convencionais e com uma alta carga de verdade e organicidade (2005, p. 19), por isso resolvi apoiar-me no eixo *Co-habitar com a fonte* de seu método para desenvolver esta pesquisa.

O processo apresenta em seu eixo de ação uma visão do que seja a pessoa, na condição de bailarino, como pesquisadora de si mesma no confronto com outras realidades, que propiciam-lhe viver os papéis que emergem destes contatos. (...) Sua essência reside na inter-relação dos registros emocionais que emergem da vivência na pesquisa de campo com a memória afetiva do próprio intérprete. (RODRIGUES, 2005, p. 147)

Graziela aborda um processo pessoal, aliado à formação de cada indivíduo enquanto bailarino e seu confronto com manifestações culturais brasileiras que estão à margem da sociedade, mas que fazem parte de um inconsciente coletivo do que seria um corpo brasileiro. O processo culmina na construção de um trabalho criativo.

Para realizar essa pesquisa elegi uma manifestação cultural, tradicional e organizada existente no Brasil há aproximadamente quinhentos anos: o ritual fúnebre realizado pelas carpideiras, também conhecidas como cantadeiras de incelências<sup>18</sup>. Mulheres pagas ou recompensadas com presentes para chorar em velórios alheios, além de fazerem parte de todo o ritual fúnebre, como o tratamento do corpo, o vestuário do defunto, a guarda do morto, o velório (também chamado de a despedida) e o acompanhamento

---

<sup>17</sup> Possui doutorado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2003). Atualmente é Professora titular (MAIII-H) da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança. Bailarina, atriz, coreógrafa, roteirista e diretora de espetáculos.

<sup>18</sup> Incelência: Bras. N.E. Pop. Excelência. *Canto entoado a cabeça dos moribundos ou dos mortos, cerimonial de velório. Cantam sem acompanhamento instrumental, em uníssono, em série de doze versos ritualmente. (...) Tinham o poder de despertar no moribundo o horror ao pecado, incitando-o ao arrependimento. (...) São cantadas aos doentes, aos defuntos e são rogativas contra o perigo da peste e tempestade. (...) As Excelências facilitam a entrada no céu e são frases rimadas, indo sempre do número um até doze.* (CASCUDO, 1998, p.379)

do enterro. *Tem a tradição de chorar, cantar, dançar e ter uma refeição dedicada aos mortos. (...) são sabedoras de rezas de defunto votivas.* (CASCUDO, 1998, p. 249). *Utilizavam frases exaltadas e gesticulação inimitável e dramática (...) Entoando as Excelências com a voz mais sinistra e apavorante, embora de impressão inesquecível para a assistência* (Idem). Conheci estas mulheres em trabalho de campo no nordeste do Brasil, mas especificamente no interior do estado do Ceará (regiões do Vale do Acaraú e do Cariri).

Juntamente com este Memorial apresento meu processo de investigação cênica, onde busquei elementos que possibilitassem uma atuação orgânica e autêntica no teatro a partir da vivência que tive em trabalho de campo. Na construção deste experimento cênico eu me propus a criar uma dramaturgia original advinda das experiências passadas no Ceará em choque com memórias pessoais e dos elementos que caracterizam a dramaturgia do ator<sup>19</sup>.

Mesmo com um projeto de pesquisa bem definido, saliento que neste processo acabei fazendo algumas descobertas que influenciaram “o andar da carruagem”. A cada ensaio e a cada reflexão sobre minha prática, pude perceber o quão pessoal estava se tornando este trabalho. Hoje ressalto que além das minhas investigações pré-definidas, esta pesquisa tratou de responder questões profundas relacionadas com meu processo de criação e mostrou-me um caminho de autoconhecimento na arte e no fazer teatral. *O processo de escritura tem a ver com o ato de descoberta. Descobrir sobre o que se está escrevendo* (ALBEE apud SALLES, 2009, p. 34). A cada dia fui percebendo que meu trabalho aproximava-se muito da linha de pesquisa *Processos de Criação Cênica* e que mais do que carpideiras, trazia uma artista em processo e um processo de uma artista pesquisadora de si mesma. Identifico minha pesquisa como parte da vertente da autoetnografia, que, como define Fortin, *caracteriza-se por uma escrita do eu que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si* (2010, p. 90).

---

<sup>19</sup> *Entre os diferentes níveis de organização do espetáculo teatral, a dramaturgia do ator, é aquele que se compreende como criação individual única do ator, capaz de tornar, em sua totalidade, visível e crível aos olhos do espectador aquilo que é inerente às emoções humanas imperceptíveis no cotidiano* (BARBA, p. 34, 1998).

## Dos porquês

Porque, então, esta tão prolongada ausência de uma disciplina que poderia ter valido, mesmo sob a forma mais etnocêntrica, para reagrupar num termo genérico e não normativo, o que o gênio da humanidade inventou para celebrar os deuses, chorar os mortos, glorificar os vivos, dar prazer, provocar angústias ou admiração, convencer, seduzir, festejar o amor, aplacar instâncias invisíveis, solenizar os reencontros, rir, zombar, recitar, curar e que tem todas uma característica comum: a de dissociar estreitamente o corpo e o espírito num acontecimento social espetacular? (PRADIER, 1995, p. 24)

Percebo que os fatos que influenciaram meu projeto foram acontecendo como que por acaso, ou mesmo por intuição. Nada aconteceu propositalmente. De repente certas escolhas que antes pareciam não ter motivo ou que eu não sabia explicar de onde haviam surgido começaram a fazer todo o sentido e algumas conexões que não eram aparentes até então começaram a se firmar na minha cabeça. Para facilitar a compreensão me proponho agora a dissertar sobre os porquês das minhas escolhas neste processo.

### Por que carpideira? Por que ritual fúnebre?

Escolhi essa manifestação cultural por encontrar nela a espetacularidade conforme a definição de Pradier e fazer parte de um ritual formador de culturas distintas. *De acordo com Edgar Morin, não existe relato de praticamente nenhum grupo (...) que abandone seus mortos ou que os abandone sem ritos.* (MARTON, 2009, p.23) Sendo o ritual fúnebre um dado importante para formação de cada cultura. Além disso, reconheço que é uma manifestação possível de ser estudada pela Etnocenologia, pois esta disciplina prevê o estudo dos comportamentos humanos espetaculares e organizados. Os comportamentos espetaculares devem fazer parte da cultura de um povo, serem tradicionais, isto é, passadas de geração a geração, *reconhecidas ou adotadas pela sociedade à qual são destinadas, na qual integraram-se ao patrimônio vivo* (KHAZNADAR, 1997, p. 56). Segundo Pradier: *Por espetacular deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar,*

*de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano* (1995, p. 24). Considero espetacular o ritual funerário realizado pelas carpideiras. Atrai-me aos olhos de atriz/pesquisadora e trata-se de uma manifestação cultural e tradicional, que, pelos registros remanescentes, existe desde 1.500 a.C. Chegou ao Brasil junto com a vinda dos portugueses e até então permanece como uma cultura viva, apesar de estar em extinção. Ofício passado de mãe para filha já existente como parte da cultura brasileira, mais especificamente do nordeste do Brasil e com focos espalhados pelas cidades interioranas de todo o país.

Na Etnocologia esses comportamentos humanos espetaculares devem ser organizados, ou seja, *manifestações que são fruto de uma elaboração, de uma premeditação, de uma memória coletiva; e as que são atos ponderados e repetidos, seguindo regras estabelecidas* (KHAZNADAR, 1997, p. 56). O que também consigo observar no trabalho das carpideiras, pois no seu cerimonial existe uma série de regras pré-estabelecidas, baseadas em credences populares, superstições e em sua tradição, como por exemplo: as Incelências devem sempre ser cantadas até o final para que não tragam maus agouros. Outro aspecto notável é a existência de diferentes estágios do ritual de acordo com momentos específicos.

Outro ponto importante para esta escolha é o fato de conseguir identificar proximidades entre o trabalho da carpideira e o trabalho do ator, como por exemplo: o envolvimento emocional, a aprendizagem de técnicas para realizar o trabalho, a realização de partituras corporais e vocais, o jogo e o prazer na realização do ofício. Encontro nas carpideiras o arquétipo do ator. Um modelo e um padrão de atividades que se aproxima e, de alguma forma, se identifica.

### **Por que organicidade e autenticidade?**

Percebo que, no teatro, estes dois conceitos estão intimamente associados e ambos são ligados à noção de verdade na cena. *A verdade em cena é tudo aquilo que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas* (STANISLAVSKI, 2006, p. 169). O que é autêntico é real e verdadeiro. O que é orgânico é real, natural e inato, oposto ao que é



premeditado e calculado. *A organicidade corpo-mente revela-se no corpo que não age em vão, que não se esquivava da ação necessária, que não reage de uma maneira autocontraditória e contraproducente* (RUFFINI, 1995 p. 150). Busco chegar a um comportamento orgânico na cena, uma atuação orgânica e, através disso, criar um experimento cênico autêntico. Aqui a organicidade torna-se um caminho até a autenticidade.

A autenticidade em uma obra de arte está associada à *imobilização estética* de que fala Joyce. Mas o que no teatro é capaz de provocar isso? Como um espetáculo ou uma cena teatral pode permanecer com um espectador mesmo depois de finalizada a apresentação? Eugênio Barba diz que uma ação real e verdadeira produz o efeito de organicidade e mexe com o espectador em um nível sensorial e cinestésico.

É inegável: na realidade cotidiana, assim como na extracotidiana da cena, uma ação real, mesmo que reduzida ao seu impulso, possui uma força de persuasão sensorial que produz um 'efeito de organicidade' – quer dizer, de vida e imediatismo – no sistema nervoso do espectador. (...) Uma ação real produz uma mudança nas tensões de todo o corpo e, como consequência, uma mudança na percepção de quem observa: então sua ação é experimentada cinesteticamente, de forma muito análoga (BARBA, p.61, 2010).

Penso que através desta *comunicação cinestésica* com o espectador seja possível atingir a autenticidade de uma obra artística. Para atingir esta comunicação busquei trabalhar na criação de uma dramaturgia de atriz, pois como diz Barba, *em um espetáculo, é sobretudo, a dramaturgia do ator que atua no sistema nervoso do espectador* (BARBA, p.58, 2010).

Ressalto aqui que muitos artistas, nas diversas áreas da arte, trabalham na busca pela verdade. *A palavra verdade está, muitas vezes, presente nos depoimentos dos artistas sobre suas obras* (SALLES, p. 137, 2009). A verdade faz parte dos processos de criação artística em sua natureza.

O artista dá a forma a um universo ao atribuir determinadas características (e não outras) para aquele objeto em construção. A verdade da obra é, assim, tecida na medida em que esses traços passam a se relacionar, formando um novo sistema ou uma "forma nova". Neste sentido é que podemos falar do gesto criador como construtor de verdades artísticas (Idem, p. 138).

Cecília Almeida Salles ainda coloca que *o ato criador mostra-se como uma profunda investigação da verdade do artista* (Idem, p. 142).

Busquei trabalhar com organicidade e autenticidade porque é o que me move no teatro. Sinto-me envolvida, apaixonada e tocada com um espetáculo teatral quando encontro nele essa carga de verdade, quando o percebo autêntico.

Na minha primeira aula de atuação no DAD recebi uma tarefa um tanto quanto curiosa. A professora Gisela Habeyche<sup>20</sup>, que na época dava aulas de Expressão Vocal, nos pediu para que fôssemos até a biblioteca do Instituto de Artes e encontrássemos algo que fizesse sentido para nós. Uma proposta um tanto quanto ampla, mas que me fez pensar no quê fazia sentido para mim. De tempos em tempos essa pergunta retorna na minha cabeça e agora, fazendo o mestrado, ela se torna ainda mais veemente. Dou-me conta que, no teatro, o que mais faz sentido para mim é a organicidade e autenticidade. É onde encontro a razão do fazer teatral.

### **Por que manifestação cultural?**

O que não se duvida é da existência de práticas teatrais que utilizam elementos de culturas distintas. (VILLEGAS, 2010, p. 91)

Ultimamente tem se ampliado cada vez mais a discussão sobre a utilização de manifestações culturais como estímulo para criações artísticas na cena contemporânea. A produção acadêmica sobre o assunto tem se desenvolvido em diferentes áreas como teatro, dança, performance, antropologia e filosofia. De igual maneira podemos observar um aumento significativo de encenadores e coreógrafos que bebem nessas fontes para construir seus espetáculos. Destacam-se internacionalmente o encenador, autor e professor de teatro Eugenio Barba; a bailarina e coreógrafa Pina Bausch; o encenador Peter Brook e a encenadora Ariane Mnouchkine. No Brasil o dramaturgo, diretor, ator e escritor João das Neves; o ator, dançarino e músico Antônio Nóbrega e a bailarina, atriz, coreógrafa, roteirista e diretora

---

<sup>20</sup> Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1992) e doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003) . Atualmente é Professora assistente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

de espetáculos Graziela Rodrigues na qual me inspiro para realizar a metodologia desta pesquisa. Na cena teatral local de Porto Alegre também se destacam alguns encenadores que buscam manifestações culturais para construção de espetáculos: o diretor teatral Jessé Oliveira nos espetáculos Hamlet Sincrético (2005) e Antígona Br (2008), onde se utilizava de movimentos retirados das religiões afro-brasileiras e o ator, diretor, autor, encenador e mestrando em Artes Cênicas Roberto Oliveira na construção do espetáculo O Auto da Compadecida (2002), que bebeu nas festas populares brasileiras para construir o espetáculo. Mas qual é o real motivo do crescimento da procura por manifestações culturais como mote para a criação de espetáculos? E por que busco isso para a minha pesquisa?

As performances e os espetáculos têm procurado confrontar o público e impressioná-lo de outra maneira, através da verdade cênica e do *efeito de real* (FERNANDES, 2009, p. 11), da *teatralidade denegada* (PAVIS, 2008, p. 23-26) buscando cada vez mais a autenticidade na cena. E é neste tipo de teatro que a vida parece invadir o palco. Dá-se mais valor a verdade do que a beleza (SCHECHNER, 2000, p. 249) deixando os espectadores quase em uma situação de *voyeurs*, como se pudessem mesmo espiar algo que está acontecendo de verdade em algum lugar, naquele lugar.

A busca pelas manifestações culturais como um estímulo para criação está intimamente ligada ao desejo de atingir esse estado de verdade e autenticidade na cena. As manifestações culturais são por si só muito verdadeiras. O choque do intérprete com essa alta carga de verdade acaba por ser um bom estímulo para criação.

Como manifestações culturais, podemos considerar que se tratam de todas as formas de expressão que caracterizam, identificam e representam a cultura de um povo ou nação, cada uma com suas determinadas particularidades e princípios, aliadas a tradições e organizações de cada grupo social. Em relação à cultura entende-se o conjunto complexo de códigos e padrões que regulam a ação humana individual e coletiva, como por exemplo, ações que se desenvolvem em uma sociedade ou grupo específico e que se manifestam em praticamente todos os aspectos da vida: modos de sobrevivência, maneiras de comportamento, crenças, costumes, instituições, valores espirituais, criações materiais, etc. como diz Juan

Villegas, é um sistema semiótico plurisêmico, através do qual os participantes de um sistema social estabelecem comunicação, constroem sistemas de valores e estabelecem uma tradição de valores sociais e culturais . (2010, p. 87).

### **Um pouco mais**

Acredito na importância desta pesquisa tanto pela questão que investigo (como o ator pode utilizar manifestações culturais como estímulo para alcançar a organicidade e a autenticidade na sua criação artística em cena?) como pela sua originalidade. Aqui me apoio em parte de uma metodologia utilizada na dança: o Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Esse método já foi utilizado por diversos bailarinos na construção seu próprio caminho dentro da dança a partir de um autoconhecimento e autoquestionamento das experiências profissionais vividas em confronto com manifestações culturais brasileiras, porém em nenhum momento este método foi experimentado por atores. A escolha da manifestação brasileira também se mostra um aspecto importante deste projeto, pois pouco existe em bibliografia disponível material que fale sobre as carpideiras (que guardam relíquias pertencentes ao nosso patrimônio imaterial nacional e atualmente encontram-se em extinção). O fato de ter as carpideiras como parte de um imaginário brasileiro conhecido através da literatura e histórias passadas de geração para geração em confronto com a sua existência na realidade provoca um choque no corpo e no espírito do intérprete, suscitando memórias e trazendo o estímulo para criação. Tiburi e Rocha ressaltam que *a memória não tem necessariamente a ver com o passado. (...) A memória não é arquivo. A memória é uma experiência presente* (2012,p. 120), tem corpo e traz força para a criação artística.

Graziela Rodrigues diz que, em seu método :

Estas fontes brasileiras provocam um conflito no bailarino, levando-o a questionar sua identidade. Estes conflitos são vistos como importantes elementos nas linguagens da dança, já que seus movimentos são trabalhados. O percurso interior (imagens e registros emocionais) é desenvolvido em interação com o movimento exterior, buscando sempre uma qualidade que seja resultante da realidade do sujeito-bailarino. (2005, p. 147)

Realizando minha pesquisa no âmbito da Etnocenologia tive a oportunidade de dar continuidade aos estudos que realizo desde o início da faculdade na pesquisa *As técnicas corporais do gaúcho e sua relação com a performance do ator/dançarino* orientada pela Prof<sup>a</sup> Dra. Inês Alcaraz Marocco. Acredito que esta pesquisa poderá contribuir para o desenvolvimento da disciplina criada por Pradier, pois, por esta ser de recente criação, necessita de novos pesquisadores na sua área para que possa expandir-se cada vez mais. Inspirando-me no método desenvolvido por Graziela Rodrigues e realizando uma experimentação dentro do teatro, estou buscando um caminho que pode vir a ser útil para outros atores que procurem a construção de um trabalho criativo orgânico e autêntico a partir de outras fontes que não sejam o texto dramático.

O objetivo que norteou esta pesquisa foi o de investigar como o ator pode utilizar as manifestações culturais como mote para uma criação artística orgânica e autêntica em cena. Além deste, havia outros que me acompanhavam: realizar uma dramaturgia de atriz a partir da observação de ritual funerário realizado pelas carpideiras da região nordeste do Brasil; estudar a espetacularidade das carpideiras segundo a definição de Pradier; investigar as relações do trabalho das carpideiras com o trabalho do ator; dar continuidade a pesquisa iniciada na graduação sobre a organicidade do ator; inspirar-me em uma metodologia oriunda da dança realizando uma experiência dentro do teatro; realizar uma pesquisa no âmbito da Etnocenologia; contribuir com o avanço das pesquisas em Etnocenologia bem como nas Artes Cênicas.

Como principais referenciais utilizei o teórico dos estudos teatrais Jean-Marie Pradier na sua bibliografia sobre Etnocenologia; o professor de estudos da performance Richard Schechner no seu trabalho sobre performance e autenticidade no teatro; O diretor, autor e professor de teatro Eugenio Barba e o ator, diretor e pesquisador Luiz Otávio Burnier nas suas referências sobre organicidade no trabalho do ator; O teórico teatral Patrice Pavis nos seus estudos sobre interculturalismo no teatro; a bailarina, coreógrafa e pesquisadora Graziela Rodrigues pelo seu método de trabalho; O antropólogo Victor Turner e o antropólogo Arnold Van Gennep nos estudos de liminaridade e ritos de passagem; o historiador contemporâneo Philippe

Ariès, o filósofo Edgar Morin e o antropólogo José Carlos Rodrigues nos seus estudos de ritos fúnebres, história da morte e antropologia da morte; os antropólogos Tim Ingold, Bruno Latour, e Eduardo Viveiros de Castro nas suas bibliografias sobre natureza e cultura; os encenadores Stanislavski, Grotowski e Peter Brook nas suas reflexões sobre a prática teatral e a pesquisadora de Crítica Genética e Processos de Criação, Cecília Almeida Salles.

Este Memorial será dividido em quatro capítulos. No primeiro me debruçarei sobre os procedimentos metodológicos que envolvem essa pesquisa e destacarei algumas descobertas que poderão futuramente contribuir para outros processos criativos. Neste capítulo dissertarei sobre meus “passos” antes de fazer meu trabalho de campo e antes de chegar à sala de ensaio. No segundo capítulo darei uma atenção especial ao meu estágio de Co-habitar com a fonte realizado no interior do Ceará. No terceiro capítulo falarei sobre o principal momento desta pesquisa: o processo criativo. Dificuldades, descobertas e a revelação de um processo que se mostrou como um trabalho do ator sobre si mesmo. O quarto e último capítulo será o lugar de falar especificamente sobre os experimentos cênicos que fazem parte desta pesquisa.

## **1. ESCRITOS METODOLÓGICOS**

### **1.1 Primeiros passos**

Para poder realizar essa pesquisa eu precisava do principal: encontrar as carpideiras no Brasil. O mais difícil desta etapa era conversar com pessoas sobre esse assunto. Falar de morte e qualquer tema relacionado ainda é um tabu. Algumas pessoas se ofendem, outras se assustam e outras acham engraçado que alguém esteja querendo pesquisar este assunto.

O mais fácil para mim era realizar o meu trabalho de campo dentro do Rio Grande do Sul, portanto resolvi começar minhas buscas dentro do estado. Entrei em contato com diversos cemitérios. Comecei com Porto Alegre e aos poucos fui expandindo a pesquisa para cidades do interior. Falei com funerárias, com padres, com administradores de cemitério e o retorno foi muito pequeno. A única coisa que sabiam era de esculturas de carpideiras existentes dentro dos cemitérios antigos. A cada dia uma frustração. Resolvi buscar nos arquivos históricos da região: o Arquivo Histórico de Porto Alegre e o Memorial do Rio Grande do Sul. Envolvi pesquisadores, funcionários e estagiários desses locais. Cada pessoa que eu conversava me apontava outro caminho. Assim fui indo, fazendo contato de museu em museu, de cidade em cidade, de biblioteca em biblioteca.

Partindo da informação de que as carpideiras chegaram ao Brasil junto com a vinda dos portugueses, busquei algumas localidades nas quais seria mais provável que pudesse encontrá-las no Rio Grande do Sul por serem cidades onde a colonização açoriana foi mais forte: Santo Antônio da Patrulha, Mostardas, Pelotas, Bagé e Viamão. Busquei contatos de pesquisadores nessas localidades. Enviei e-mails para universidades locais e próximas para os departamentos de antropologia, história e geografia. Um pesquisador me indicava outro. O assunto da minha pesquisa foi parar em reunião de historiadores do Rio Grande do Sul. A partir deste momento tive várias descobertas interessantes, mas todas indicavam a existência das últimas carpideiras do estado em data aproximada de 1970.

Resolvi ampliar minha pesquisa para o Brasil. Entrei em contato com a ABEC (Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais) que estuda os

patrimônios materiais e imateriais relacionados ao cemitério. Tive respostas positivas, como a confirmação de que ainda existiam muitas carpideiras pelo país, mas nada preciso. Parecia uma busca interminável e eu já estava com certo medo de não encontrar. Fiz contato com grandes emissoras de televisão brasileiras que sabia terem feito reportagens sobre carpideira. Consegui o contato de Itha Rocha, a carpideira mais famosa do Brasil. Não era bem o que eu queria para a pesquisa. Ver as entrevistas com Itha Rocha foi muito bom para começar a trabalhar sobre o assunto, mas tinha a consciência de que o que Itha faz já não se trata da manifestação em sua originalidade. Itha Rocha já tem até assessora de imprensa e produtora. Chora em velório e essa é sua profissão, mas não canta mais as incências que eu estava querendo conhecer para realizar essa pesquisa.

Nesta etapa tive a ajuda do meu pai, Álvaro Luiz Heidrich, por ele ser geógrafo, professor da UFRGS e pesquisador. Ele me colocou em contato com colegas de área de outras regiões do Brasil. Foi através do professor Rosselvelt José Santos da Universidade Federal de Uberlândia que fiquei sabendo da possível existência de carpideiras na região norte de Minas Gerais. Tentei localizar através de contato telefônico e por e-mail, mas não obtive nenhuma resposta precisa. Parecia que estava chegando perto, mas esse trabalho de localizar a manifestação estava demorando tanto que parecia que só isso seria uma pesquisa à parte. Eu não tinha como ir até o interior de Minas para ver se encontrava na sorte. O tempo do mestrado e os poucos recursos não me permitiam isso. Precisava uma informação mais concreta. A internet e os livros me levavam a acreditar que a melhor região para encontrar carpideiras era o nordeste do Brasil.

Cheguei até a pensar em mudar de projeto diante da dificuldade da localização desta manifestação cultural, o que seria muito doloroso, pois tinha encontrado algo que me motivava e que realmente traduzia tudo o que queria pesquisar. Consegui fazer contato com o pesquisador, dramaturgo, diretor e roteirista Carlúcio Campos. Li uma reportagem no jornal Diário do Nordeste em que relatava a realização de um documentário fictício sobre as carpideiras do Vale do Acaraú no Ceará. Encontrei Carlúcio através de uma rede social e consegui fazer várias perguntas para ele. Contou-me que tinha conhecido carpideiras e que moravam na região noroeste do estado do Ceará, próximo a



Sobral. A notícia me trouxe novas motivações e muita energia para realizar essa pesquisa. A alegria quase não cabia em mim. A partir deste contato consegui alguns materiais bibliográficos sobre ritos fúnebres no nordeste onde pude localizar cidades específicas onde se relatou velórios assistidos por essas mulheres. O contato com Carlúcio não era tão frequente e nem sempre eu conseguia todas as respostas. Tive que me contentar com a informação de que existiam, sem mesmo ter os endereços ou contato das carpideiras.

## **1.2 A inspiração – Bailarino-Pesquisador-Intérprete**

A bailarina e coreógrafa Graziela Rodrigues vem pesquisando manifestações culturais brasileiras desde 1980 e acabou por criar um método que propõe o autoconhecimento do intérprete em confronto com as manifestações culturais brasileiras. Busca uma nova qualidade gestual como uma proposta estética inscrita nos corpos dançantes dos bailarinos em direção à criação de novas poéticas (RODRIGUES, 2005, p. 13). Seu método, Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), aborda um processo pessoal, aliado à formação de cada indivíduo enquanto bailarino e seu confronto com manifestações culturais brasileiras que estão à margem da sociedade, mas que fazem parte de um inconsciente coletivo do que seria um corpo brasileiro. O processo culmina na construção de um trabalho criativo a partir das experiências individuais de cada artista e sua vivência aproximada de uma manifestação cultural. A autora propõe três eixos fundamentais para a realização de seu método: 1. O Inventário no Corpo – Pesquisa do intérprete sobre sua biografia e seu próprio corpo através de experiências iniciais com a cultura brasileira; 2. O Co-habitar com a fonte – Trabalho de campo onde o intérprete vive em contato direto com suas fontes de pesquisa na cultura brasileira; e 3. A estruturação da Personagem – Onde o intérprete retorna ao laboratório para articulação de um trabalho criativo. (RODRIGUES, 2003, p. 6).

Com o BPI, pode-se dizer que Graziela insere-se dentro de uma recente teoria das artes cênicas: o interculturalismo, ou as artes cênicas no

cruzamento de culturas. Como intercultural podemos entender aquilo que está em posição intermediária, que apresenta interação entre duas ou mais culturas. Villegas ressalta que o termo passou a ser bastante utilizado por teóricos do teatro a partir dos anos 1990 e surge a partir de algumas mudanças ocorridas no teatro europeu nesta época, principalmente às que estavam ligadas à prática cênica desenvolvida por Grotowski e Eugenio Barba. *Nelas se considera a existência de formas de atuação não limitadas a uma cultura, mas transculturais.* (2010, p. 91). O que também contribuiu para uma onda de utilização de técnicas pertencentes a outras culturas em exercícios para o treinamento do ator. Como transcultural podemos entender algo inerente ao processo de transformação cultural caracterizado pela influência de elementos de outra cultura, com a perda ou alteração dos já existentes.

Patrice Pavis (2008, p. 176) diz que:

Há qualquer coisa de presunçoso, ou melhor, de ingenuidade no sentido de querer propor uma teoria do interculturalismo na encenação contemporânea, quando se sabe da complexidade de fatores em jogo em qualquer troca intercultural e a dificuldade de sua formalização. (...) Não existe uma teoria geral da cultura que integre corretamente os fatores históricos, sociais e ideológicos sem que para isso os reduza.

E ainda completa com a afirmação de que a teoria geral desse percurso intercultural continua por ser estabelecida. No seu livro ***Teatro no cruzamento de culturas*** propõe um esboço do que seria essa nova teoria a partir de alguns exemplos concretos<sup>21</sup>. Observa o que acontece no público-alvo depois de várias interações do adaptador de uma cultura à outra.

Existe o perigo do etnocentrismo – risco de projetar na cultura-fonte os modos de pensamento que conhecemos na nossa cultura alvo (PAVIS, 2008, p. 181). É inevitável que aconteça essa mistura. O pesquisador, seja de teatro ou antropologia, nunca vai conseguir “despir-se” por completo de sua própria bagagem cultural de modo que não imprima sua visão de mundo ao passar informações a terceiros sobre outra cultura. Sua própria interpretação vai ser de acordo com os modelos de pensamento que aprendeu em seu local de

---

<sup>21</sup> Quatro encenações “interculturais” escolhidas por terem, em graus diversos, referências à cultura indiana.

origem. É impossível que qualquer um possa ter uma noção completa do que é outra cultura se não vivenciá-la integralmente durante um longo período de anos.

Fala-se de teatro intercultural em casos de um espetáculo basear-se em uma cultura distinta, estrangeira e ser apresentada no seu local de origem. Por exemplo, encenações francesas que utilizaram a cultura indiana como base<sup>22</sup>. Trata-se de levar uma cultura oriental para um público ocidental, um verdadeiro choque de culturas. No caso do método de Graziela Rodrigues o bailarino realiza um trabalho de campo observando uma manifestação cultural dentro do seu próprio país, mas em uma região mais afastada, observando culturas que estão à margem da sociedade. Sendo o Brasil um país grande, o maior país da América do Sul e o quinto maior do mundo em área territorial (equivalente a 47% do território sul-americano), com população de mais de 190 milhões de habitantes, constituído por 26 estados e 5.564 municípios, pode-se afirmar que é uma das nações mais multiculturais e etnicamente diversas do planeta, resultado da forte imigração vinda de muitos países<sup>23</sup>. Cada região do país possui sua cultura própria, abrangendo um conjunto complexo de códigos e padrões próprios, além de distintos costumes, hábitos e crenças. Acredito que, mesmo dentro do território nacional pode-se falar de encenações interculturais, o que é o caso dos espetáculos produzidos a partir do método BPI<sup>24</sup>. Da mesma maneira podemos evidenciar uma cultura-fonte sendo passada e adaptada a uma cultura-alvo.

Adaptar é uma questão de escolha. Talvez não necessariamente se queira passar a cultura-fonte a cultura-alvo em sua totalidade, talvez o objetivo seja mesmo passar ao público alvo uma visão não real e nem universal, mas pessoal. Pode-se observar que muitas vezes as encenações utilizam uma cultura distinta como mote para criação, sem pretensão alguma

---

<sup>22</sup> **Mahabarata**, adaptado por Jean-Claude Carrière e encenado por Peter Brook (1986); **Índiade ou L'Inde de leurs revés**, escrita por Hélène Cixous e encenada por Ariane Mnouchkine (1987); **A Noite de Reis** interpretada pelo Théâtre du Soleil (1984) e o estudo de Barba sobre Fausto de Goethe (1987).

<sup>23</sup> Informações retiradas da Wikipédia em 7 de agosto de 2011.

<sup>24</sup> Por exemplo, Graça Bailarina de Jesus – pesquisa de campo feita em Brasília e imediações e espetáculo apresentado ao público paulista.

e nem compromisso de passar o que ela é e seus sistemas semióticos. *As pessoas vivem em um mundo de significados aprendidos que são codificados como símbolos e que são compartilhados através de interações em um grupo social específico* (ANGROSINO, 2009, p. 20), pensar em compartilhar esses símbolos com outra cultura distinta significa um trabalho árduo para o pesquisador/adaptador. Ele deverá viver tempo o suficiente em relação com a cultura estudada para que ele próprio possa realizar as interações necessárias para compreender um novo *mundo de significados* diferentes dos apreendidos na sua própria cultura. Depois disso, deve conseguir fazer as adaptações destes símbolos capazes de torná-los acessíveis ao entendimento das pessoas da cultura que receberá essa carga. Trata-se de arriscar-se a fazer algo que, muito provavelmente, será compreendido com uma série de enganos e confusões.

Graziela Rodrigues no seu método BPI, utiliza a cultura-fonte somente como um estímulo para criação do bailarino. Diz que no confronto com estas culturas à margem que o bailarino vai ser capaz de compreender sua identidade cultural e ir a fundo em um processo de autoconhecimento.

Ter consciência da *paisagem* em que o corpo se encontra a cada momento deste processo faz parte da instauração do método BPI. Nessa perspectiva, foi constatado ser também trabalho do intérprete a identificação em si mesmo dos mecanismos atuantes em seu interior, possibilitando-lhe uma autoanálise. Um espaço de trabalho que não é o espaço terapêutico, mas sim o espaço da criação artística que se abre para a pessoa do intérprete, para o seu autoconhecimento, sem dissimulação ou camuflagem (RODRIGUES, 2009, p. 2).

Os espetáculos acabam por apresentar uma multiplicidade de significados que serão interpretados de diferentes maneiras pelos vários espectadores. Não se tem a preocupação do significado que cada aspecto cultural que aparece no espetáculo possa vir ter. Aliás, os aspectos culturais são impressos no espetáculo a partir das impressões e vivências corporais de cada bailarino-pesquisador-intérprete. Neste método, mais que o resultado, interessa-se pelo processo vivenciado por cada indivíduo na sua busca por si mesmo.

Através das encenações interculturais, os atores também acabam passando por treinamentos específicos, uma preparação de acordo com a

nova cultura a ser adaptada. Tal preparação acaba até por fazer parte do espetáculo, pois acaba por entranhar-se no corpo do intérprete de maneira que o treinamento passa a ser visível aos olhos do espectador. Patrice Pavis cita o exemplo dos atores de Peter Brook quando receberam um treinamento de *Kathakali* na Índia e em Paris para realizar o espetáculo ***Mahabarata***. Graziela Rodrigues também propõe uma preparação do bailarino dentro de seu método, realiza um trabalho em laboratório anterior ao eixo co-habitar com a fonte. Este primeiro trabalho é chamado de *Inventário no corpo* e é composto por um trabalho de investigação do intérprete sobre si mesmo através de um contato inicial com a cultura brasileira em laboratório. Pretende-se proporcionar ao bailarino o contato com aspectos fundamentais que foram observados pela autora de forma predominante em todas as manifestações culturais em que realizou sua pesquisa, tendo constatado que são características presentes no corpo do brasileiro em suas manifestações populares. Tais aspectos são: os pés que apresentam uma íntima relação com o solo (enraizamento); os joelhos predominantemente flexionados; a pélvis exercendo oposições; o movimento da bacia desenhando o infinito; tronco ágil e elástico; a ampla linguagem gestual nas mãos; o gesto de “bater a cabeça” e as relações que o olhar estabelece com o ambiente de origem. *As aulas de dança adquirem o significado de laboratório das fontes, sendo o bailarino o primeiro sujeito a ser pesquisado por ele mesmo.* (RODRIGUES, 2005, p. 147).

A bailarina e coreógrafa Graziela Rodrigues vem desenvolvendo sua prática junto com uma diversidade de novos encenadores que acompanham as recentes teorias sobre interculturalismo nas artes cênicas, porém com uma visão própria e objetivos específicos. Em seu método a busca por manifestações culturais como estímulo para criações artísticas encontra-se aliada à busca por um novo intérprete, sempre visando atingir uma organicidade e uma verdade na cena a partir da vivência e história do próprio indivíduo e de seu estágio co-habitar com a fonte.

O processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete é um processo direcionado à arte, comprometido com a arte. A visão que se tem da arte está relacionada a um vínculo com a verdade, um sentido de busca profunda do que pode ser o desenvolvimento

de um potencial artístico em direção a plenitude. (RODRIGUES, 2003, p. 71)

No início deste processo de pesquisa, minha vontade era seguir todos os passos e procedimentos do método BPI para realizar uma experiência deste no teatro. Como não tive nenhum contato com a pesquisadora Graziela Rodrigues, não tive um diretor acompanhando-me neste caminho e tampouco alguém que já tivesse participado de algum processo pertencente ao BPI, resolvi apoiar-me somente em um dos seus eixos para, a partir dele, desenvolver meu processo criativo. Eu vi no método desenvolvido por Rodrigues a possibilidade de realizar uma criação cênica a partir de um estímulo diferenciado e que podia possibilitar-me a acessar uma forma orgânica de teatro.

Desta maneira, minha relação com o método BPI foi a realização do eixo *Co-habitar com a fonte*. Neste eixo, Graziela Rodrigues propõe que o intérprete passe por uma etapa de trabalho de campo, onde vai relacionar-se com outras pessoas e diferentes realidades.

O bailarino, ao estar no corpo à corpo na pesquisa de campo, sai do seu umbigo, participa de outros ambientes e exercita enxergar outros corpos além do seu próprio e daqueles que foram instituídos para serem os seus modelos. O co-habitar com a fonte é um estado de pesquisa em que se ultrapassa os limites de mundo – do pesquisador e do pesquisado – e entra em contato real com a vida estabelecendo uma relação sutil com o outro. (RODRIGUES, 2003, p. 109).

Este processo de relacionar-se com o outro (ou com o que nesta pesquisa chamo de *o de fora*) vai conduzir o intérprete a acessar algo que pertence a si próprio, como diz Rodrigues: *O pesquisador ao estabelecer uma fina sintonia no contato com o outro poderá sintonizar-se consigo mesmo e se conhecer* (2003, p. 106).

O trabalho de campo é parte integrante das pesquisas em várias áreas das ciências, associando-se, na maioria das vezes, à coleta de dados para o desenvolvimento de um estudo específico. No caso do eixo *co-habitar com a fonte* do BPI, a coleta de dados dá-se de outra forma: acontece no corpo do próprio intérprete. *É exatamente isto que difere no BPI, pois não se está querendo trazer elementos teóricos do campo e sim buscar a originalidade*

*deste corpo que co-habita* (RODRIGUES, 2003, p. 107). O que acontece comigo ou o que descubro sobre mim em confronto com o *de fora*. No subcapítulo seguinte trago algumas reflexões do meu estágio de *co-habitar com a fonte*.

## 2. A VIAGEM

Nesse universo de outros saberes, sou eu o analfabeto. Não sei ler sinais da terra, das árvores e dos bichos. Não sei ler nuvens, nem o prenúncio das chuvas. Não sei falar com os mortos, perdi o contato com os antepassados que nos concedem o sentido da eternidade (COUTO, 2009, p. 15)

Até o dia de comprar a passagem ainda tentava, de um jeito ou de outro, descobrir alguma informação mais precisa do local onde encontraria as carpideiras. Tentei outros contatos de última hora, mas nada. Sem decisão decidido já estava. Cheguei a Fortaleza no dia 14 de janeiro de 2012 e permaneci no estado do Ceará até o dia 19 de fevereiro do mesmo ano. Tive a sorte de ter como parceiro no meu trabalho de campo meu companheiro e também colega de mestrado Roberto Oliveira. Alugamos um carro em Fortaleza e partimos para desbravar as estradas do Ceará. Posso dizer que meu estágio de co-habitar com a fonte teve três etapas distintas: Eu e o mapa; O contato e Abrindo os olhos. Neste subcapítulo buscarei trazer as experiências mais significativas que passei durante o trabalho de campo, pois as vivências foram tantas e as conversas com nativos mais ainda que tornar-se-ia um tanto quanto alongado este escrito se me propusesse a fazê-lo em sua completude. Aqui busco utilizar muito das minhas percepções, sensações, inseguranças, pensamentos em relação com o trabalho de campo como dados importantes desta pesquisa. Como diz Sylvie Fortin, *a corporeidade do pesquisador, suas sensações e suas emoções sobre o campo, são reconhecidas como fonte de informação ao mesmo título que o pode ser uma fotografia de uma obra em curso* (FORTIN, p. 88, 2010).

### 2.1 Eu e o mapa

Neste estágio eu estava à procura de um caminho, de um roteiro. Ainda não tinha informações precisas de que cidade visitar ou como começar o trabalho de campo. As cidades que tinha em mente surgiram da leitura dos livros ***Estudos Etnográficos, Filológicos e Históricos*** de Augusto César Pires de Lima de 1947; ***Crendices do Nordeste*** de Getúlio César de 1941 e ***Antologia do Folclore Cearense*** de Florival Seraine de 1968. Todos são



livros antigos, não sabia se as informações valeriam ainda para os dias de hoje. Também tinha a dica de Carlúcio Campos: o noroeste do estado, o vale do Acaraú, porém este vale é composto por dezoito municípios, sendo que alguns deles são subdivididos em distritos, como por exemplo, a cidade de Sobral, que possui outros treze distritos. Era um momento meu de decisão de roteiros. Como fazer as escolhas certas? O trajeto realizado neste período está marcado em verde na imagem abaixo.

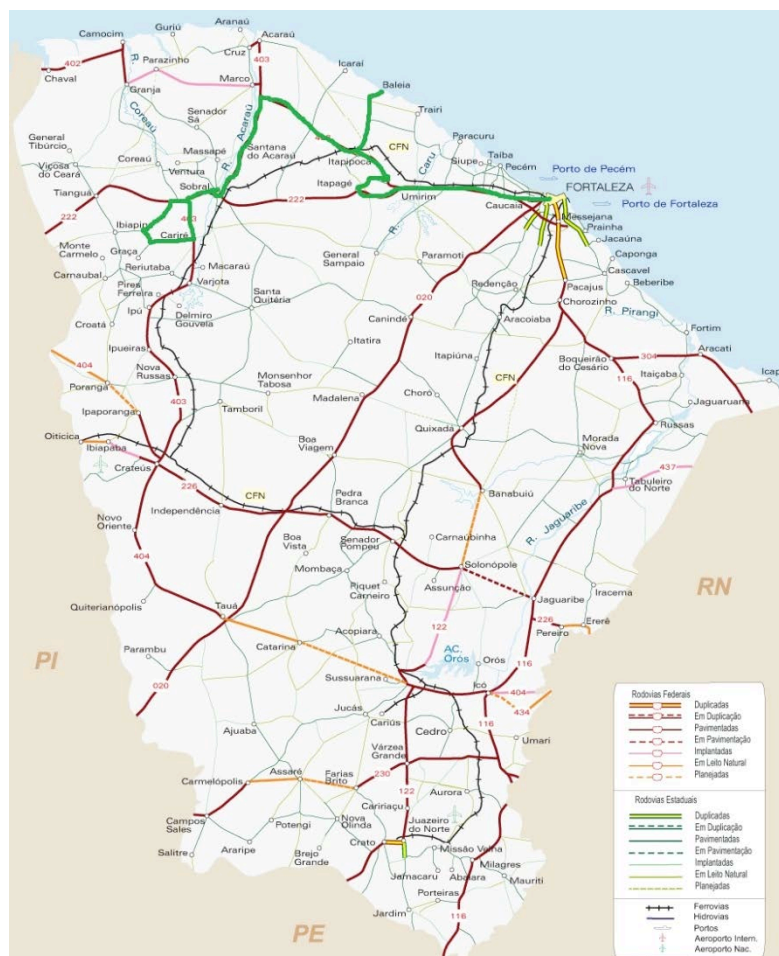


Figura 1

O fato de pegar a estrada sem ter um roteiro específico, passando por lugares diferentes, desconhecidos era excitante e ao mesmo tempo me dava um pouco de medo. As paisagens diferentes mexeram comigo desde o princípio. A vegetação seca e as cores do Ceará pareciam me contar muito daquele lugar e mesmo das pessoas. As pessoas são parte do lugar. Tudo se mistura e me faz enxergar uma só coisa, um único cenário. Aqui me utilizo do pensamento mestiço para explicar essa minha percepção. *Todas as coisas*

*neste mundo estão misturadas e diluídas nos seus contrários... Tudo está ligado, nada de puro nas nossas mãos* (CHARRON apud LAPLANTINE e NOUSS, p. 71).

O conceito de mestiçagem originalmente vem da biologia e é um termo que designa um ser proveniente do cruzamento de duas raças e que vem a tornar-se uma terceira. Um animal proveniente de duas espécies distintas ou um ser humano nascido do cruzamento entre duas raças diferentes, como brancos e negros. Hoje em dia essa noção de mestiçagem já foi ultrapassada, não sendo mais somente utilizada no sentido de cruzamentos genéticos, mas sim cruzamentos culturais, misturas. No livro **A Mestiçagem** de Laplantine e Nouss, o pensamento mestiço traz a noção de um mundo mestiço, de sujeitos mestiços, da *pluralidade do ser no seu devir* (2002, p. 71). Utilizam o conceito de mestiçagem muito além da definição biológica, tentando transformar a noção desta palavra e provando que ela se aplica também a outros campos diversificados, como artes, filosofia, política, etc.

O livro de Laplantine e Nouss nos apresenta o pensamento dualista do cérebro humano que tenta sempre, a todo custo, diferenciar, separar e purificar. Como se separássemos tudo em dois polos que não devem ter contato. A partir daí surgem as dualidades: *O civilizado e o bárbaro, o humano e o inumano, a natureza e a cultura, os aborígenes e os alógenos, o corpo e o espírito, o lúdico e o sério, o sagrado e o profano, a objetividade e a subjetividade* (Idem, p. 73).

Bruno Latour explica esse fenômeno no seu livro **Jamais Fomos Modernos**. O filósofo e antropólogo francês mostra que a sociedade moderna é constituída a partir de dois conjuntos de práticas: o processo de *tradução e mediação*, que provoca a constituição dos híbridos de natureza e cultura (o que Latour chama de *redes*) e o processo de *purificação*, que vê o mundo dividido em duas zonas ontológicas distintas, os humanos e os não humanos (o que Latour denomina *crítica*). O autor define como grande paradoxo do moderno a tentativa de purificar, de separar a natureza da sociedade ao mesmo tempo em que produz híbridos dessas mesmas duas grandezas. O moderno não acredita na sua própria constituição e nos híbridos que produz. Quer a todo custo acabar com os processos de mediação e tradução e

acredita no processo de purificação. Apresenta quatro grandes garantias da sociedade moderna, e uma delas é *a natureza e a sociedade devem permanecer absolutamente distintas e o trabalho de purificação deve permanecer absolutamente distinto do trabalho de mediação* (2009, p.35). Acrescenta em seu livro que o pós-modernismo não passa de um sintoma e que nós continuamos pensando como os modernos.

Eu via no corpo daquelas pessoas a seca do lugar. Suas mãos e pés calejados mostram o trabalho no campo, a sua cor mostra o sol diário a pino sobre a cabeça, sua aparência me remete ao local onde vivem. As pessoas aparentam um corpo frágil, pequeno e magro, mas em uma conversa é muito possível ver como tem saúde, força de vontade, perseverança e alegria. Assim também via o Ceará. Como pode que uma terra tão seca, com vegetações escassas e retorcidas, onde mal se consegue localizar os rios do mapa possa dar tanto fruto? Os olhos dos cearenses parecem com a terra do lugar: firmes e duros e ao mesmo tempo inesperados como o sertão em dias de chuva. Eu via uma coisa só. As paisagens eram compostas tanto pelos lugares e vegetações como pelos animais, pessoas e suas construções. Os sertanejos vivem em casas construídas de barro, daquela terra onde também pisam. Suas moradias abrigam pessoas e animais e mesmos ambientes. Produzem o que comem e vivem em sintonia com o ambiente. Esta imagem me remetia ao sertanejo já descrito por Euclides da Cunha na obra *Os Sertões* de 1902, onde o homem é influenciado pelo meio geográfico e o contrário também é verdadeiro. Lembro também de Guimarães Rosa, um de meus escritores favoritos, que relacionava o lugar ao ser humano ao mencionar que *o sertão está dentro de nós*. Outra referência literária é ao grande escritor Mia Couto, que em uma de suas conferências falou: *A palavra 'sertão' é curiosa. A sonoridade sugere o verbo 'ser' numa dimensão empolada. Ser tão, existir tanto* (COUTO, 2009, p. 110). Assim percebia as pessoas que conhecia e observava, sendo o sertão, existindo aquele lugar tanto quanto o habitavam. Assim também me percebia durante a viagem: sendo o sertão que acabava de conhecer.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro escreveu o livro ***A Inconstância da alma selvagem*** baseado na sua etnografia sobre a Amazônia indígena. Em um dos artigos que compõem o livro Viveiros de

Castro fala sobre o Perspectivismo, ou seja, o ponto de vista da sociedade a partir dos olhos dos índios. A leitura é enriquecedora e faz pensar que, de certo modo, estamos “atrasados” em nossos pensamentos. Enquanto tentamos separar, afastar e purificar o mundo, os indígenas o vem como um todo que se completa e mistura a todo o momento.

Os selvagens não são mais etnocêntricos, mas cosmocêntricos; em lugar de precisarmos provar que eles são humanos porque se distinguem dos animais, trata-se agora de mostrar quão *pouco* humanos somos *nós*, que opomos humanos e não-humanos de um modo que eles nunca fizeram: para eles, natureza e cultura são parte de um mesmo campo sociocósmico. (...) sua concepção social do cosmos (e cósmica da sociedade) anteciparia as lições fundamentais de ecologia, que apenas agora estamos em condições de assimilar (CASTRO, 2010, p. 369-370).

O autor ainda ressalta que o pensamento selvagem é *válido da mestiçagem universal entre sujeitos e objetos, humanos e não-humanos* (idem). E que nós não fomos capazes de enxergar tal pensamento por possuir um *hábito tolo, para não dizer pecaminoso, de pensar em dicotomias*. (idem)

O choque cultural mexia muito comigo. A bondade e acolhimento dos cearenses são impressionantes. Sempre dispostos a conversar e compartilhar o que têm de melhor em suas moradias. É possível perceber isso no simples ato de pedir informações no meio da estrada ou mesmo em pequenos estabelecimentos comerciais. A amizade que buscam fazer desde o primeiro contato entra em choque com a frieza do povo do sul do Brasil.

Nosso primeiro destino foi Itapipoca. Até chegar lá paramos em duas outras cidades: Umirim e Itapagé. A ansiedade do começo do campo não cabia em mim. Uma mistura de um nervosismo com um frisson de entusiasmo. Como começar? Como perguntar para as pessoas sobre carpideiras? Confesso que me senti um tanto tímida no começo. A possibilidade de falar com alguém na rua sobre esse assunto era estranha. O antropólogo americano Roy Wagner fala sobre a dificuldade no início do trabalho de campo no seu livro *A Invenção da Cultura*:

O antropólogo que chega pela primeira vez em campo tende a sentir-se solitário e desamparado. Ele pode ou não saber algo sobre as pessoas que veio estudar, pode até ser capaz de falar sua língua, mas permanece o fato de que como pessoa deve começar do zero. (2010, p.31)

No meu caso ainda estava adentrando em outra área na qual não tenho experiência: a antropologia. Isso era um obstáculo a mais no meu caminho.

Era fim de tarde em Itapajé, já escuro e as calçadas estavam repletas de cadeiras na frente das casas. Talvez fosse esse o momento de falar com alguma daquelas senhoras que estavam sentadas na rua conversando com os vizinhos. Pensei que não. Achei melhor esperar o sol voltar e começar a busca em alguma igreja da região. Estava enganada. Mais tarde fui entender que a igreja era o pior lugar para começar essa pesquisa. Descobri que esta manifestação só existe em locais onde a igreja ainda não chegou e onde não existem funerárias. As carpideiras se encontram no interior do Ceará em zonas rurais, vilas afastadas da cidade. Locais onde a luz elétrica é recente. Existe a censura da igreja para com os ritos fúnebres que estou estudando. É tido como errado, como uma “coisa feia” ser carpideira. Realizar esse ofício é entendido pelos outros como ser uma pessoa fingida. É feio fingir chorar. É pior ainda receber por esse ato.

Seguimos viagem até Itapipoca. Este roteiro já estava nos planos de pesquisa, havia lido relatos de carpideiras nessa cidade nos escritos de Cândida Galeno<sup>25</sup> de 1954. Apesar de o relato ser antigo julguei ser possível encontrar carpideiras, pois o ofício é passado de geração para geração. Conversei com pessoas da região. O termo “carpideira” não é muito conhecido lá. “Cantadeira de Incelências” já provoca reações. As pessoas já começam a entender do que estou falando. “Rezadeira” também é um bom termo, embora seja utilizado também para mulheres que somente rezam e benzem para curar.

A reação das pessoas quando eu perguntava chegava a ser engraçada. Em Itapipoca a maioria riu, se encabulou, olhou para baixo. Deu para sentir que é um assunto complicado de abordar. Depois de algumas indicações e tentativas cheguei à casa de Izabel. Izabel da Igreja ou Izabel, a professora. Não se tratava de uma carpideira, mas a conversa foi proveitosa. Ela canta na Igreja desde os treze anos. Diz ter vocação. Cheguei até ela por

---

<sup>25</sup> Assistente social, professora universitária, folclorista, cronista, contista e membro da Academia Cearense de Letras.

saber que canta em velórios. É professora na escola municipal e faz parte da igreja Nossa Senhora das Dores. Não sabe nenhuma incelência, mas já viu cantarem. Acontecia no cortejo fúnebre. O morto era levado em uma rede atada a uma madeira. Atrás o cortejo. Algumas senhoras cantavam e alguns homens também. Izabel disse que os homens só faziam isso quando estavam bêbados. No velório tinha cachaça e os cantadores bebiam muito. Diz que era apavorante. Ainda ressalta que acha bom que não seja mais assim, pois os velórios eram muito tristes. *Agora o velório é mais moderno. A funerária faz o tratamento do corpo e o cortejo acontece no carro da empresa* (Izabel).

Gostei dessa primeira experiência. Primeira pergunta para primeira pessoa e já ouvi relatos interessantes. Fiquei emocionada ao ouvi-la contar dos cortejos ainda feitos nas redes. Igual me vinha uma insegurança tremenda, medo de não encontrar mais. Medo de estar diante de uma realidade próxima do Rio Grande do Sul, onde também existiram carpideiras até alguns anos atrás. Eu não sabia bem como fazer o primeiro contato. Levei um caderno onde tinha uma lista de perguntas. Não tive coragem de abrir. Senti a necessidade de ter o primeiro contato sem isso. O assunto já é difícil e parecia que eu podia encabular a pessoa. Também não sabia como introduzir a câmera ou o gravador para registrar a conversa.

Os problemas imediatos que o pesquisador iniciante enfrenta em campo não tendem a ser acadêmicos ou intelectuais: são práticos e têm causas evidentes. Provavelmente desorientado e aturdido, ele muitas vezes encontra dificuldades para se instalar e fazer contatos (Idem).

Seguimos viagem para o vale do Acaraú. Chegamos a Groaíras. Minha primeira tentativa foi na igreja da cidade e na casa pastoral. Estava fechada. Uma mulher se aproximou. Perguntei a ela. Nada sabia. Já tinha ouvido falar, mas não conhecia. As pessoas no bairro me olhavam estranho. Era visível que eu não era daquele lugar. De casa em casa obtive as mais estranhas informações. Ouvi coisas como: *isso é coisa de gente mais moça*, quando na verdade eu já sabia se tratar do contrário. Também recebi olhares de cima a baixo e comentários sobre o que eu estava fazendo: *agora está essa moda de estudar, não é?*, mostrando que isso é uma realidade muito distante para aquelas pessoas. O tom era de desdém. Roy Wagner diz que, muitas vezes,

acontecem situações desse tipo com o pesquisador recém-chegado ao campo:

Cães latem para ele, crianças seguem-no pelas ruas. Todas essas circunstâncias se devem ao fato de que as pessoas geralmente se sentem desconfortáveis com um estranho em seu meio, ainda mais um forasteiro que bem pode ser louco ou perigoso, ou as duas coisas (Idem, p. 32).

Nesta cidade até consegui conversar com a rezadeira Maria, uma senhora idosa que recebe gente na sua casa para curar de doenças. Sua casa é simples, pequena, com vários filhos de diversas idades. A televisão estava sintonizada na Globo. Assistiam à novela da tarde. As paredes tinham imagens religiosas: imagem da nossa senhora, de Jesus, do papa, um grande rosário de madeira e junto uma bandeira de algum time de futebol. As cadeiras eram simples como as de varanda, o chão era de cimento e tinha uma rede atravessada na sala. As janelas e porta eram de madeira. A porta com dupla abertura (parte de cima e de baixo independentes). Esse era o cenário descrito de todas as casas que visitei. Naquele dia chovia. Inédito para a região. O dia era diferente para as pessoas de lá... E para mim também. Naquele momento não dei tanta atenção à oportunidade de conversar com a rezadeira, estava focada em encontrar as cantadeiras de incelências.

Na cidade vizinha, Cariré, a recepção não foi muito diferente. Posso até dizer que foi um pouco mais difícil. Pessoas pareciam se assustar com o assunto. Todos sérios e achando quase um desrespeito. Diziam ouvir falar, mas que lá não tinha. Saí um pouco desapontada, pensando que essa pesquisa iria ser mesmo difícil. Perguntava-me se essa procura já fazia parte do estágio de co-habitar com a fonte, se essas buscas já interessariam como parte do trabalho de campo e para o que ficar para o trabalho artístico. Naquele momento isso era uma dúvida e uma aflição, só foi se esclarecer para mim no estágio *Abrindo os olhos*.

## 2.2 O contato

Esta etapa tem esse nome porque foi a partir do contato que cheguei às figuras memoráveis que conheci no Vale do Acaraú. Hospedamo-nos em Sobral, uma cidade grande da região, com a população de 190 724 habitantes. A cidade era próxima aos locais que gostaria de visitar. Consegui fazer contato novamente com Carlúcio Campos que, muito gentilmente, dividiu comigo várias informações obtidas na sua pesquisa para a realização do filme ***Carpideiras do Acaraú***. As aflições diminuíram. A certeza de que estava próxima das carpideiras me alimentava criativamente para pesquisa. Tive a oportunidade de viajar junto com Carlúcio e sua esposa, Lita, para localidades próximas a Sobral aonde ele iria me apresentar a algumas carpideiras. Serra do Jordão e Serra Verde foram as experiências mais significativas neste estágio da pesquisa. Neste momento permaneci durante nove dias nas imediações de Sobral (figura 2).

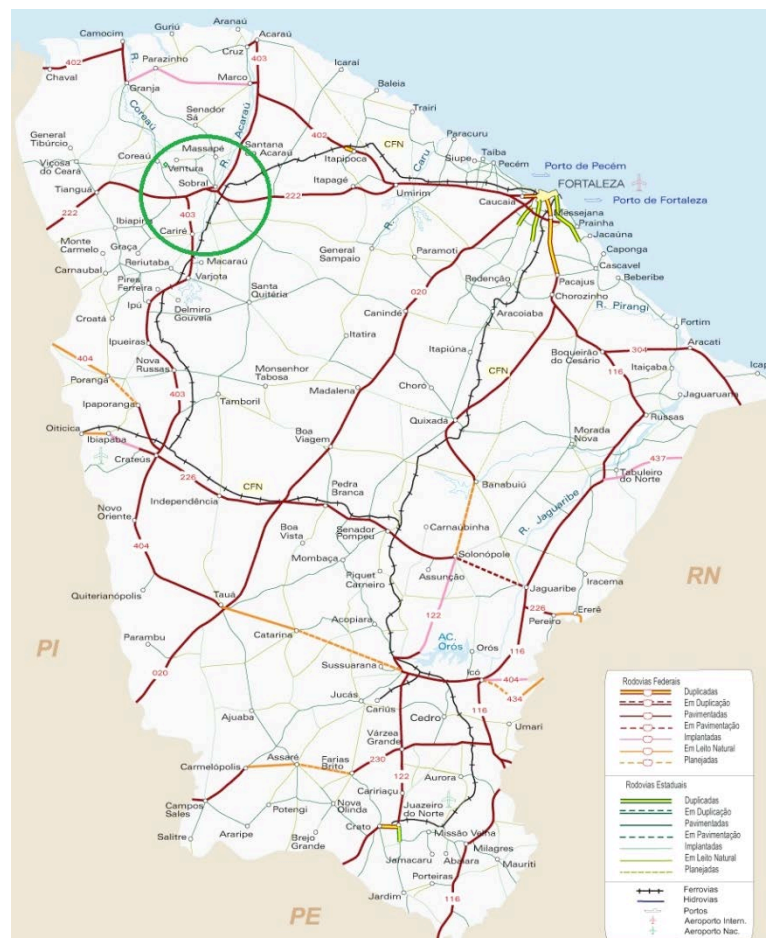


Figura 2



Carlúcio e Lita trouxeram dicas fundamentais para o andamento do trabalho. A informação certa de que não deveria nem mencionar o termo carpideira foi de grande utilidade. O correto é rezadeira, mesmo que essa palavra possa causar um pouco de confusão. Nem toda rezadeira é carpideira, mas toda carpideira é chamada de rezadeira. Compartilharam comigo a dificuldade de chegar às pessoas e do medo que elas têm, disseram que, muitas vezes, as pessoas abordadas pensam que chegamos por parte do governo e que poderiam perder o auxílio que recebem, como aposentadoria, cesta básica, etc. O fato de ser alguém de fora é muito estranho para eles. O bom é não perguntar diretamente sobre o assunto, fazer amizade, conversar, criar o ambiente apropriado para uma conversa sobre um tema que assusta tanto a todos. As próprias rezadeiras têm certo receio de admitir o que fazem e isso se deve ao preconceito associado à noção que a população tem sobre o fingimento dessas mulheres. Também recebi uma dica importante ao prosseguimento das minhas visitas de campo: é fundamental aceitar o que oferecem nas casas, como, por exemplo, um café. Café é quase como um ritual diário. Mesmo que esteja quente se toma café. Recusar o café pode significar orgulho e esnobe, significa que o visitante demonstra nojo da casa ou da pessoa que oferece. Tomei o café fraco e açucarado em todas as residências que visitei.

Serra do Jordão, distrito de Sobral. Carlúcio, Lita, Roberto e eu fomos conversar com seu Quincas, cantador de Incelências. A minha ideia inicial era conhecer as carpideiras mulheres, talvez pelo meu total desconhecimento da existência de homens carpideiros. Não podia desperdiçar essa chance. Eu estava nervosa na chegada, não sabia bem como seria a reação, como deveria perguntar, se poderia gravar desde o início, etc. Quincas tem setenta e sete anos e um bom humor e disposição impressionantes. Brincalhão e de bem com a vida. Sabe muitas incelências. Ele mesmo se prontificou a cantar para que eu filmasse sem mesmo que eu precisasse pedir. Aos poucos fui me soltando. Não precisei olhar as perguntas preparadas anteriormente no meu caderno, a conversa fluiu e Quincas nos deixou muito à vontade com ele. Foi gratificante. Saí empolgada de lá. Emocionei-me quando ele cantou. É lindo e arrepiante. Fiquei com a impressão da pessoa de bem com a vida. Malandro

e religioso ao mesmo tempo. Gosta de se divertir e pregar peças. Não sente a dor do velório. Faz os outros chorarem, mas para ele é um divertimento. Faz gestos corporais enquanto canta. A música de seu Quincas ficou entranhada em mim por um longo período de tempo.



**Figura 3 – Da esquerda para direita: Carlúcio, Lita, Princesinha, Quincas e eu.**

Também na serra do Jordão tive algumas outras experiências significantes: conheci Dona Teresa, que já cantou em velório e teve parentes carpideiras. Teresa falou muito da vida no local e das mudanças recentes depois da chegada da eletricidade. Lembrou brincadeiras e festas nos dias de lua cheia e, por saber que eu faço teatro, fez questão de me contar das dramistas do bairro. São mulheres e meninas que, quando ainda não existia luz elétrica, se ocupavam em fazer apresentações de teatro, música e dança para divertir a vizinhança. Era tudo muito simples: roupas feitas de papel crepom, cortina de lençol, etc. Também tive a oportunidade de assistir a uma apresentação de reisado, dança dramática popular com que se festeja a véspera e o dia de Reis, também chamada de bumba meu boi. Povo todo na rua, crianças correndo e se divertindo, bebida, música ao vivo, figurinos e adereços de cena visivelmente fabricados em casa. O mais interessante foi poder observar o quanto aquelas pessoas se divertem durante a apresentação. Não existe a preocupação com a plateia, com a duração ou

qualquer outro fator externo ao jogo de cena. Brincadeira acima de tudo. A música contagia todos. É impossível ficar parado. Mesmo se sentada, algo dentro de mim se movia. Era o pulso.

O pulso são as vibrações da música captadas pelo corpo na região das vísceras e do diafragma e que vão irradiando para o plexo solar até tomar todo o corpo. (...) O pulso é o coração do movimento, instaurador de cada dança e que permanece durante todo o seu tempo.(RODRIGUES, 2005, p. 76)

Pude também observar no corpo dos brincantes os princípios presentes nas manifestações populares já ditos por Graziela Rodrigues.

No dia seguinte visitamos a Serra Verde, na Vila Recreio, no distrito de Rafael Arruda. Não era possível chegar de carro. Do pé de serra (como chamam lá) até o destino final tivemos que subir uma hora e meia a pé debaixo de um sol fervente.



Figura 4

Lindo lugar e bom exercício. A Serra Verde parece um lugar à parte do Sertão. Incrivelmente se tem muito verde e uma brisa agradável lá em cima. É um pequeno paraíso aonde mora gente muito simples e todas as tecnologias não chegaram. Tenho a impressão de que é um lugar onde não se conhece violência. Uma paz e uma tranquilidade indescritíveis, além de muita simplicidade. São 18 famílias que moram lá, mas todas tem alguma ligação de parentesco, tratando-se, na verdade, de uma única família grande. A proposta era almoçar na casa de Dona Rosa, rezadeira, cantadeira de

Incelências e agricultora. Para o almoço nós deveríamos levar o “tempero”, ou seja, algo para engrossar a comida, contribuir. Conversamos um pouco antes do almoço, Dona Rosa é muito sensível e fala muitos dos “seus”. Sua família, seu marido, seus filhos, sua comunidade. Lá tudo é feito no coletivo, todos se ajudam. Dona Rosa contou dos velórios, dos cânticos e benditos, das rezas, de como aprendeu, um pouco de sua vida e do modo como tudo acontece lá. O povo é simples e gosta muito de prosa. É agradável conversar com eles. Tem gente de tudo que é idade. Criança, adulto, velho e animais por toda a casa.

Dona Rosa se abriu. De maneira muito estranha parecia que já tínhamos alguma intimidade. Ela falou muito da perda dos gêmeos em 1972. Cantou incelências e começou um choro. Eu também. Disse que se emociona porque se lembra de seus filhos pequenos. Ela canta as incelências porque acha que além de ser importante para a alma do defunto é bom para a família, ajuda na dor, dá forças e conscientiza. Diz que: *a pessoa morre é porque Deus está chamando.*

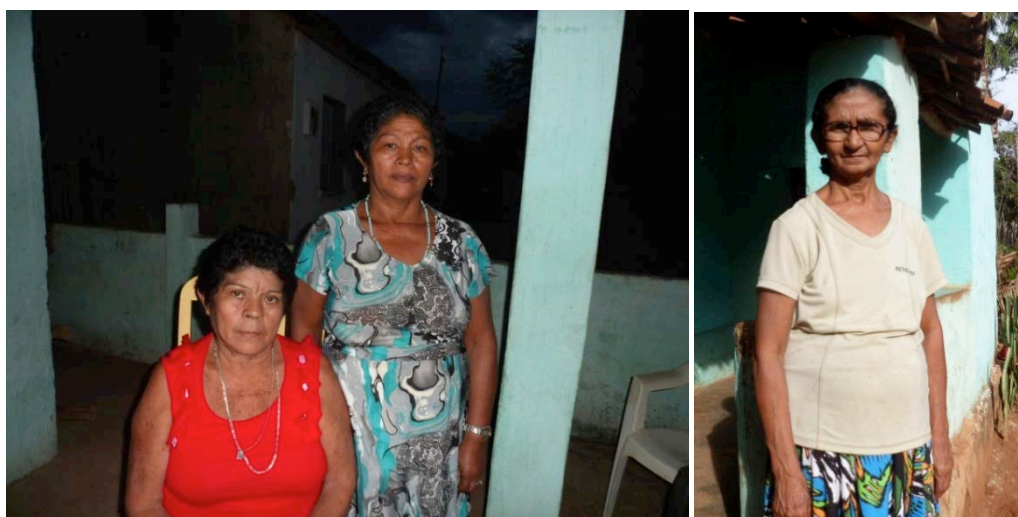
Almoçamos, fizemos juntos os serviços da cozinha, conversamos sobre diversas coisas, seus filhos faziam piadas, contavam de outras pessoas de fora que visitaram a Serra Verde, falavam das conquistas, como, por exemplo, a construção de um pequeno colégio na Serra Verde. Eu me sentia tão bem com eles que parecia que nem estava fazendo uma pesquisa. Mais tarde, refletindo sobre a experiência, pensei que foi um momento de grande integração ao trabalho de campo. Graziela Rodrigues diz que:

O pesquisador, integrado ao campo, conquista suas relações com pessoas, passo a passo. (...) Os relatos são ouvidos com a atenção voltada para o que eles podem estar cercando. No momento em que o bailarino-pesquisador-intérprete “perde” o referencial da razão objetiva de estar ali, ele transpassou o limite de seu mundo e penetrou na moldura do outro. Isso significa que ele está co-habitando com a fonte. Neste patamar ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não-verbais, que o corpo assimila e guarda no inconsciente, e que serão expressos no trabalho de laboratório. Este conteúdo, recebido e expresso no laboratório, penetra também no trabalho de criação artística. (2005, p. 148)

Dona Rosa é uma pessoa totalmente do bem. Não tem o choro fingido. Vem de dentro. Da alma. Foi muito intenso o tempo com ela. Tudo, na verdade. Desde a subida até a hora de voltar. Na descida ainda fomos

conversar com a carpideira Dona Infância. Ela estava esperando na casa de seu Paulo, marido de Dona Rosa. Estavam Infância e Socorro, sua irmã. Infância está doente da perna e por isso não está no topo da Serra. A comunidade a trouxe lá de cima deitada em uma rede. No pé de Serra é mais fácil de conseguir médico. Ela está triste porque não pode mais subir a serra, sente falta do seu lar. Percebo que as pessoas de lá criam raízes fortes com o lugar, com sua terra.

As duas são rezadeiras de velório. Infância (figura 5 – de vermelho) só canta em velório de anjinhos (crianças). São duas figuras, verdadeiras personagens vivas. Contam que faziam isso muito por divertimento, diferente de Dona Rosa (figura 6). Muitas vezes não se tinha o que fazer como lazer naquele lugar e o velório acabava sendo uma festa. Tinha bebida, comida, fofoca e paquera. Socorro falou mais que Infância.



Figuras 5 e 6

Depois de toda essa vivência na Serra Verde tive uma noite intensa de sonhos. De manhã acordei com uma incelência de Dona Rosa na cabeça:

Mamãe eu vou lá pro céu  
Um anjo vai me levando  
De tudo eu vou me esquecendo  
Só de Deus vou me alembando

Mamãe eu vou lá pro céu  
Dois anjos vão me levando  
De tudo eu vou me esquecendo  
Só de Deus vou me alembando

(...) Repete até doze anjos.

### 2.3 Abrindo os olhos

Esse estágio comportou um longo período da viagem, em sua maioria adentrando o interior de Ceará e em uma pequena parcela no litoral do estado. O título deste momento se deve a um sonho muito intenso que tive e mudou o olhar que eu estava tendo para com o momento de co-habitar com a fonte:

*Um dia acordei muito cedo, ouvi os barulhos festivos daquela gente do Ceará e voltei a dormir. Sonhei que estava junto daquelas pessoas e não conseguia abrir os olhos. Que me ajudavam a andar e me seguravam. Era como se eu estivesse com muito sono. Tinha areia nos olhos. O barulho e a rotina das pessoas continuavam.*

Quando contei esse sonho para outra pessoa no dia seguinte tive um *insight*, como se o sonho fosse um aviso, como se tivesse uma voz me alertando: “*abre os olhos diante dessas pessoas e disso tudo*”. Um sinal para estar atenta a mais do que eu estava, a todo o entorno e tudo que estava vivenciando nesta viagem. Neste momento tive a certeza absoluta de que não deveria dar atenção somente às carpideiras e de que todo o processo vivenciado no Ceará é parte dessa pesquisa, assim como tudo que aconteceu comigo neste lugar. Um momento de prestar atenção no que está ao redor e no que acontece dentro de mim mesma. Lembrei-me claramente de um conselho recebido do meu pai antes de sair a campo: *lembre-se de Alexander Fleming, que descobriu a penicilina por acaso*. Fleming pesquisava outra coisa em 1928 quando saiu de férias e esqueceu em seu laboratório placas com culturas de micro-organismos. Quando voltou encontrou uma das suas culturas contaminada por um bolor e em volta das colônias deste não se encontrava bactéria alguma. Fleming e seu colega, Dr. Pryce, descobriram um fungo do gênero *Penicillium*, e comprovaram que este produzia uma substância responsável pelo efeito bactericida: a penicilina.

O trajeto realizado nesta etapa está marcado em verde no mapa que segue.





Figura 7

Atenção redobrada a todas as próximas vivências. Conversei com algumas rezadeiras, visitei romarias e convivi muito com o povo nordestino. Duas coisas me impressionaram muito nesta etapa: a religiosidade extrema do povo e a festividade.

A religião é tão presente que chega a assustar. Quando paramos em Canindé acordei às 6h da manhã com a missa da igreja em alto-falantes espalhados pela cidade. Canindé é a cidade de São Francisco das Chagas, então é possível encontrar várias pessoas com suas vestes pagando promessas. Também fui ao Horto, em Juazeiro do Norte em dia de Romaria. Já havia ouvido falar e mesmo visto coisas assim na televisão, mas ao vivo é sempre mais impactante. Pessoas de todas as idades de pés descalços fazendo um longo caminho de peregrinação. A sala de entrada das casas também é muito diferente na região do Cariri, é a sala do sagrado coração de Jesus. É uma homenagem a Jesus realizada na data de mudança a uma

nova casa. Todo ano se faz uma festa chamada de renovação nesta mesma data e se oferece comida e bebida aos vizinhos.



**Figura 8 – Pessoas vestidas de São Francisco para pagar promessas**



**Figura 9 – Representações de graças concedidas**



**Figura 10 – Sala do sagrado coração de Jesus**



Tive a sorte de me hospedar na casa da família do ator e amigo Heinz Limaverde na cidade do Crato na região do Cariri. Foi com eles que vivenciei todo o clima de festividade. Para mim era quase incompreensível como podiam com tanta festa. Começam devagar na quinta-feira e vão só aumentando o ritmo de festa na sexta-feira, sábado e domingo. O final de semana é uma festa só. Ouve-se música, come-se muito bem, bebe-se muito, recebe-se visita. Nunca vi gente que se diverte tanto quanto eles. É um povo de uma alegria indescritível. Na sua casa sempre cabe mais um. Toda essa festa tem seu ápice no domingo, quando se arma uma seresta em um pátio pequeno nos fundos da casa e não para de chegar gente desde o meio-dia até à meia-noite. Músicos instalam suas caixas de som e mandam ver nos seus instrumentos. Pessoas de todas as idades chegam, se arriscam a cantar e dançam. É contagiante, mas eu tinha real sensação de não conseguir acompanhar tanta festa. Mais uma vez senti de maneira muito forte o choque cultural. Roy Wagner diz que no choque cultural, *a cultura local se manifesta ao antropólogo primeiramente por meio de sua própria inadequação* (2010, p. 34).

Envolvi-me com a família de Heinz e fiz amizade rapidamente. Sua mãe, Liége, queria saber da pesquisa e quis também me levar na casa de uma rezadeira do seu bairro. Na conversa com Dona Nice, a rezadeira, Liége perguntava tanto quanto eu. Diante de um choque de culturas,

A pessoa em questão fica deprimida e ansiosa, podendo fechar-se em si mesma ou agarrar qualquer oportunidade para se comunicar com os outros. Em um grau que raramente nos damos conta, dependemos da participação dos outros nas nossas vidas e da nossa própria participação nas vidas dos outros. Nosso sucesso e a efetividade de nossa condição de pessoas se baseiam nessa participação e na habilidade de manter a competência controladora na comunicação com os outros. O choque cultural é uma perda do eu em virtude da perda desses suportes. (Idem).

A conversa com a rezadeira Dona Nice foi profunda. Parecia que no fundo eu estava em atendimento. Nice falou muito sobre o funcionamento do mundo sob seu olhar, sobre regimento de planetas, sobre vocação e dom de nascença. Olhava-me fundo e parecia compreender minhas perguntas antes mesmo que eu as fizesse. No final da conversa contou-me que no fundo sabia

que eu estava ali por algum motivo um pouco maior e disse ver luz e sucesso no meu caminho. No caminho que eu estava buscando.



Figura 11 – Eu e Dona Nice

### 3. O TRABALHO CRIATIVO

#### 3.1 No meio do caminho tinha uma pedra

O início do processo criativo. Reflexões feitas no dia 27 de março de 2012.

No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra.

Carlos Drummond de Andrade

Dia mundial do teatro. Talvez um bom dia para reflexões sobre minha prática neste campo. Hoje, depois de um dia longo de diversas atividades e estudos, me arrumei e estava saindo de casa para uma festa na casa de cultura Mário Quintana em comemoração ao dia internacional do teatro e do circo, quando, de repente, mudo de ideia, desanimo, me sinto como que em depressão. Há algo de errado comigo. Decidi ficar em casa. Pensei em ver um filme em DVD, pensei em entrar na internet mais uma vez, pensei em simplesmente deitar e dormir mesmo que fosse recém oito horas da noite. Sinto que tudo me cansa. Penso no mestrado. O que poderia eu fazer essa noite? Como começar? Decido seguir a dica da orientadora e do meu colega Thiago Pirajira: procurar na internet o Memorial da Alexandra Dias (performer que concluiu o mestrado em Artes Cênicas na UFRGS em 2009 com a mesma orientadora que tenho agora). Encontrei. Salvei no computador e comecei a ler. Medos, angústias, dúvidas, sensações da atriz Alexandra Dias me provocaram reflexões e me inspiraram para começar a escrever este parágrafo.

Depois que cheguei de viagem do meu trabalho de campo, me encontrei com o tempo reduzido. Trabalhos referentes a disciplinas cursadas no segundo semestre de 2011 por serem escritos e entregues; peças de teatro que participo como atriz em cartaz; atividades e aulas oferecidas pelo PPGAC; etc. Hoje percebi que estou a cada semana adiando o início do meu trabalho prático. Não é por falta de tempo, ou até pode ser, mas percebi que a falta de tempo é uma desculpa para enganar a mim mesma. Acho que no fundo estou com medo de começar esse processo de ensaios. Nunca trabalhei em teatro sozinha. Nunca ensaiei ou tive um processo criativo sem ninguém junto comigo. O que estou me propondo aqui é também um grande desafio pessoal a ser encarado. Como começar? Que metodologia seguir nos ensaios? É engraçado me deparar com isso. Parece tão fácil preparar uma aula ou ensaio para outros atores... É gostoso pensar em surpresas para ensaios de outras pessoas, vivências que possam auxiliar o processo criativo de outros, mas como proporcionar isso a mim mesma sem tolher o meu próprio processo criativo?

É fácil jogar-me de corpo e alma a propostas vindas do olhar de fora da cena. Pela minha experiência percebo que consigo me entregar para o trabalho de ensaios e de cena dentro do meu processo criativo de atriz sendo conduzida por um diretor que traz propostas de exercícios e dá dicas sobre o meu trabalho de atuação. Mas como ser o olhar de fora estando, ao mesmo tempo, dentro do trabalho? Acredito que no ensaio individual, o ator/performer deva ser, ao mesmo tempo, o olhar de fora e o olhar de dentro; O condutor e o conduzido; o cavalo e o cavaleiro.

Esta reflexão me conduziu a uma grande virada no modo de encarar a minha pesquisa prática. O problema me conduziu a uma solução. Ou, como peguei emprestada a frase do poema de Drummond como subtítulo deste capítulo, utilizo ela novamente, desta vez em forma de paródia: **no meio das pedras tinha um caminho.**

A ideia de que eu deveria ser, ao mesmo tempo o olhar de fora e o de dentro me fez pensar o como fazer isto. Queria conseguir propor diferentes estímulos e ser surpreendida por eles ao mesmo tempo. Ler o memorial da

Alexandra Dias<sup>26</sup> me impulsionou e me estimulou. Assim como a minha, a pesquisa de Alexandra Dias se inseria dentro da linha de Processos de Criação Cênica dentro deste programa de pós-graduação e previa a apresentação de uma obra artística. Alexandra trabalha sobre a performance em um processo pessoal onde os desejos da artista se tornam o estímulo para criação. Lendo seu memorial uma coisa me chamou muita atenção na sua metodologia: o sorteio dos desejos. É o começo do que ela chama de agenciamentos. A partir dos sorteios ela passa para a experiência na sala de ensaio e também fora dela. Quando li isso pensei que era uma solução muito pertinente para tirar as pedras do meu caminho. Pensei em criar tarefas para ensaios, como se estivesse preparando ensaios para outros atores e, a cada dia deveria sortear uma tarefa diferente para que assim pudesse ir para sala de ensaio com um vazio interno, pronta para o que pudesse surgir.

Pensando nas tarefas acabei chegando na tese de doutorado do Élcio Rossini: Tarefas - uma estratégia para criação de performances, orientada por Romanita Disconzi. A leitura foi bem interessante e me fez refletir sobre o que eu estava tentando propor. Na sua tese, Rossini utiliza o conceito de tarefa como foi estabelecido pela bailarina e coreógrafa Anna Halprin em 1957: aliado às ações cotidianas. *“Tarefa implica em repetição e, no senso comum, está associada com a rotina e trabalho, sendo raro pensarmos em tarefa associada à imaginação e à criação”* (ROSSINI, p. 41). Élcio deixa bem claro que a tarefa é uma ação muito precisa e delimitada retirada das ações do cotidiano. Na arte, a tarefa se mostra ampla, pois aí não se delimita o como realizá-la.

O autor ainda traz ao leitor um subcapítulo que associa a tarefa com a improvisação. Neste momento fica bem claro a diferenciação entre uma coisa e outra:

A tarefa não deixa de ser um tipo de improvisação sobre a qual se estabelece um recorte que determina questões conceituais específicas. A improvisação é um campo aberto e vasto; e a tarefa é uma restrição específica deste campo. (Idem, p.47).

Percebi que não era de tarefas que estava querendo falar quando pensava em deixar ensaios preparados para mim mesma. Ou, melhor,

---

<sup>26</sup> Performance-me! O processo de si pelo movimento dos desejos defendido em março de 2009 no PPGAC

percebi que esse não era um bom termo, pois poderia fazer confusão com toda a história que essa palavra carrega e que não é o que estou tentando propor. Os ensaios preparados de mim para mim eram, na verdade, estímulos para criação e, muitas vezes, lidavam diretamente com a improvisação como um campo aberto.

O meu grande estímulo é o trabalho de campo, mas como organizar tudo o que vi, vivi, recordei e senti no Ceará para transformar em cena? O que fazer no laboratório? Conversas com minha orientadora me induziram a dar uma atenção especial aos vídeos coletados, fotos tiradas e aos escritos do meu diário de bordo da viagem. No laboratório eu deveria ver esses materiais e improvisar de acordo com as sensações e memórias suscitadas por eles.

Resolvi revelar várias fotos da experiência de campo, selecionei as mais significativas e mesmo assim tinha setenta e seis fotos impressas entre pessoas que entrevistei e conheci, paisagens do local, objetos que, para mim, despertaram curiosidade e interesse e experimentos artísticos que realizei durante o campo. Quis classificá-las e ordená-las. Separei em sete envelopes, cada um com um título diferente:

- 1 - Serra Verde – Dos lugares;
- 2 - Serra Verde – das Pessoas;
- 3 - Serra do Jordão – dos lugares e Das Pessoas;
- 4 - Imagens Sugestivas;
- 5 - De outras Pessoas;
- 6 - Dos Cenários Religiosos;
- 7 - Experimentos de Vida e Morte.

Esses títulos foram o começo da criação dos estímulos para ensaios. Eles fazem referência a lugares muito significativos por quais passei e a imagens que mexeram muito comigo durante o campo. Esses títulos acabaram se desdobrando em dezesseis estímulos diferentes para ensaios:

- 1 - O meu ensaio sobre a cegueira;
- 2 - Eu sou o lugar – das cores I;
- 3 - Eu sou o lugar – das cores II;
- 4 - Eu sou o lugar – dos elementos;
- 5 - Eu sou o lugar – dos objetos I;

- 6 - Eu sou o lugar – dos objetos II;
- 7 - Das pessoas – Dona Rosa ou uma memória afetiva;
- 8 - Das pessoas – Dona Infância e Dona Socorro ou da desterritorialização da pessoa;
- 9 - Das pessoas – Seu Quincas ou a diversão do ator;
- 10 - Das pessoas – Dona Nice ou o místico;
- 11 - Dos cenários Religiosos – Como usar isso?;
- 12 - Do entorno – Outras pessoas e outros lugares;
- 13 - Experimentos de vida e morte;
- 14 - Uma atenção às imagens sugestivas;
- 15 - O canto – o sonho de anos atrás;
- 16 - Da ideia dos balanços.

Alguns desses estímulos, como o 7, 8, 9 e 10 já vieram acompanhados de frases bem sugestivas. Essas frases surgiram já no meu estágio de co-habitar com a fonte a partir da observação e escrita do diário de bordo. Outros como o 15 e 16 já são trabalhos sobre memórias ressuscitadas a partir do contato com as carpideiras do Ceará e com os estudos sobre morte também surgidos no momento do trabalho de campo. O estímulo número 1 está relacionado com o sonho já relatado no capítulo anterior, que para mim também foi uma experiência vivida no campo, um *insigth*. O estímulo número 13 surgiu a partir de experimentos artísticos em vídeo e foto realizados no Ceará. Este título surgiu depois de ver fotos reveladas e ordená-las. Esse estímulo tem guiado um pouco a estética que o trabalho prático tem adquirido. Os demais estímulos tem relação direta com as fotos reveladas e separadas em envelopes.

Todos os estímulos foram escritos à mão em folhas de tamanhos e cores diferentes, sempre de acordo com as lembranças da viagem. São compostos por duas partes, uma com a descrição exata do que preciso para o ensaio em questão e a outra com passos a serem seguidos na experimentação cênica, desde a preparação da sala de trabalho até um relato final do que achei interessante no laboratório. Esses estímulos foram colocados dentro de uma mochila onde também botei todo o material que precisava para realizar os experimentos, além de objetos significativos, como

uma sandália trazida do nordeste, um pequeno terço de madeira, o meu projeto de pesquisa, o meu diário de bordo da viagem, etc.



Figura 12

## 3.2 O processo

Não só o resultado, mas todo esse caminho para chegar a ele é parte da verdade. (MARX apud SALLES, p.28, 2009)

### 3.2.1 Idas e vindas entre o caos e a ordem

Precisei da ordem para chegar ao caos. Precisei do caos para criar.

De um lado, o segundo princípio da termodinâmica indicava que o universo tende a entropia geral, isto é, à desordem máxima e, de outro lado, revelava-se que neste mesmo universo as coisas se organizam, se complexificam e se desenvolvem (MORIN, 2005, p. 61).

Os estímulos criados para os ensaios foram necessários para que criasse uma ordem de trabalho. Precisei deles para começar. Para conseguir me deixar levar nos ensaios. Sentia que precisava de uma condução, de um planejamento, de exercícios propostos para poder transcender a eles.



Nos primeiros ensaios o sorteio dos estímulos e o cumprimento do que estava planejado aconteceu como previsto. Os estímulos realmente me transportavam para memórias pessoais e comecei a perceber como esse processo da metodologia de Rodrigues acontece em mim. Rapidamente o de fora remete para uma lembrança ou uma imagem. Tudo parecia estar funcionando como deveria. Neste momento eu cumpria meus ensaios, realizava experimentações, mas desconhecia por completo a maneira como esses experimentos entrariam para cena ou se entrariam ou não. Posso dizer que esta foi uma grande fase do meu processo. A angústia por resultados perdurou todo este momento. Mesmo assim produzia muito material cênico. Nesta fase a repetição não foi um ponto forte, parece que sentia a necessidade de experimentar muitas possibilidades. Nesta etapa conseguia escrever sobre todos os ensaios e fazer reflexões. Seguia à risca meus planejamentos. Gostava do que estava sendo produzido, mas sentia que precisava ir mais fundo.

Ensaio difíceis começaram a acontecer. Dias em que não produzia nada que considerasse bom me atormentavam. Os momentos de crise quando se está sozinho em uma sala de trabalho parecem mais difíceis do que quando se está em grupo. A busca por um resultado final já de imediato só atrapalhou. Parece que nesses momentos esquecia tudo o que se passa em um processo criativo de teatro. Já passei por momentos como esse em outros trabalhos. E pensar que se produz tanto material que nem vai para cena? E pensar que em alguns processos os primeiros meses inteiros são dedicados somente a experimentações e trabalhos de sintonia de grupo?

Tive uma orientação que foi como um divisor de águas neste processo. Tive um momento junto com a orientadora desta pesquisa onde falei bastante do que andava fazendo. Na minha fala, a viagem para o Ceará sempre aparecia. Eu achava que não estava pensando tanto nisso, mas paisagens, lugares, pessoas retornam constantemente na minha mente. Não posso negar que tive uma experiência forte no trabalho de campo. Falar do mapa do lugar, de caminhos, de sensações pareceu mudar um pouco o rumo que a minha prática estava tomando.

Fui para sala de ensaio. Fiz o meu sorteio habitual. De repente grito. “Não!” Não quero começar por ali. Rasguei aquele estímulo escrito no papel. Quebrei todo meu planejamento e isso me perturbou muito. Por um momento tudo parece dar errado no ensaio, na pesquisa e na vida. Uma tempestade em copo d’água. Começo a me questionar: Por que devo seguir o meu planejamento? Com o que estou rompendo quando mudo o cronograma? Eu mesma criei tudo isso e eu mesma determinei que devo seguir o sorteio diário. E se hoje ou amanhã for mais produtivo fazer de outra forma? Busquei me abrir e deixar fluir o que tivesse para fluir.

Tentei retomar o que foi falado na última orientação. Meu trabalho passou a ser uma escuta da viagem. Mapas e trajetos começaram a se mostrar. Comecei a pensar por aí. Muitas imagens surgem. A ideia dos trajetos me levou a busca de algo que pudesse traça-los. Levei para a sala de trabalho um rolo de papel pardo. Algumas novas possibilidades se apresentaram. A ideia de apresentar o ensaio para orientadora me fez mudar os procedimentos. Agora sentia necessidade de parar com os estímulos e trabalhar sobre tudo o que já foi estimulado até aqui. Isso significou para mim uma imersão na criação e um afastamento da racionalidade. Fiquei muito tempo sem conseguir escrever. Não podia nem fazer um diário de ensaios. Não conseguia.

#### **Reflexões do dia 08/06/2012 – Retiradas do diário de ensaios**

*Faz tempo que não consigo escrever sobre os ensaios e até aqui as coisas tem mudado um pouco seu andamento. No início do processo fiz uma ordem para me ajudar nos ensaios e agora, cada vez mais estou andando pelo caos. A falta da escrita me angustia, mas ao mesmo tempo sinto que estou imersa na minha prática. Continuo tendo alguns ensaios difíceis e angustiantes, enquanto em outros pareço me deixar levar por ideias do momento.*

*Eu oscilo entre pensar que meu trabalho vai bem e que não vai bem. Todo dia tento encontrar o que tenho até aqui. A ideia de mostrar um ensaio para Inês me provocou. Parei de fazer sorteios e comecei a tentar retomar cenas. Algumas me parecem idiotas e sem sentido.*

*Precisei passar por elas para encontrar outra coisa. As carpideiras estão próximas e me alimentam criativamente, porém parecem estar cada dia mais afastadas do que será a minha prática cênica.*

A relação com os estímulos mudou. Percebo que eles foram fundamentais para poder avançar para outra etapa. Não os abandonei, mas eles ficaram mais tempo guardados dentro da mochila. Idas e vindas nos procedimentos realizados em laboratório me acompanham sempre. Já precisei, novamente, visitar os estímulos. Eles sempre parecem me alimentar em momentos em que não sei o que fazer. Deixei de lado qualquer obrigação, procuro sentir o que o dia está propondo. Rever vídeos do Ceará sempre parece bom em momentos difíceis. Estimulam a memória e me deixam carregada de sentimentos.

Percebo o meu processo se encontrando, cada vez mais, em um alto nível de complexidade. Observo no meu trabalho prático os três princípios da complexidade já ditos por Edgar Morin em seu livro ***Introdução ao pensamento complexo***:

1. O princípio dialógico, onde podemos abarcar em uma mesma unidade dois termos opostos em sentido. Aqui podem conviver o caos e a ordem, sempre alimentando um ao outro. *A ordem e a desordem são dois inimigos: um suprime o outro, mas ao mesmo tempo, em certos casos, eles colaboram e produzem organização e complexidade.* (2005, p. 74). Percebi-me no caos no momento em que não pude escrever sobre meu processo e deixei de seguir minha programação. O caos me levou à ordem. Só a partir dele pude enxergar melhor meu trabalho e perceber que carrego comigo alguns “tesouros” que dão força a essa pesquisa.

2. O princípio da recursão organizacional: *um processo recursivo é um processo onde os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores do que os produz* (Idem). Este princípio acaba com a lógica da linearidade, de sucessão de fatos um após o outro e trabalha com uma lógica cíclica, onde um sistema pode se auto-organizar, auto constituir e autoproduzir, acabando com a ideia de causa e efeito. Noto isso na minha

prática teatral desta pesquisa. Percebo que criei diversos fragmentos cênicos, experimentos que se relacionam entre si, mas não importaria a ordem que eu estabelecesse entre eles. Todos parecem se interferir e colaborar uns com os outros. Um experimento parece produzir o outro mesmo que possa enxergá-los de forma independente.

A recursão organizacional se estabelece também na minha lógica de processo criativo. Quando penso em uma metodologia, passo a passo, percebo que não é desta forma que acontece. O momento de ruptura com o planejamento não deixa de ser um processo recursivo. Quando me percebo, estou trabalhando com mais de uma proposta ao mesmo tempo. Um ensaio que deveria ir por um caminho acaba por outro, ou mesmo acaba juntando todas as ideias em um só experimento. Os momentos se misturam. Estou em trabalho de campo e de repente tenho uma vontade incontrolável de realizar um experimento artístico e essas duas situações acabam se completando. Sinto-me como em uma lógica de sonho, acontecimentos estranhos que se rematam e vão formando um todo que é a pesquisa.

3. O princípio hologramático, que prova que o todo está na parte e a parte está no todo. O clássico exemplo é o da célula de um organismo vivo qualquer. Ela é uma parte do todo que é o organismo, porém pode representar toda sua totalidade através da sua informação genética. Este princípio carrega em si a lógica da recursão já no momento em que podemos associá-lo aos outros dois princípios. Esse pensamento pode parecer confuso, mas exprime o que é a complexidade em si. Pego emprestada a estrofe de um poema de Gregório de Matos para ilustrar o princípio hologramático explicado por Morin:

O todo sem a parte não é todo,  
A parte sem o todo não é parte,  
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,  
Não se diga, que é parte, sendo todo.<sup>27</sup>

No meu processo percebo-me envolvida em um princípio hologramático. Vivo um momento onde é necessária uma entrega grande

---

<sup>27</sup> <http://www.vidaem poesia.com.br/gregoriodematos.htm>

para esta pesquisa, e percebo este fato de uma maneira em que me vejo vivendo-o em cada momento do dia, mesmo que no banho, mesmo que no ônibus, mesmo que dormindo, sinto-me envolvida com este processo, tanto que percebo que cada sonho meu ou pensamento carrega o todo que abarca essa pesquisa. Posso dizer o mesmo da minha prática cênica, que não pode desvincular-se de todas as experiências vividas por mim em teatro até o momento e nem mesmo das leituras realizadas no mestrado. Percebo também que minhas cenas fragmentadas dizem muito umas das outras, mas que não posso isolá-las como parte, pois esse trabalho não seria um todo se assim o fizesse. Como diz Cecília Almeida Salles, *Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes* (p. 17, 2009).

### 3.2.2 Da necessidade de ver o mar



Figura 13

Aqui a necessidade de ver o mar é tanto uma realidade quanto uma metáfora. Quando vejo o mar me percebo de outra forma. A primeira sensação é de ser muito pequena e muito grande ao mesmo tempo. Pequena diante da imensidão do mar e de tudo que não conheço. Grande pela solidão diante do mar e por tudo que ela suscita em mim. O olhar para o mar sempre foi, para mim, um momento de voltar-se para dentro, de perceber os mais íntimos desejos, de refletir sobre a vida e de pensar no futuro. Ressalto aqui as palavras *voltar-se para dentro*, é como vejo esse processo, como um momento de auto-observação e autoconhecimento como atriz.

O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Desse modo, o percurso criador é para ele, também, um processo de autoconhecimento. O artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo (SALLES, 2009, p. 135).

Percebo esse *voltar-se para dentro* como uma grande imersão nesse trabalho de pesquisa. Parece que cada instante do meu dia conta para o desenvolvimento deste projeto. Transformo-me a partir de cada fato vivido e assim transformo junto minha pesquisa. Sinto uma inseparabilidade do meu eu enquanto pessoa e enquanto artista pesquisadora. *Esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam à pertencer a obra. (...) A realidade externa penetra o mundo que a obra se apresenta* (Idem, p. 42).

Em um trabalho de teatro em grupo são consideradas todas as vivências em conjunto como parte do processo criativo, como necessárias para a criação de sintonia entre o grupo e também de um “vocabulário” comum para o trabalho. Partindo deste pressuposto, digo que, em um trabalho solo, é necessário um mergulho para dentro, um olhar diferenciado para si mesmo. Desta forma, cada prática voltada para mim mesma tem feito parte desta pesquisa. Posso elencar algumas coisas que para mim estão tendo este sentido, como por exemplo: passar por procedimentos terapêuticos, fazer aulas de dança, assistir espetáculos, fazer viagens, etc.

As viagens foram bem importantes neste processo. A do trabalho de campo nem se fala, foi um grande impulso criativo, além da possibilidade de encontrar-me comigo mesma a partir do choque com o *de fora*. Outras viagens vieram mesmo depois do retorno a Porto Alegre. Busquei ter alguns dias sem atividade na cidade para que pudesse olhar o mar. O mar daqui que é o mesmo mar de lá. O mar que me estimula sempre e parece fazer cair algumas “fichas”, dar-me conta de ideias e fazer links que faltam. Mesmo durante o trabalho de campo no Ceará busquei ir até o mar entre um local e outro da pesquisa para ter esse momento de reflexão.

Posso dizer que a necessidade de ver o mar esteve entre mim e a pesquisa em muitos momentos, quase como sendo um condutor entre um e

outro. Como já disse Carlos Drummond de Andrade, *Entre mim e os mortos há o mar*, (2004, p. 149).

### 3.2.3 Do estímulo color



Figura 14

Logo que retornei a Porto Alegre, depois do trabalho de campo, percebi-me desconcertada com uma coisa que ainda não havia reparado durante toda a viagem. As cores do lugar estavam muito dentro de mim. Começava a rabiscar no papel pensando algumas coisas para iniciar o trabalho criativo e quando me dava por conta estava pintando tudo em azul celeste e marrom. Durante mais de um mês vi e vivi essas cores diariamente. Na foto acima é possível observar as cores de que estou falando, ainda que este dia fosse um dos raros dias em apareciam nuvens no céu. O azul e o marrom foram um começo e um estímulo forte para começar o trabalho criativo. Indicavam-me um caminho.

### 3.2.4 Da atenção aos sonhos

Os sonhos são como memórias que não aconteceram.

**Anotações de uma madrugada de maio de 2012:**

***Barulho.***



*O medo da noite que retorna e some uma hora.*

*O estado do corpo de contrai e relaxa.*

*O azul e o marrom aparecem.*

*Caminhadas lentas.*

*Um saco de areia.*

*Cair e levantar.*

*Uma rede.*

*Estados diferentes sendo contrastados no corpo.*

Precisei levantar. A quantidade de imagens que tinha na cabeça nesta noite me perturbava e me fazia acreditar que eu nem estava dormindo. Ilusão. Quando levantei e tentei escrever tudo o que tinha pensado percebi que não lembrava, que estava já em algum estágio de sono. Deitei novamente e parece que essa simples ação me fez recordar imagens e ideias. Levantei mais uma vez e escrevi as frases soltas acima. Os meus sonhos parecem estar ditando o tom desta pesquisa. Aparecem como ideias para o trabalho criativo e se mostram através de cores, imagens, estímulos sonoros e até frases completas.

Sempre percebi que os sonhos tinham um alto grau de influência nos meus trabalhos criativos. Quando estou imersa em um processo de criação percebo que é impossível me desvencilhar deles. Em momentos críticos chego a me sentir cansada, como se passasse a noite ensaiando e não dormindo. Eles têm uma estreita relação com a minha prática teatral. Muitas vezes trazem o clima, a temática ou imagens de um espetáculo. Outras trazem medos e inseguranças relacionadas com a proximidade de uma estreia.

Os sonhos neste período estão representando para mim o que Peter Brook já chamou de *intuição amorfa: uma intuição profunda, amorfa, que é como um perfume, uma cor, uma sombra. (...) É a minha relação com a peça.* (1994, p. 19). Quando passo esses sonhos/intuições para o papel, mesmo



que através de frases soltas e desconexas, é o momento onde assumem sua primeira forma. Quando levo-os para a sala de ensaio eles deixam sua forma inicial para se tornar outra coisa. Sofrem uma metamorfose no momento em que se confrontam com outras memórias e mesmo com meu próprio corpo. No laboratório os sonhos/intuições saem do plano das ideias e sensações e devem tornar-se algo mais concreto. Uma nova forma aparece no espaço. Cecília Almeida Salles diz que a *Intuição Amorfa* de Brook é um meio de *descrever o elemento direcionador do processo* (2009, p.32).

Durante os ensaios percebo que sonhos antigos são tirados do fundo do baú e lembrados como memórias. Quando revisito o material trazido do nordeste (vídeos, fotos e diário de bordo) acesso arquivos muito bem guardados dentro de mim. Quando percebo estou retomando vivências da minha época de criança, assim como lembrando sonhos já esquecidos há muito tempo. Já não sei o que é realidade e o que é imaginação.

### 3.2.5 Dos dias molhados



Figura 15

O estado de criação mantém a sensibilidade suspensa, à espera e à procura de sensações que, na medida em que ativam sensivelmente o artista, são criadoras (SALLES, 2009, p. 58).

Os *dias molhados* são uma metáfora, assim como a imagem acima também o é. O que chamo de *dias molhados* acontece dentro de mim e não fora. São dias de tristeza em que o choro vem fácil. Ou dias estranhos em que não sei bem o que se passa dentro de mim. Momentos em que a

sensibilidade faz aflorar algo que vem de dentro. É como se eu me sentisse nublada no meu interior, a ponto de chover a qualquer instante. São nesses dias que percebo as melhores ideias para o processo criativo. Nesses momentos também que consigo realizar os ensaios mais produtivos. Como diz Salles, *o que se percebe é a sensibilidade permeando todo processo. A criação parte de e caminha para sensações e, nesse trajeto, alimenta-se delas* (2009, p. 57). A sensibilidade acaba por ser um bom estímulo para criar. É quando estou com as emoções à flor da pele que pareço conseguir externá-las melhor. Carlos Drummond de Andrade já comentou que existe a *necessidade de expressão no momento em que falha algo na vida* (ANDRADE apud SALLES, 2009, p. 57).

Me “lavando” por dentro pareço conseguir jorrar algo de puro, poético e bonito para fora. Esse estado não se consegue quando se quer, pelo contrário, parece que não pode ser buscado. Ele aparece inesperadamente como também vai embora sem aviso. Tentar forçar o acontecimento de *dias molhados* é um caminho para frustração e bloqueio na criação. Saber aproveitá-los quando chegam também é difícil, pois é preciso pular a barreira da acomodação. Quando os *dias molhados* acontecem, muitas vezes a vontade é de resguardar-me e ter um momento de conforto e solidão. Assim eles permanecem e não são muito colaborativos. Se os percebo e me proponho a pensar no meu processo criativo ou ir para uma experimentação em laboratório, aos poucos vou transformando-os em matéria criativa. Às vezes este processo acontece naturalmente.

O que chamo aqui de *dias molhados* já foi percebido e comentado por outros artistas. Não é à toa que nos lembramos das histórias de poetas que alimentavam um amor platônico, não correspondido, como inspiração para escrever. Provocavam um estado de sofrimento como mote para a criação. Cecília Almeida Salles fala no *estado de poesia* e o comenta como um momento instável assim como vejo meus *dias molhados*: *o estado de poesia é perfeitamente irregular, inconsciente, involuntário, frágil, e que o percebemos, assim como obtemos, por acidente.* (SALLES, 2009, p. 57). Saliento também que no método BPI no qual me inspiro, *a emoção é*

trabalhada como um fio que conduz a construção do movimento do bailarino (RODRIGUES e TAVARES, 2010, p. 147).

Na figura 16 uma imagem de anotações em diário de ensaios em um dia em que eu estava “nublada”. Agosto de 2012.

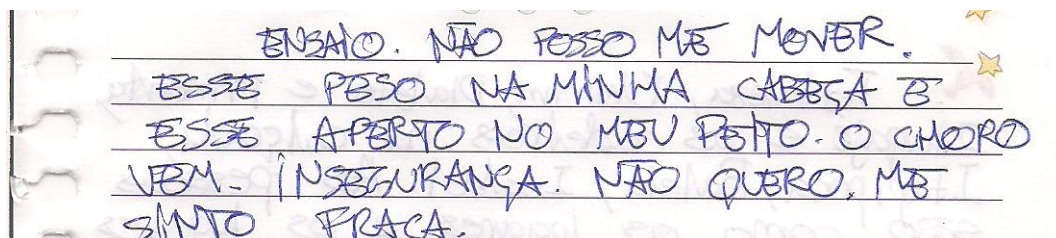


Figura 16

### 3.3 A criação de dramaturgias

As bases de granito do espetáculo são a sua dramaturgia orgânica, ou seja, a sua capacidade de engajar e persuadir os sentidos do espectador. (BARBA, 2010, p.58).

Árdua tarefa. Criar dramaturgias e fazê-las conversar é, na minha opinião, um dos aspectos mais complicados na criação de um espetáculo. Neste experimento cênico que acompanha meu Memorial, propus-me a ser responsável tanto pelas dramaturgias de atriz como também pelas dramaturgias que ficariam por responsabilidade de um encenador. Entrei de cabeça em um desafio de compor cenários, figurinos, vídeos e mesmo a concepção da cena que apresento como parte desta pesquisa.

Eugênio Barba utiliza frequentemente esse termo: *dramaturgias do espetáculo*. Ele ressalta a importância de qualquer peça teatral lidar com uma pluralidade de dramaturgias que, juntas, vão formar um todo que é o espetáculo. Estas dramaturgias (do ator, do encenador, do figurino, da iluminação, etc.) devem mesclar-se de tal forma que fique imperceptível olhá-las em separado. De maneira que formem um todo orgânico do espetáculo.

O processo no qual uma pluralidade de dramaturgias interage é parecido com a preparação de um perfume. Flores preciosas são maceradas junto de substâncias sem cheiro ou que cheiram mal até se tornarem um líquido denso que deve destilar uma essência aromática. Então, essências diferentes são misturadas com óleos e resinas que fixam uma fragrância que dura. (...) Ao se misturar, cada

uma das essências aromáticas perde seu valor autônomo. Tornam-se perfume, uma unidade intensa e indivisível. (BARBA, 2010, p.282).

Formei-me em teatro com ênfase para interpretação teatral. Percebo que esta é realmente a área que mais me encanta no teatro, apesar de ter a consciência que que um espetáculo se faz na articulação de outros tantos fatores. Neste processo acabei por focar-me primeiramente na criação da dramaturgia de atriz, deixando que esta me levasse para as outras no decorrer dos estudos e experimentações.

A *Dramaturgia do Ator* é o nível do espetáculo que diz respeito à criação individual de cada ator e sua capacidade de tornar suas ações verdadeiras aos olhos do espectador. Barba explica a sua utilização da expressão *dramaturgia do ator* da seguinte forma: *com esse termo eu me referia tanto à sua contribuição criativa no crescimento de um espetáculo quanto à sua capacidade de enraizar o que contava numa estrutura de ações orgânicas.* (Idem, p.57). Ainda completa nos oferecendo sua definição do que é *orgânico* no teatro: *Entendo por “orgânico” as ações que provocam uma participação cinestésica no espectador e que, para ele, tornam-se convincentes independente do gênero teatral do qual o ator faz parte* (Idem). Criar uma dramaturgia de atriz tornou-se um exercício de comum acordo com as questões que norteiam esta pesquisa. Trabalhar(-me) neste sentido fez parte da busca pela organicidade. Foi um exercício de articulação de memórias, improvisações, revisitação ao material coletado no campo e, principalmente de seleção de material sensível para compor o que seria a forma final do experimento cênico que acompanha este memorial.

Eugênio Barba diz que na criação de suas dramaturgias e na busca pela organicidade, seus atores do Odin Teatret se utilizavam, entre outras coisas, da atenção a própria biografia:

O ator extraia essa lógica da própria biografia, das próprias necessidades, da experiência e da fase existencial e profissional em que se encontrava, do texto, da personagem ou das tarefas que tinha recebido, das relações com o diretor e com os outros companheiros. (Idem, p.58).

No meu caso não se tratava de dar uma atenção ao texto ou mesmo aos personagens, pois estes não existiam a priori. Não podia investir na relação com o diretor e nem com colegas de ensaio, pois encontrava-me

sozinha na sala de trabalho. Agora, entrar em contato com minha *própria biografia, necessidades, experiência e fase existencial e profissional* foi fundamental para criar minha dramaturgia de atriz. Dar atenção aos estímulos para ensaios que eu mesma criei foi um trampolim para conseguir dar um salto no escuro, no desconhecido e poder partir para experimentações profundas que, muitas vezes, se escapavam da lógica de um ensaio planejado.

Percebo que, mais do que isso, a relação com a viagem ao Ceará, a memória das experiências vividas lá, o contato com meu próprio diário de bordo e a revisitação ao material coletado no campo (vídeos, fotos, objetos, etc.) conduziam-me na criação da minha dramaturgia de atriz. Faziam-me entrar em contato com algo que era (e é) meu, próprio. Uma coisa leva a outra. O contato com o de fora fez-me mergulhar para dentro. Só assim foi possível acessar mais profundamente minha própria biografia. Neste sentido percebo o quanto foi importante apoiando-me no eixo **Co-habitar com a Fonte** do método BPI. Somente a partir desta perspectiva pude entrar em contato com o que chamo aqui de “O de Fora”.

No meu processo prático, utilizei fundamentalmente a improvisação como fonte de produção de material cênico. A cada ensaio a partir de um estímulo diferente, mas sempre buscando esse momento aberto de criação. No livro ***Dramaturgia do corpo-espço e territorialidade – uma experiência de pesquisa em dança contemporânea***, fala-se na improvisação como um elemento fundamental na criação de dramaturgias cênicas: *a improvisação torna-se elemento agregador de ideias, movimentos e dramaturgias corpóreas que dialogam entre si, na proposição de composições cênicas* (MUNDIM, 2012, p.107). A improvisação faz-nos trabalhar com o novo ao mesmo tempo que nos permite acessar um vocabulário de movimentos, energias e ideias nos quais já trabalhamos um dia. Acumulamos informações e registros de experiências vividas no nosso corpo e no momento da improvisação conseguimos resgatá-los de uma maneira quase mágica. É na improvisação que consigo acessar memórias da viagem ao trabalho de campo bem como memórias correspondentes a minha própria biografia.

A improvisação nos proporciona a criação de uma quantidade imensurável de material cênico, o que parece ser bom e ruim ao mesmo tempo. Bom por rapidamente percebermos a riqueza contida no trabalho do ator. Ruim no sentido de ser difícil de selecionar o material que realmente entrará na cena ou espetáculo a ser apresentado. Quando se retoma uma improvisação, naturalmente selecionamos alguns fragmentos de cenas e descartamos outros. É uma escolha feita sem pensamento, mas que parece privilegiar aquilo de que mais gostamos ou nos sentimos bem em fazer no ato da improvisação. Durante meu processo de criação, percebi que, mesmo após essa pré-seleção natural na retomada de improvisações, eu permanecia com uma diversidade grande de material cênico. Eu buscava a cada final de ensaio reunir na minha cabeça e registrar através de escrita e desenhos aquilo que havia gostado e pensava poder encaixar no experimento cênico a ser apresentado como parte desta pesquisa. Se eu levasse em conta tudo aquilo que selecionei como um bom material para colocar na cena, provavelmente hoje teria um espetáculo longo, cansativo, repetitivo e inadequado.

O momento de criação de dramaturgias exige escolhas. É através delas que, aos poucos conseguimos obter um senso crítico para/com a própria obra em curso. Observo que é importante fazê-lo após um primeiro momento de experimentação livre. Se meu senso crítico está ativo no ato da improvisação, a produção de material cênico é quase nula. Funciona para mim como uma via de duas mãos: preciso desliga-lo e permitir-me adentrar o vazio que exige a criação no momento da improvisação e preciso saber ativá-lo para fazer uma seleção posterior. Como diz Cecília Almeida Salles, *são gestos construtores que, para sua eficácia, são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: constrói-se à custa de destruições* (SALLES, 2009, p. 31).

Anne Bogart escreveu um texto chamado **Seis coisas que sei sobre atores**, onde fala de seis aspectos que considera fundamentais para o treinamento de ator. Um deles é a *Violência necessária*, onde ressalta que qualquer decisão tomada no teatro é um ato de violência para o ator. Cada vez que o diretor pede que repita algo o ator é violentado. A pressão que sofre dele mesmo é grande pensando que não conseguirá fazer igual. Definir

algo como uma cena também é violento, pois neste momento bloqueia-se uma infinidade de possibilidades que existem em potencial para o ator. No meu caso, em meu trabalho solo, não sofro esta violência vinda por parte de um diretor, mas devo esforçar-me para conseguir cometê-la comigo mesma, o que julgo ser um processo mais difícil de lidar e talvez mais violento.

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização. (SALLES, 2009, p. 37)

Percebo esta ânsia por encontrar uma forma no meu processo. Noto também que ao mesmo instante em que defino uma forma em meu trabalho cênico, perco algo que já havia alcançado durante as experimentações em laboratório. Abaixo uma frase retirada do meu diário de ensaios de agosto de 2012.

#### ***Como chegar na organicidade? A forma destrói.***

Percebia que durante as improvisações eu me sentia mais orgânica e verdadeira do que depois de ter estabelecido exatamente o que entraria em cena. É neste momento que entra a repetição, o fazer de novo para recriar em cima de algo que já foi determinado e, como diz Bogart, de perceber o momento de liberdade que o ator tem dentro de cada decisão, aprendendo a usar o espaço da sua criação, interminável e efêmero dentro do teatro.

Neste momento de decisões, percebo como fundamentais os modos que vou encontrando para registrar o processo e as experimentações. *O artista encontra os mais diversos meios de armazenar informações, que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra, e que nutrem o artista e a obra em criação* (SALLES, 2009, p. 22). Filmar, fotografar, escrever e desenhar são os modos que encontrei para registrar minhas experimentações e guardar meus *documentos de processo* (SALLES, 2009, p. 23). Eles ajudam e trazem inspiração para os momentos mais difíceis. Na sequência algumas imagens de registros de experimentações. As legendas encontram-se na lista de ilustrações no início deste memorial.



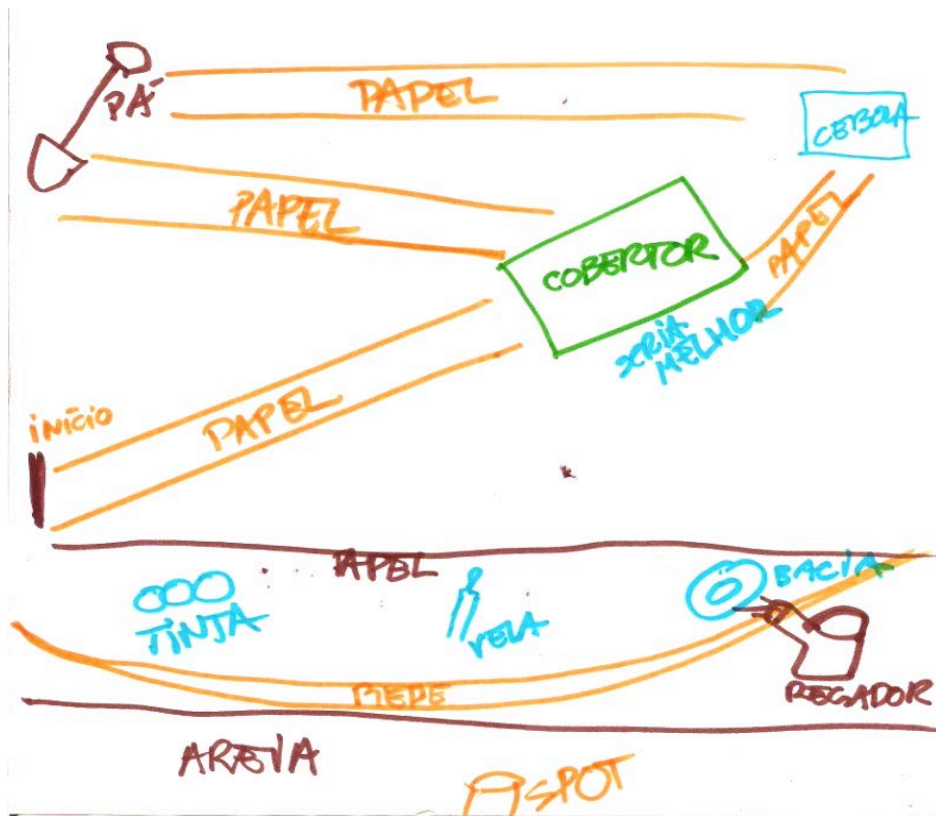


Figura 17



Figura 18



E "VUSH..."  
TRANSCENDO PELOS  
OUVIDOS.

DO ARREPIO ATÉ  
A MEMÓRIA.

UMA PARTITURA



Figura 19

Como já registrei no início deste subcapítulo, decidi eu mesma compor todas as dramaturgias que fazem parte deste experimento cênico. A dramaturgia de atriz foi levando-me para as outras. Trabalhei inspirada pelas cores do Ceará. Construí cenas a partir de memórias e sonhos, trouxe os elementos cênicos da vivência no campo, criei textos a partir da atenção aos diários de bordo e de ensaios, dirigi-me em cena a partir dos meus documentos de processo. Eugênio Barba diz que *para um ator, é quase impossível assumir materiais inventados por um companheiro ou impostos pelo diretor sem transformá-los radicalmente.* (2010, p.95). Os materiais de que Barba se refere aqui são os materiais cênicos, o conjunto dos elementos criados pelo ator, ou seja, *sequências de ações físicas e vocais, propostas de textos, canções, figurinos, objetos.* (Idem p.95).

Construir toda a dramaturgia do meu experimento cênico me levou a ter propriedade dele. Saber de todos os elementos que o compõe e suas origens. Esses elementos orquestrados que formam o que é a organicidade.

Hoje eu sei que a dramaturgia orgânica é a força que junta os vários componentes de um espetáculo, transformando-o em experiência sensorial. A dramaturgia orgânica é constituída pela orquestração de todas as ações dos atores consideradas sinais dinâmicos e cinestésicos.” (BARBA, p.59, 2010).

## 4 DOS EXPERIMENTOS

### 4.1 Experimentos de vida e morte

Quando começa a vida? Ela começa? Ou será que a marcação do dia, da hora, do segundo a partir do qual a vida se dá a começar, não seria este o marco a partir do qual começamos já a morrer? (TIBURI e ROCHA, 2012, p. 55)

Durante todo o estágio de co-habitar com a fonte li muito sobre morte e ritos fúnebres. Essas leituras permeavam meu imaginário durante o trabalho de campo. Ler sobre morte parece fazer-me dar um salto na vida. Já tinha tido essa experiência durante o meu processo criação no estágio II da faculdade em Teatro na UFRGS. Meu trabalho de conclusão da graduação foi o espetáculo ***Solos Trágicos*** dirigido por Roberto Oliveira. Nesta época pesquisei bastante sobre tragédia e sempre acabava por ler textos que abordavam temas como a finitude da vida, a brevidade da vida, a morte, etc. Foi o processo de criação em teatro mais difícil que já vivenciei. Na encenação do espetáculo partíamos do pressuposto de que todos nós atores éramos sobreviventes de alguma catástrofe ambiental. Realizávamos laboratórios sobre limitações físicas e dor, trabalhando em cena sempre em um estado limiar entre a vida e a morte. Lidar com essa temática diariamente não é tarefa fácil, parece alimentar a consciência da morte e da incerteza de sua hora, provocando medo, insegurança e o desencadeamento de um processo auto reflexivo. Tudo isso provoca em mim a vontade de dar um mergulho na vida. A consciência da morte alimenta a chama da vida, a vontade e a necessidade de se deliciar com cada instante. Quanto mais sei sobre morte mais intensamente posso viver.

Essa mesma consciência que percebo aguçar em mim que é, no ser humano, a consciência capaz de inventar e produzir uma infinidade de ritos relacionados à morte. A morte é, de fato, a única certeza da humanidade e pode-se dizer que é o principal medo também. *A morte trabalha o espírito humano. A certeza da morte, ligada à incerteza de sua hora, é uma angústia para vida.* (MORIN, 2007, p. 48). O ser humano precisa de uma forma de administrar em vida a consciência que tem da própria morte.

A morte humana comporta uma consciência da morte como um buraco negro onde se aniquila o indivíduo. Comporta, ao mesmo tempo, uma recusa desse desaparecimento que se exprime, desde a pré-história, nos mitos e ritos da sobrevivência do duplo (fantasma) ou num renascimento num ser novo. (Idem, p. 46).

É na morte que se encontram e, ao mesmo tempo, se enfrentam a racionalidade e o mito. A consciência que o ser humano tem de sua própria morte causa uma espécie de *trauma* (Idem) na sua vida. A morte provoca tal reação de pavor que faz com que a humanidade crie uma série de mitos sobre vida após a morte, reencarnação em outros seres humanos ou animais. Esses mitos estão diretamente relacionados com os ritos fúnebres nas diferentes sociedades: costumes como enterrar mortos com dinheiro, comida, roupas, pertences, entre outras coisas, evidenciam a preocupação dos familiares com a passagem de seu ente querido para outro mundo: o mundo dos mortos. O *trauma* mencionado anteriormente também faz com que os seres humanos busquem uma total distância da morte em vida, *grande parte das práticas funerárias visa a proteger os vivos do contágio da morte, e o período de luto, corresponde ao tempo de duração da decomposição do cadáver, tende a isolar a família do morto do resto da sociedade* (Idem). O estado de luto coloca os familiares do morto em um estágio de margem, no qual entram através de um rito de separação e saem através de um rito de reintegração na sociedade. (GENNEP, 1977)

Os rituais têm de fato a demonstrar como a nossa espécie, *homo sapiens sapiens*, se sente diante da morte. Quando falo de rituais fúnebres, estou me referindo a ritos de separação, pertencentes aos ritos de passagem classificados por Arnold Van Gennep em 1909. O primeiro ritual fúnebre que se tem notícia aconteceu há 60.000 anos atrás, no fim do Paleolítico, e foi realizado pelo *Homo sapiens sapiens*. Há 60.000 anos existimos como espécie e há 60.000 anos que começamos a atribuir significado a morte e à vida.

No Brasil os rituais fúnebres são “regados” pela construção de um *imaginário religioso* (BRITO, 2005, p.57), onde as pessoas criam, alimentam e creem na existência de um *além-túmulo* (Idem). Neste além, para os

cristãos<sup>28</sup>, existe a presença de um Deus-juiz, que na hora da morte seria o julgador, o que cobra as contas da vida, podendo encaminhar o defunto para o céu ou para o inferno. Esta cena de julgamento é lembrada também na literatura. Um exemplo bem conhecido é a peça teatral em três atos do dramaturgo brasileiro Ariano Suassuna, ***O Auto da Compadecida***, onde o último ato consiste na encenação de forma cômica do que seria o julgamento final. Na cena estão presentes os personagens Diabo, que quer levar os mortais para sua casa, o inferno, o que nos remete ao medo do brasileiro cristão de ser *seduzido pelo demônio* (Idem, p. 60); Jesus, que faz o papel de juiz, que julga os seres humanos recém mortos de acordo com seus pecados em vida e suas boas ações para com os outros; Maria, mãe de Jesus, que aparece como a santa salvadora, que tenta defender as pessoas do seu destino final e por vezes convence o Deus-juiz a dar alguns anos de vida a mais para qualquer um e, por fim, os “réus”, que representam os “meros mortais”, os seres humanos comuns, que pedem perdão pelos pecados cometidos e fazem promessas para poder voltar à vida, ressuscitar assim como Jesus ressuscitou.

A maioria dos ritos fúnebres brasileiros estão aliados a essas crenças. O entendimento brasileiro e, pode-se dizer, ocidental da dualidade corpo alma alimenta qualquer destes ritos.

O homem é considerado formado de vários elementos cujo destino não é o mesmo após a morte. Esses elementos são: corpo, força vital, alma-sopro, alma-sombra, alma-polegar, alma-animal, alma-sangue, alma-cabeça, etc. Algumas dessas almas sobrevivem, para sempre ou por certo tempo, outras morrem. (GENNEP, 1977, p. 128)

A crença de que a alma, ou parte dela, possa sobreviver, ressuscitar, reencarnar é tanto uma esperança para o ser humano, quanto um motivo, uma explicação para realização de determinados ritos. O ritual fúnebre realizado pelas carpideiras da região nordeste do Brasil tem por objetivo conduzir a alma do finado pelo bom caminho, ou seja, até Deus. O choro é fundamental para que o defunto consiga despedir-se desta vida e possa adentrar com tranquilidade no mundo dos mortos. As incências entoadas

---

<sup>28</sup> 89% da população brasileira é de religião cristã, sendo desses 70% de religião católica.

pelas carpideiras ajudam a família do defunto a ter a compreensão de que chegou a hora de seu ente querido partir porque Deus o chamou, mas que sua alma será bem encaminhada.

É paradoxal pensar que a morte sendo um fato natural conhecido por todos possa despertar tantos eventos culturais. Morin diz que podemos encontrar na morte *a maior ruptura entre o espírito humano e o mundo biológico* (Idem, p. 46). Os animais não possuem a consciência da morte, não consideram nada sobre ela, não realizam e nem criam ritos funerários. Podem até senti-la quando vivenciam a morte de seus próximos, mas não existe a consciência do que está acontecendo. Às vezes sentem quando estão para morrer e afastam-se dos demais, escondem-se, mas de forma alguma terão algum tipo de enterro ou rito funerário. *Ritos, funerais, enterros, cremações, embalsamentos, cultos, túmulos, rezas, religiões, salvação, inferno, paraíso, marcarão as culturas e os indivíduos* (Idem, p. 47), marcarão aquilo que se sabe sobre a identidade humana. Ainda ressalta:

Como não ver que o mais biológico – o nascimento, o sexo, a morte – é, ao mesmo tempo, o mais impregnado de símbolos e de cultura? Nascer, morrer, casar-se são também atos religiosos e cívicos. Nossas atividades biológicas mais elementares, comer, beber, dormir, defecar, acasalar-se estão estreitamente ligadas às normas, interdições, valores, símbolos, mitos, ritos, prescrições, tabus, ou seja, ao que há de mais estritamente cultural. (Idem, p. 53)

Pensar o ser humano tentando isolar sua natureza de sua cultura é o primeiro passo para não compreendê-lo.

Todas essas reflexões sobre morte conduziram boa parte dos meus experimentos cênicos. Mesmo durante a estada no Ceará, permeada por esses assuntos, me vi inspirada a realizar um experimento em fotos e vídeo. Nós tínhamos acabado de voltar da região do Cariri e estávamos alguns dias em praias do estado. Esse momento era muito intenso, pois correspondia à minha necessidade de ver o mar já descrito no capítulo anterior e, ao mesmo tempo, a um período de processamento de todas as experiências vividas no interior junto das rezadeiras. A ideia desses experimentos se deu muito em função da experiência no campo em confronto com as leituras sobre morte. Era a expressão de um sentimento meu.

A ideia inicial era realizar um vídeo onde eu apareceria correndo em um lugar onde tivesse somente terra ou areia e o céu. Este estímulo foi se

expandindo e dando lugar também a caminhadas, paradas, olhadas e exprimindo um contato com o lugar. Realizei o vídeo com a ajuda do companheiro Roberto Oliveira em local próximo à praia de Ponta Grossa, perto da divisa entre Rio Grande do Norte e Ceará. Junto com o vídeo foi realizada uma sequencia de fotos que depois denominei *Experimentos de Vida e Morte* (fotos abaixo).



Figuras 20 e 21





*O que vem de  
mim  
vai para o céu.  
E também vai  
para terra.*



*Eu vivo e eu  
morro.*



*Mais de uma vez.*

Figuras 22, 23 e 24





Figuras 25 e 26

A vida e a morte, para mim, estavam ali expressas no simples ato de deitar e levantar. A posição horizontal é representativa de morte, enquanto a posição vertical nos remete à vida. Até a sombra que meu corpo provocava na areia fazia parte deste experimento.

Em certas tradições iorubas, por exemplo, evita-se pisar na sombra das pessoas, pois isso é considerado extremamente mal-educado, deselegante, e uma ofensa muito grande, assim como ofender a sombra de um antepassado. A sombra é divina exatamente porque representa o corpo que está em pé, quer dizer, os mortos, aqueles que estão na posição horizontal, já não produzem sombra. Então a sombra denota que existe um corpo que ocupa espaço e está alentado pela vida. (SILVA, 2005, p. 131-132).

Em janeiro de 2013 realizei mais uma foto que faz parte desses Experimentos de Vida e Morte. Nela também tento explorar esta questão da sombra associada à morte. Ver figura abaixo.



Figura 27

Fui orientada a levar *Os experimentos de vida e morte* ao laboratório e trabalhar com a atmosfera da morte no meu processo criativo. Eles acabaram por invadir outros dos experimentos, como por exemplo, *Eu sei voar* e *O que acontece dentro de você quando você fecha os olhos*<sup>29</sup>. A morte no laboratório cênico foi experimentada através de improvisações que buscavam explorar: movimentos no chão partindo da noção e experimentação do peso do corpo morto, a horizontalidade da figura corporal no espaço cênico e a queda. Também realizei experimentos cênicos que tiveram como ponto inicial o canto de incelências aprendidas no Ceará (figura 28) e improvisações que partiram da repetição de brincadeiras infantis como o jogo *morto-vivo*.



Figura 28

---

<sup>29</sup> Ver próximos itens deste capítulo.

A relação com o chão – peso, posição horizontal e queda – transmitem algo de morte ao espectador. São imagens corporais que já fazem parte do nosso entendimento de morte. A figura 29 (abaixo) é uma anotação minha feita no dia 8 de outubro de 2012, enquanto assistia à Conferência ***Mergulhando na Memória*** da performer, coreógrafa e professora de dança Ann Cooper Albright dentro do VII congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE).

A QUEDA É UM CAMINHO PARA MORTE

Figura 29



Figura 30

## **4.2 Eu sei voar**

Os experimentos foram todos criados a partir do confronto com o material trazido do Ceará. Cada vez que revisitava os vídeos, fotos e meu diário de bordo podia perceber que suscitava memórias muito antigas. O contato com experiências da minha infância foi muito presente nesta etapa. Foi no meu primeiro dia de ensaio, ao cantar uma das incelências apreendidas no campo que tive o primeiro brilho de uma memória. Lembrei-me claramente de um sonho que tive quando tinha aproximadamente doze anos. O sonho foi muito marcante naquela época, mas estava absolutamente apagado nas minhas lembranças.

*Eu tive um sonho.*

*Era um lugar muito alto e eu tinha medo da altura. Um buraco se abriu e eu precisava passar para o outro lado. Longe demais para pular. Um anjo apareceu e me disse para voar.*

*- Eu não sei voar.*

*- Sabe sim, você é um anjo. Só precisa cantar.*

*- Eu não sei cantar. Eu não consigo.*

*A voz foi saindo fraca enquanto o anjo me incentivava a cantar mais alto. Aos poucos consegui soltá-la. Quando mais alto cantava mais meu corpo subia.*

Resolvi trabalhar com ele. Esse foi mais um dos experimentos de vida e morte. O fato de voar a convite de um anjo era para mim uma metáfora de morte. Neste caso a experiência cênica se tornava muito intensa por tratar-se de uma memória pessoal.

A sensação de não conseguir cantar também já se apresentou na minha vida. Tenho uma relação forte com o canto, cantei no coral infantil e infanto-juvenil do Projeto prelúdio da UFRGS durante sete anos (dos meus dez até meus dezessete anos). Cantar junto com outros sempre foi gostoso, mas sempre que me pediam para cantar sozinha algo muito forte e inexplicável acontecia dentro de mim: minha voz falhava e não conseguia sair. Vivenciei esse problema durante as aulas de teatro no Departamento de Arte Dramática. Quando estava sozinha em

casa conseguia soltar a voz, mas diante dos colegas ela saía baixinha e enfraquecida. Foi em uma aula de atuação IV, ministrada pela prof<sup>a</sup> Dra Mirna Spritzer<sup>30</sup> que ouvi algo que pareceu me transformar. Fazíamos vários exercícios em que deveríamos cantar, em um deles a proposta era escolher uma música e propor alguma maneira de encenação da mesma. Distraí-me com a proposta e o jogo de cena me fez soltar a voz. Não estava necessariamente afinada, mas havia conseguido cantar em voz alta. A professora Mirna me olhou sério, e disse: *De agora em diante eu só quero te ver cantando assim, combinado?*. Essa mensagem foi forte para mim e parecia que contribuía para um desbloqueio emocional e vocal. Eu era capaz de soltar minha voz. Depois disso já participei de espetáculos<sup>31</sup> onde deveria cantar sozinha e o resultado foi bem mais animador para mim. A música se fez presente no meu experimento cênico que acompanha este memorial. Eugênio Barba diz que *desde o primeiro ensaio para um novo espetáculo, a música era, para mim, um instrumento particularmente indicado para aguçar a dramaturgia orgânica* (BARBA, 2010, p.82). A música cantada em cena acaba por revelar uma corporificação. Quando canto é como se conseguisse envolver meu corpo por inteiro neste momento.

É difícil colocar em cena um sonho, ainda mais esse sonho que tinha a presença de outra pessoa. Ele acabou sendo uma inspiração e não foi para cena de maneira muito explicativa. Para realizar esse experimento tive ajuda das colegas e amigas Fernanda Petit, Cecília Lauritzen Jácome, Josiane Franken, Carolina Pohlmann, Morgana Rodrigues e Silvana Rodrigues para realização de um vídeo (foto abaixo). Esse vídeo foi filmado por Roberto Oliveira e fotografado por Gabriel Campos.

---

<sup>30</sup> Atriz, possui graduação em Bacharelado Em Artes Cênicas (1982) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Mestrado (1999) e Doutorado (2005) em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é Professora Adjunta do Departamento de Arte Dramática e Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>31</sup> ***O que seria do vermelho se não fosse o azul*** com direção de Roberto Oliveira (2009), ***Solos Trágicos*** com direção de Roberto Oliveira (2010) e ***Um Verdadeiro Cowboy*** com direção de Liane Venturella (2011).





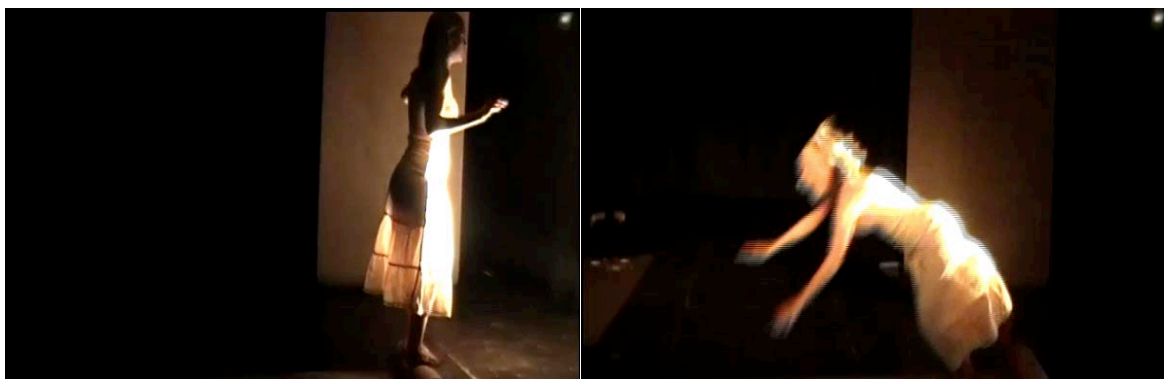
Figura 31

O vídeo consistia no canto de uma incelência feito por mulheres que vão entrando em quadro uma por uma. Vejo essa cena como se as mulheres fossem parte de mim e minha própria voz fosse crescendo em tamanho e volume. A filmagem não ficou com um resultado excelente, por as condições eram um tanto quanto precárias. O Som do vídeo teve interferências do lugar onde foi filmado, o terraço da Usina do gasômetro de Porto Alegre, porém consegue passar a ideia e a sensação que provoca.

No dia da filmagem aconteceu um episódio um tanto quanto engraçado: como estávamos vestidas com roupas que se diferenciavam das demais pessoas na rua (as minhas colegas todas de preto e eu toda de branco) e realizávamos várias vezes a movimentação da cena enquanto cantávamos a incelência, acabamos por nos tornar uma atração performática. As pessoas que passeavam no terraço da Usina no domingo em que gravamos olhavam atentas e ensaiavam alguns aplausos. Como a incelência se repete em doze vezes e é de fácil compreensão, pudemos observar várias pessoas que assistiam cantando junto. Ao final da gravação um homem veio falar comigo, perguntou de onde era aquela música e falou se sentir em casa. Ele era cearense, nascido no interior do estado. Quando falou comigo estava com os olhos carregados de lágrimas.

Este vídeo foi projetado em cena e associado ao sonho já relatado acima. O momento em que entro em quadro na cena é, para mim, uma metáfora de morte. O momento de minha aparição é o mesmo que, em cena, me levanto de

uma queda (ver imagens 32, 33 e 34) – caminho de morte – trazendo a ideia de ascensão ao céu. Neste momento cria-se uma imagem plástica e significativa no meu experimento: um momento onde a projeção da minha imagem no vídeo aparece no meu próprio corpo, como se no momento da morte eu pudesse entender-me de uma forma mais profunda (figura 35).



Figuras 32 e 33



Figura 34

*De quando eu  
me encontro  
em mim.*



Figura 35

Esse experimento também trouxe à tona a ideia do voo. Na cena é difícil de realizar tal façanha e acabou tornando-se outra coisa. O que achei mais interessante é que o voar sempre esteve presente nas minhas memórias. Desde criança tenho sonhos em que sei voar. Esses sonhos são muito intensos e se apresentam de maneira muito realista. A sensação é de que mesmo em uma situação comum, conversando com outras pessoas, eu consigo me concentrar e levitar. Outras vezes consigo dar saltos tão altos que posso evoluir deles para um voo. Esses sonhos se repetem de tempos em tempos. Às vezes posso afirmar para mim mesma: “Eu sei voar”. O voo também esteve presente em minhas brincadeiras de criança. Imaginava que podia voar e queria registrar esse ato. Pedia para meus pais tirarem fotos enquanto eu pulava ou em lugares altos para parecer que eu realmente podia voar. Abaixo uma sequência de fotos todas de data aproximada a 1998, quando tinha recém completado dez anos de idade.





Figuras 36, 37 e 38

#### 4.3 O que acontece dentro de você quando você fecha os olhos?



Figura 39

Esse experimento surgiu a partir do estímulo “o meu ensaio sobre a cegueira” que foi criado a partir do sonho que tive durante o trabalho de campo. Também foi influenciado por todos os outros sonhos que tive durante esse processo.

O “fechar os olhos” sempre me provocou. Como um ato tão simples pode mudar a maneira como percebemos o mundo? Os outros sentidos ficam aguçados. Sinto frio, medo e solidão. Não posso correr. Escuto mais alto. Percebo tudo dentro de mim e tudo que vejo ao redor faz parte da minha imaginação.

Assim como o voar, brincar de cegueira era recorrente na minha infância. Gostava de contar degraus de escadas e passos de um lugar a outro. Assim podia facilmente andar de olhos fechados. Também fazia esse exercício em lugares amplos onde não havia perigo de me chocar com algum obstáculo.

O experimento cênico de olhos fechados me trouxe o contato com o estado de alerta tanto usado no jogo teatral.

#### 4.4 Descartografias

O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. (ROLNIK, p.65, 2006)

Utilizo este subtítulo a partir do conhecimento do projeto **Recartógrafos** desenvolvido pelo coletivo de artistas E/Ou<sup>32</sup> da cidade de Curitiba – PR no ano de 2010 subsidiado pela FUNARTE. O projeto busca o diálogo entre a arte, a geografia humana e a cartografia social, se propondo a construir/reinventar/descartografar mapas da cidade de Curitiba juntamente com a população local. Os artistas buscam registrar nos mapas histórias de vida, relatos de utilização do espaço público de forma a valorizar *as memórias, as observações e os desejos da população em relação com o território que habita*. (GOTO, 2010, p. 6). As *Descartografias* inventadas pelo coletivo E/Ou *abrem-se para características mais singulares da condição humana* (idem) ao invés de ater-se somente a aspectos físicos, políticos e econômicos. Newton Goto diz que:

Prioritário seria (e é) sentir, pensar e agir sobre o lugar onde se vive. Um “sertão desconhecido”, como se indicava nos mapas antigos, será sempre um local desconhecido a partir do ponto de vista de alguém, de um cartógrafo ou de quem financia. Melhor então é fazer os próprios mapas, escrever a própria história, construir a própria rede de trocas culturais entre os territórios. (Idem, p. 7).

O contato com o mapa do Ceará, que foi constante durante toda a viagem, se refletiu no trabalho cênico. Em conversas com a orientadora foi-me sugerido dar uma atenção especial ao mapa, que eu olhasse para ele e percebesse o que

---

<sup>32</sup> Composto por Cláudia Washington, Lúcio de Araújo e Newton Goto

me suscitava. Olho e lembro-me dos trajetos, das escolhas de caminhos. Trazendo a tona esse contato com o mapa e muito inspirada nestas ideias das recartografias/descartografias do coletivo E/Ou resolvi trabalhar com as minhas próprias descartografias em relação ao contato com o mapa do Ceará na viagem do trabalho de campo e no meu processo criativo. Neste experimento artístico busco evidenciar minhas memórias, sensações, sentimentos, desejos e inseguranças durante o momento de co-habitar com a fonte da minha pesquisa. Este experimento começou no papel, onde através de desenhos pude experimentar a demarcação de trajetos.

Minha primeira descartografia foi uma tentativa de definir o trajeto realizado na viagem para o Ceará, observar o caminho percorrido e mesmo o desenho que este forma no papel. Ver figura abaixo.

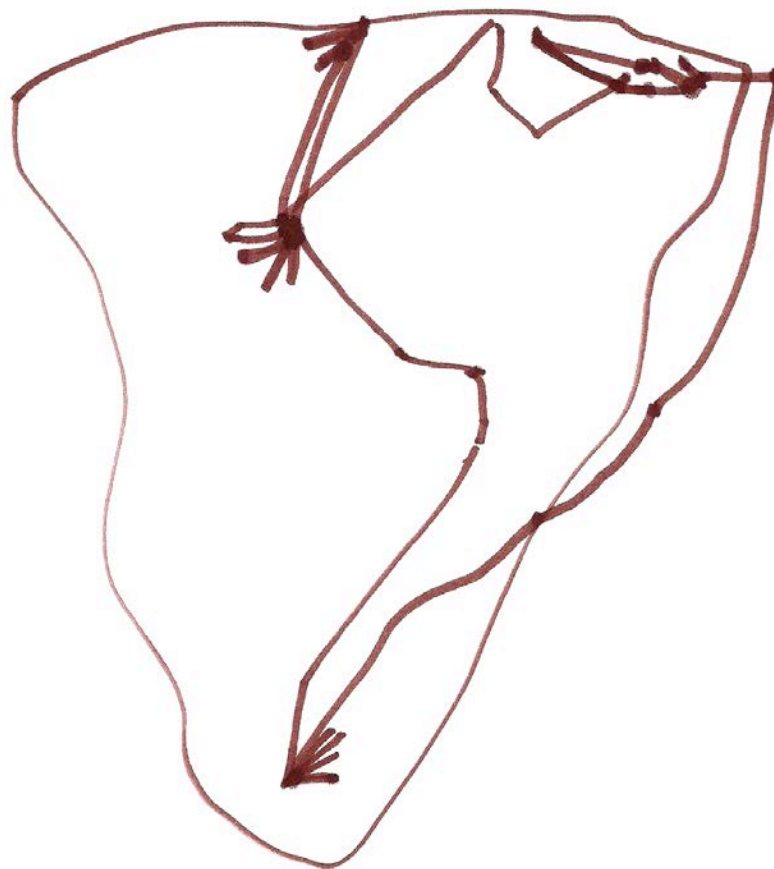


Figura 40



A segunda experiência foi realizada nos moldes dos artistas do coletivo E/Ou: partindo de um mapa oficial e interagindo com ele através de marcações, escritas, desenhos, etc. Como diz Goto, o público era convidado a apagar, recodificar e inserir informações no mapa oficial da região sul da cidade (Idem). Desta forma, peguei o mapa rodoviário do estado do Ceará e fiz minha própria descartografia, acrescentando memórias, lembranças, desejos, medos e os trajetos que já apareciam na figura anterior. Todos os desenhos, escritas e sobreposições feitas no mapa foram realizados de acordo com as impressões durante o trabalho de campo e as anotações do meu diário de bordo. Ver figura 41.

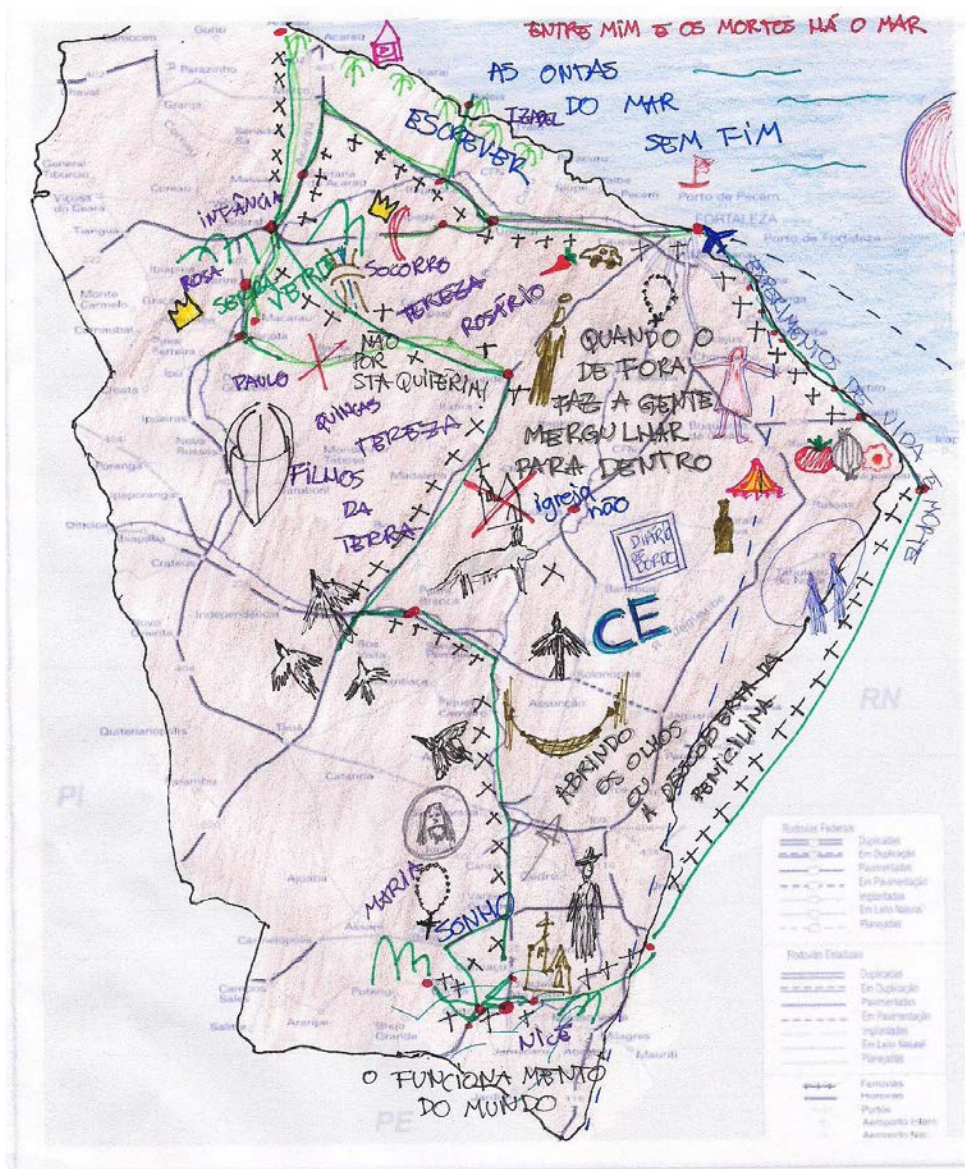


Figura 41

Ao descartografar o mapa do Ceará, fui percebendo o quanto me envolvia emocionalmente com esta tarefa. Cada trecho, cada rodovia percorrida e cada cidade em que estive me provocava uma imensidão de sensações: um turbilhão de imagens, cheiros e sons percorria a minha memória. Foi um exercício longo e difícil de concluir. Percebo agora que ele é por si só inconclusivo. Poderia eu acrescentar mais tantas memórias que assim não restaria mais um pedaço de mapa em seu original. Acabei por me contentar com essa versão.

Ao me perceber tão envolvida com esse experimento, acabei por retomar uma reflexão que já me perseguia nos dias da viagem. Enquanto eu estava no Ceará me sentia parte de lá. Percebia que as paisagens e o contato com o outro me transformavam. Mesmo sendo de fora acabava por me construir naquele lugar e daquele lugar, percebendo-me diferente a cada nova experiência fora de casa. Graziela Rodrigues diz que no método BPI, *quando ocorre a experiência de Co-habitar com a fonte, o pesquisador vive aquela paisagem da pesquisa de campo como se pertencesse a ele, a vivência interior é sentida com vitalidade* (RODRIGUES e TAVARES, 2010, p. 150).

Anotações do diário de bordo (janeiro de 2012):

***Eu sou de fora, mas aqui me sinto Ceará. O lugar move-me e transforma-me.***

Anotações do diário de ensaios (fevereiro de 2013):

***Quero trazer os meus sentimentos, afeições, trajetórias, desejos, medos, sensações e relações com aquele lugar. Quero revelar como o de fora me faz mergulhar para dentro. Quero mostrar como também sou o lugar. Como me sinto Ceará.***

Fazer a minha descartografia da viagem me provocou. Fez-me registrar coisas de que nem sei falar direito, pois se relacionam diretamente com emoções e pensamentos íntimos, não decifráveis. Instigou-me a tentar me colocar naquele lugar, contar, de uma forma ou de outra, o que passei lá, o que vi e minha relação com o Ceará.

A marcação no mapa é, por sua ação, marcação no espaço. A marcação e a demarcação são os elos que ligam sujeito e espaço:



expressam território, intenção de fazer território, de registrar a liga, de colocar no espaço o que há no pensamento e, dialeticamente, construir no pensamento o modo como o espaço se refaz. (HEIDRICH, 2010, p.40)

Essas reflexões me levaram a realizar minha terceira descartografia. Nesta utilizei a figura de capa deste memorial (uma foto trabalhada onde eu apareço deitada na areia) como base. Comecei por utilizar as cores que tanto me inspiram neste trabalho artístico, logo desenhei o mesmo trajeto que aparece nas duas figuras anteriores sobreposto ao meu próprio corpo. As palavras são lugares e memórias de viagem. Ver figura 42.

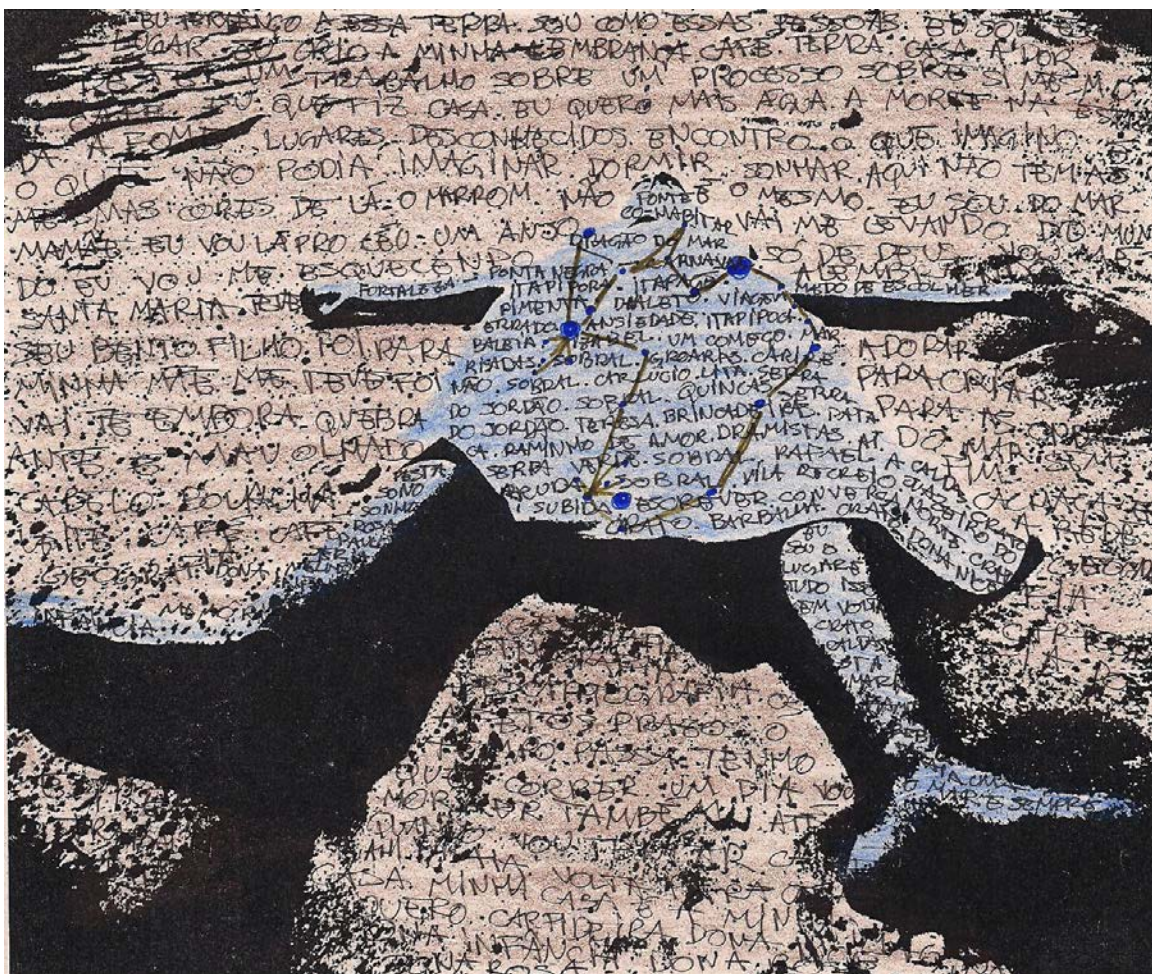
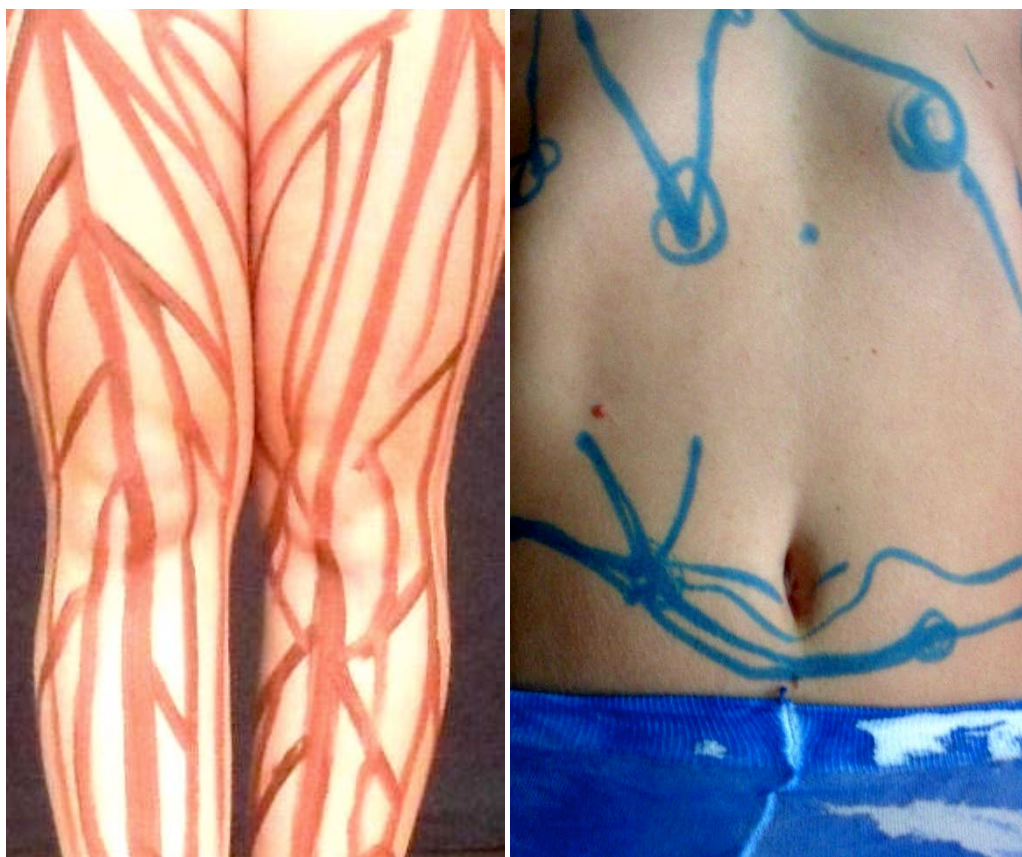


Figura 42

Ao relacionar o lugar ao meu corpo, cheguei na ideia de fazer um experimento cênico que revelasse essa reflexão. Como fazer? Dentro dos meus estímulos sorteados havia alguns com o título “Eu sou o lugar”. Os ensaios

aconteceram através de improvisações. Busquei trabalhar com as cores que inspiram este trabalho e com a ideia de traçar trajetos como rodovias do mapa. As cores me trouxeram o experimento de pintar o corpo. As fotos abaixo mostram um experimento com tinta guache marrom e outro com caneta hidrocor azul.



Figuras 43 e 44

A priori o exercício não me trouxe uma cena teatral, mas teve um resultado artístico que julguei interessante. Logo ele foi se ampliando. Ao pintar meu corpo eu desenhei trajetos e assim, mais uma vez, coloquei o mapa no meu corpo. Esta foi minha quarta descartografia. Desta forma me coloco na tarefa de criar meus próprios mapas. Cartógrafa de mim mesma me apropriando das impressões da viagem. *O cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência* (ROLNIK, p.65, 2006): Assim me percebo dentro deste experimento, absorvendo o que acontece comigo diante do contato com o *de fora*.





**Figura 45**

Seguindo a ideia de traçar trajetos, pensei em levar para cena um elemento que me possibilitasse realizar esta tarefa no chão. Surgiu o rolo de papel pardo e com ele algumas cenas. O papel pardo veio como um elemento definidor de caminhos. Com ele eu consegui transpor a noção de estrada na cena propriamente dita. Traçar trajetos no chão possibilita entrar em outro universo, um universo vivido por mim na viagem e imaginário para o espectador. Buscando o contato com o mapa em cena, vou mostrando ao outro minha relação com o lugar e tentando carregá-lo junto comigo. Neste experimento busco confrontar o que é meu imaginário com o que realmente vi no Ceará.



Figura 46

Acredito que há lugares que fazem parte de mim. Ou que fazem parte de todas as pessoas. Mia Couto diz que:

Não existe geografia que nos seja exterior. Os lugares – por mais que nos sejam desconhecidos – já nos chegam vestidos com as nossas projeções imaginárias. O mundo já não vive fora de um mapa, não vive fora de nossa cartografia interior (2009, p. 74).

Gosto deste pensamento de Mia Couto. Vejo relação com o pensamento de que os lugares também vivem dentro das pessoas, ou de que posso sentir-me Ceará.

#### **4.5O que veio de lá**

Identifico na minha prática cênica alguns elementos que vieram diretamente influenciados pela viagem ao Ceará, sem necessariamente estarem

vinculados ao momento de co-habitar com as rezadeiras ou com memórias antigas. São eles: interferência, rede, café e cachaça.

#### 4.5.1 Interferência

O que estou chamando de *interferência* surgiu a partir da observação dos vídeos de registros que fiz durante a viagem. Durante cada entrevista aparece de uma maneira distinta: às vezes são pessoas ou animais que atravessam a filmagem, outras vezes alguém fazendo um comentário que foge do assunto. A interferência que me provocou a fazer improvisações sobre o tema foi a de Seu Paulo, marido de Dona Rosa, que, ao assistir a entrevista que eu realizava com Infância e Socorro, se colocava na frente da câmera e dizia: *acho que seria melhor se a gente fizesse lá dentro* ou *acho que seria melhor se vocês sentassem na sala*. Tal interferência me inspirou a fazer uma sequência de improvisações como se estivesse conversando diretamente com a plateia. Trata-se de uma quebra durante o andamento do espetáculo. Abaixo uma foto da cena (figura 47) e de um texto escrito por mim entre uma improvisação e outra no ensaio do dia nove de maio de 2012 (figura 48).



Figura 47



EU ACHO QUE SERIA MELHOR  
SE A GENTE MUDASSE DE LUGAR.  
SERIA MELHOR FAZER EM OUTRO  
LUGAR.  
TALVEZ FOSSE MELHOR SE A GENTE  
INVERTESSE A ORDEM. OU MUDASSE  
A ORDEM DA SALA.  
SERIA MELHOR SE EU ESTIVESSE DE  
FIGUINO. SERIA MELHOR SE EU TIVESSE  
UMA MAQUIAGEM.  
TALVEZ FOSSE MELHOR SE EU TIVESSE  
UMA EQUIPE MAIOR.  
SERIA MELHOR SE EU TIVESSE UM DIRETOR.  
SERIA MELHOR SE EU TIVESSE MÚSICA AO  
VIVO.  
SERIA MELHOR SE TIVESSE RECURSOS.  
SERIA MELHOR SE EU FOSSE MELHOR.  
SERIA MELHOR SE EU Soubesse FAZER MAIS  
COISAS.  
SERIA MELHOR, TALVEZ SE EU FOSSE MAIS  
MAGRA. É, SERIA MELHOR SE EU FOSSE MAIS  
MAGRA.  
SERIA MELHOR SE EU TIVESSE UM ALCANÇAMENTO  
MELHOR.  
SERIA MELHOR SE EU TIVESSE MAIS PRECISÃO.  
SERIA MELHOR SE EU CONSEGUISSE ALCANÇAR  
A ORGANICIDADE.  
SERIA MELHOR  
SERIA MELHOR SE ESTE TRABALHO FOSSE BOM  
OU QUE PELO MENOS TOCASSE VOCÊS DE  
ALGUMA FORMA.  
SERIA MUITO BOM SE ESTE TRABALHO PUDESSE  
ALCANÇAR A PROFUNDIDADE DA MINHA  
EXPERIÊNCIA NO CEARÁ.  
SERIA ÓTIMO SE ESTE TRABALHO MOSTRASSE  
TODA A DEDICAÇÃO QUE ESTOU TENDO NESTE  
MESTRADO.  
SERIA MELHOR SE A GENTE PUDESSE TER  
UM MOMENTO DE TROCA.  
SERIA MELHOR SE AS PESSOAS NO MUNDO  
TIVESSEM MOMENTOS DE TROCA.  
SERIA MELHOR SE O MUNDO FOSSE MELHOR.  
SERIA MELHOR SE NÃO HOUVESSE TANTA  
INJUSTIÇA, TANTO PRÉ-CONCEITO, TANTA  
VIOLÊNCIA, TANTA DESIGUALDADE, TANTA DOR.  
SERIA MELHOR SE TODA AQUELA GENTE PUDESSE  
SE VIVER MELHOR, SEM PREOCUPAÇÃO.  
SERIA MELHOR SE TUDO FOSSE MELHOR  
AGORA SÉRIO. ACHO QUE VAI SER MELHOR  
SE A GENTE MUDAR DE LUGAR.  
VOCÊS PODEM PEGAR AS CADEIRAS  
DE VOCÊS E COLOCAR AQUI DESTA LADO?  
DAÍ EU VOU PARA O LADO DE LÁ. PODE SER?  
VAI SER MELHOR.

Figura 48

#### 4.5.2 Rede

Utilizar uma rede na cena já era uma ideia mais antiga. Desde o primeiro contato com o objeto no Ceará já havia pensado nisso. É um elemento forte na cultura do estado. A rede substitui outros objetos nas vidas dos cearenses: no lugar do sofá na sala, da cama no quarto ou do caixão nos velórios das zonas rurais sertanejas, tem-se a rede. Além de ser significativa, a rede trouxe para o trabalho várias possibilidades corporais e imagéticas (ver figuras 49, 50 e 51).



Figuras 49 e 50



Figura 51

### **4.5.3 Café e cachaça**

O uso do café e da cachaça é justificado apenas por criar uma ambientação para prática cênica e por buscar uma cumplicidade com os espectadores. Os dois elementos são muito presentes no cotidiano dos cearenses e também são tradicionais nas noites de velório.



## O QUE LEVO COMIGO

*E o que deixo ficar nestas páginas...*

29 de março de 2013.

Levo comigo a certeza de que o que deixo aqui não se acaba. Infinito.

Levo comigo o entendimento de que uma busca em teatro, seja qual for, é uma busca eterna. Se renova. Sempre e para sempre.

Levo comigo a consciência de que os resultados aqui são parte do processo. Cíclico. Continuo.

Levo comigo a dor e o prazer de escrever sobre a própria criação. Aprendendo a expor(-me). Traçando um caminho rumo a um autoconhecimento artístico. Difícil e bonito.

Deixo nessas páginas algo de mim.

Compartilho meu processo de busca de criação de pesquisa de descobertas de viagem de encantamento e também de dificuldades.

A construção de um trajeto. Um caminho dentre tantos. A busca pela verdade.

Levo comigo o desejo de seguir.

Buscando...

Buscando...

Para além de...

No mundo.

Em mim.

Nas pessoas.

No teatro.

Sempre.

*Reflexões em um bloco de notas...*

Figuras 52, 53 e 54

Concluo esta pesquisa com a certeza de que ela será para sempre inacabada em mim e na arte. Neste momento é necessário deixá-la com uma forma e sei/sinto que isso é difícil para uma atriz pesquisadora de seu processo artístico e, conseqüentemente, de si mesma.

Posso dizer que esta pesquisa levou-me para além dos estudos do teatro. Forçou-me a beber em outras fontes. Me fez buscar suporte em outras áreas do conhecimento assim como trazer inspiração de outras artes. Proporcionar-me momentos de emoção e entendimento de vida foi fundamental durante este processo. Não sei dizer o que seria desta pesquisa se meu rumo dentro dela tivesse sido diferente. Aqui considero como parte deste trabalho tudo que me envolveu durante esse período de dois anos: viagens, leituras, outros trabalhos em teatro, filmes, amores, conquistas, sonhos, descobertas, etc. Vejo como *um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente* (SALLES, 2009, p. 30). Percebo o meu entorno como ponto importante para a criação assim como para reflexão sobre a mesma. Sei que nem tudo o que abarca esta pesquisa pode entrar nestas páginas, como já disse Hemingway quando falava de seus contos, o processo criativo *é como um iceberg que deve ser sustentado, na parte que não se vê, pelo estudo e reflexão sobre material reunido e não utilizado diretamente na obra* (HEMINGWAY apud SALLES, 2009, p. 130).

Deixo registrado que este processo de pesquisa aconteceu em mim com grande intensidade, que **o mergulho para dentro** de que tanto falo aqui contribuiu para o meu crescimento e amadurecimento enquanto artista pesquisadora. Ressalto que, neste caminho, a inspiração no eixo Co-habitar com a fonte do método BPI foi de extrema importância. Como diz Graziela, *as vivências do BPI vêm de encontro às necessidades do intérprete de desenvolver o amadurecimento de suas relações* (RODRIGUES, 2009, p. 4). Este processo possibilitou-me entrar em contato com memórias, sensações, sonhos, intuições e a dar uma atenção especial aos aspectos que me rodeiam em um momento de criação artística. Graziela Rodrigues diz que seu método a proporcionou abrir um novo caminho em sua vida,

O da integração, da vida, da sabedoria. Da plenitude, da vitalidade, da organicidade, da viscerabilidade, da expressão, da criação,



da humanização, da percepção, da construção, do desenvolvimento e o da transformação. (RODRIGUES, 2003, p. 71)

Mesmo não tendo seguido o BPI em sua completude, percebo que o eixo *co-habitar* com a fonte já me trouxe este caminho. Somente através dele consegui ter o contato com **o de fora**. E somente através deste contato pude **mergulhar para dentro**. Neste processo de pesquisa estive sempre ligada à lógica da viagem, horas partindo em seu sentido literal e horas em seu sentido metafórico. Identifico-me com a frase de Mia Couto sobre um personagem de uma história que contou na conferência ***Por que viajamos quando poderíamos ficar parados*** no congresso literário de Matosinhos em 2006: *Mesmo quando ficava, ele estava partindo para lugares que descobria dentro de si mesmo* (COUTO, 2009, p. 73).

Realizando este projeto, percebo-me na construção de um caminho de pesquisa em teatro. Não sozinha, mas em função de outros tantos artistas e pesquisadores, já citados anteriormente, que também andaram por essas terras. Como diz Salles, *nenhum artista, de nenhuma arte, tem seu significado completo sozinho* (2009, p. 46). Desta mesma forma também deixo estas páginas dedicadas àqueles que se interessarem em percorrer estes mesmos trilhos ou buscarem trajetórias que se cruzem com a minha em algum ponto.

Busquei um caminho no teatro que rompe com a criação textocêntrica e que abandona a noção da necessidade de se contar uma história. (LEHMANN, 2003). Na criação do meu experimento cênico, procurei dar valor às *imagens aurais, visuais e verbais que exigem do público formas alternativas de percepção* (CONNOR, 2004, p.111). Neste meu caminho, o contato com o outro (com **o de fora**) no momento do trabalho de campo foi um condutor na criação de dramaturgias cênicas e possibilitou-me a construir um experimento com sua lógica própria.

Minha busca neste processo foi a organicidade e a autenticidade na criação de um experimento cênico. Construí um caminho que eu mesma fui descobrindo no desenrolar desta pesquisa. Aqui faço referência ao experimento que denominei **O que acontece dentro de você quando você fecha os olhos**, como se em alguns momentos eu estivesse mesmo tateando no escuro e percebendo o que estava acontecendo comigo neste instante. Foi um processo de surpresas, desde o momento da criação do meu projeto de pesquisa,

passando pela busca das carpideiras, pelo trabalho de campo e, conseqüentemente, pelo choque cultural, até chegar ao laboratório onde fui percebendo intensamente **o mergulho para dentro** a partir de todas as vivências que tive neste processo. O que eu imaginava sobre as carpideiras ou mesmo sobre o experimento cênico que iria construir acabou por mudar completamente.

Aqui falo em construção de um caminho, vejo isso relacionado com meu processo de experimentação de descartografias, onde busco marcar no mapa e no meu próprio corpo um pouco dos afetos que circundam essa pesquisa. Neste momento me proponho a ser cartógrafa de mim mesma nas experiências no Ceará e na busca pela organicidade e pela autenticidade. Uma procura através de estradas diferentes, através do contato com **o de fora**, através do **mergulho para dentro**.

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para os afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento as linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago (ROLNIK, 2006, p.23).

Acredito que estive atenta as linguagens que encontrei neste caminho, tanto que em algumas situações acabei por mudar de perspectiva, como no momento **Abrindo os olhos** da viagem ao Ceará.

Sei que os resultados que atingi nesta pesquisa não podem ser chamados como tal, pois fazem parte do processo e este não se acaba aqui. Tenho a certeza de que ele prossegue comigo ainda por muito tempo. Enquanto eu puder fazer teatro, durante todo o tempo em que eu amadurecer no meu trabalho de atriz, até quando se esgote o meu **mergulho para dentro**, para sempre. Acredito que as buscas em teatro têm esse caráter infinito, pois lidamos com um objeto impalpável, efêmero, que está sempre em constante construção, transformação e amadurecimento. Com este processo de pesquisa tive a consciência de que, no teatro, é preciso *trabalhar na continuidade, nada com a intenção de estar acabado* (SALLES, 2009, p. 44).

A organicidade e a autenticidade são, para mim, difíceis de avaliar no teatro. Identifico-as quando me sinto diante de uma *imobilização estética*, quando algo da cena provoca-me a permanecer com ela, com suas imagens, suas sonoridades, seu *texto espetacular* (FERAL, 2004). Mais difícil é avalia-la em mim

mesma. Não posso dizer que atingi a organicidade, mas sim que estou nesta busca, que, como já mencionei antes, é eterna. Neste momento sinto-me entregue na cena que apresento juntamente com este memorial. Sinto-me integrada, em conjunção com meus sentimentos. Identifico que a organicidade no método BPI seria correspondente ao que Graziela Rodrigues chama de **Incorporação**.

O sentido atribuído à incorporação é o momento – dentro do processo – em que a pessoa alcança uma integração das suas sensações, das suas emoções e das suas imagens, vindas até então soltas e desconectadas (RODRIGUES, 2003, p. 125).

A minha estrada, neste processo, foi composta de idas e vindas, da atenção as coisas pequenas, da reflexão, das conquistas, das tentativas. De um trajeto entre sonhos, memórias, diários, desejos e algumas pretensões. Do confronto entre **o de fora** e **o de dentro**. De uma busca que segue. Que se consegue no mesmo instante em que se perde. Que vai para além... Para além deste escrito, para além das ondas do mar sem fim.

Acredito na pesquisa. Mais do que isso, acredito na pesquisa em arte. Mesmo lidando com dados intangíveis, acredito na importância de seguir buscando... Buscando... No rumo das estrelas. Terminei utilizando as palavras de Quintana que tão sabiamente nos fala das utopias.

Se as coisas são inatingíveis... ora!  
Não é motivo para não querê-las...  
Que tristes os caminhos, se não fora  
A presença distante das estrelas!  
(QUINTANA, 2006, p.36)

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JR, Benjamim. **Margens da Cultura**. São Paulo: Editora Boitempo, 2004.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do Povo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ANGROSINO, Michael. **Etnografia e Observação Participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2001.
- BARBA, Eugênio. **Queimar a Casa – Origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARBA, Eugênio. *Um amuleto feito de memórias significado dos exercícios na dramaturgia*. In : **Revista do Lume** n 01/1998, pp. 34.
- BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec UNICAMP, 1995.
- BOGART, Anne. *Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores*. **Urdimento**, nº 12, março 2009, pp.35-45
- BRITO, Ênio José da Costa. *Os mortos vivos : uma leitura teológica*. In : OLIVEIRA, Marcos Fleury e CALLIA, Marcos (orgs.) **Reflexões Sobre a Morte no Brasil**. São Paulo : Paulus, 2005, pp 55 – 72.
- BROOK, **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BROOK, **Ponto de Mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BURNIER, Luís Otávio. **Da Técnica à Representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CASCUDO, Câmara. **Dicionário de Folclore Brasileiro**. São Paulo: 1998.
- CASCUDO, Câmara. **Superstição no Brasil**. São Paulo: Global, 2002.
- CONNOR S. **Performance Pós-Moderna**, Cultura Pós-Moderna. São Paulo: Ed. Loyola, 2004, pp, 109-127.
- COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- CUNHA, Euclides. *O Homem*. In: **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984.
- CYMBALISTA, Renato. *Territórios da cidade, territórios de morte : urbanização e atitudes fúnebres na América Portuguesa* In : OLIVEIRA, Marcos Fleury e

- CALLIA, Marcos (orgs.) **Reflexões Sobre a Morte no Brasil**. São Paulo : Paulus, 2005, pp 93 – 126.
- DIAS, Alexandra Golçalves. **Performance-me**: o processo de si pelo movimento dos desejos. 2009. 164p. **Memorial** (Mestrado em Artes Cênicas), Faculdade de Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- FERAL, Josette. **Teatro, teoria y práctica**: más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e Textualidade: a relação entre a cena e o texto em algumas experiências do teatro contemporâneo brasileiro*, in Werneck, Maria Helena & Brilhante, Maria João. **Texto e Imagem: estudos de teatro**, Rio de Janeiro, 7letras, 2009, pp. 9-28.
- FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística*. Porto Alegre: **Cena**, nº 7, 2010, DAD/UFRGS, pp. 85-95.
- GAMBINI, Roberto. *A morte como companheira* In : OLIVEIRA, Marcos Fleury e CALLIA, Marcos (orgs.) **Reflexões Sobre a Morte no Brasil**. São Paulo : Paulus, 2005 (pp 135– 146).
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989, pp. 13-41.
- GENNEP, Arnold Van. **Ritos de Passagem**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977.
- GOTO, Newton. *Contos Descartográficos*. In: WASHINGTON, Cláudia; ARAÚJO, Lúcio e GOTO, Newton (Orgs). **Recartógrafos**. Curitiba, Edição do autor, 2010, pp 6-19.
- GREINER, C. e BIÃO. **Etnocenologia**: Textos Seleccionados. São Paulo: Annablume, 1999.
- HEIDRICH, Álvaro Luiz. *Esquema para dialogar com Descartógrafos*. In: WASHINGTON, Cláudia; ARAÚJO, Lúcio e GOTO, Newton (Orgs). **Recartógrafos**. Curitiba, Edição do autor, 2010, pp 33-42.
- LAPLANTINE, François & NOUSS, Alexis. **A mestiçagem**. Tradução: Ana Cristina Leonardo. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos** – ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Editora 34, 1994.

- LEHMANN H-T. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*. São Paulo: **Sala Preta**, nº3, USP/ECA, 2003, pp. 9-19.
- MARTINS, José de Souza. *Anotações do meu caderno de campo sobre a cultura funerária no Brasil* In : OLIVEIRA, Marcos Fleury e CALLIA, Marcos (orgs.) **Reflexões Sobre a Morte no Brasil**. São Paulo : Paulus, 2005 (pp 73 – 92).
- MARTON, Scarlett. *A Morte Como Instante de Vida*. In: **Filosofia**. Nº 32- ano 2009, pp. 19-23.
- MAUSS, Marcel. *As Técnicas Corporais*. In: **Sociologia e Antropologia**. Vol II. São Paulo: EDUSP, 1974.
- MORIN, Edgar. **A humanidade da humanidade** – a identidade humana. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- MORIN Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 2003.
- MUNDIM, Ana Carolina. *A composição em tempo real: um lugar de convívio artístico, político e afetivo*. In: MUNDIM, Ana Carolina (Org.). **Dramaturgia do corpo-espço e territorialidade – uma experiência de pesquisa em dança contemporânea**, Uberlândia: Composer, 2012 (pp 99-117).
- PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**, São Paulo, Perspectiva, 2008.
- PRADIER, Jean Marie. *Os Estudos Teatrais ou o Deserto Científico*. In: **Repertório**. Ano 3, nº4, 2000, pp. 38-55.
- PRADIER, Jean Marie. *Anatomie de l'Acteur*. In: **Théâtre/public** nº 76/77, juillet/octobre 1987, pp. 35-44.
- QUINTANA, Mário. *Quintana de Bolso – Rua dos Cataventos e outros Poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**, processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.
- RODRIGUES, Graziela. *O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal : reflexões que consideraram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. 2003. 172p. **Tese** (Doutorado em Artes ), Universidade Estadual de Campinas.
- RODRIGUES, Graziela. *As paisagens do corpo revelam imagens da existência*. **Memória Abrace – Repositório digital**, Anais da V Reunião Científica, 2009.

- RODRIGUES, Graziela e TAVARES, M. da Consolação. *Mudanças na imagem corporal de bailarinas que vivenciaram o método BPI*. **Repertório**, Ano 13, nº 14, 2010, pp.145-152.
- RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da Morte**. Rio de Janeiro : Fiocruz, 2006
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**. Porto Alegre : Sulina, 2006.
- ROSSINI, Élcio Gimenez. *Tarefas: uma estratégia para criação de performances*. 2011. 151p. **Tese** (Doutorado em Poéticas Visuais), Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- RUFFINI, Franco. *A mente dilatada* In: **A Arte Secreta do Ator**. *Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: HUCITEC/UNICAMP, 1995.
- SALAZAR, Jussara. **Carpideiras**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado** – Processo de Criação Artística. São Paulo: Anablume, 2009.
- SCHECHNER, Richard. **Performance** – teoría y practicas interculturales. Buenos Aires : Libros del Rojas, 2000.
- SERRAINE, Florival. **Antologia do Folclore Cearense**. Fortaleza: UFC, 1983.
- SERRANO, Raúl. **Nuevas tesis sobre Stanislavski**. Fundamentos para uma teoria pedagógica. Buenos Aires: Atuel, 2004.
- SILVA, Vagner Gonçalves. *Territórios Representações sobre a vida e a morte nas religiões afro-brasileiras* In : OLIVEIRA, Marcos Fleury e CALLIA, Marcos (orgs.) **Reflexões Sobre a Morte no Brasil**. São Paulo : Paulus, 2005 (pp 127 – 134).
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2006.
- SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1997.
- TIBURI, Márcia e ROCHA, Thereza. **Diálogo/Dança**. São Paulo: Editora Senac, 2012.
- TURNER, Victor. *Cuerpo, cérebro, cultura*. In: **El Tonto del Pueblo**. Nº 2- junho1997, pp. 55-61
- TURNER, Victor. *Liminarité et Communitas*. In: **O Processo Ritual**. Estrutura e Anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974, pp. 116-138
- UMANN, Jair Felipe Bonatto. *Dançando em harmonia na cadência da transdisciplinaridade* : um referencial para o ensino das danças populares na universidade. 2007. 91p. **Dissertação** (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

VILLEGAS, Juan. **Multiculturalismo e multiteatralidades na América Latina**, in : MOSTAÇO, Edécio (Org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul, Design Editora, 2010, p 87-108.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: COSAC/NAIFY, 2002.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: COSAC/NAIFY, 2010.

#### **Documentário:**

**POVO Brasileiro , O**. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Produção: TV Cultura, GNT e Fundar. Intérpretes: Chico Buarque, Gilberto Gil, Luiz Melodia, Darcy Ribeiro, Antônio Cândido, Tom Zé e outros. Brasil, Versátil Home Vídeo, 2000. DVD duplo, 280 min, tela cheia, colorido.

#### **Sites consultados:**

<http://drummond.memoriaviva.com.br/alguma-poesia/no-meio-do-caminho/>

<http://www.vidaempoesia.com.br/gregoriodematos.htm>

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio\\_Acara%C3%BA](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Acara%C3%BA)

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Sobral\\_\(Cear%C3%A1\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sobral_(Cear%C3%A1))

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Penicilina>

<http://asnovidades.com.br/wp-content/uploads/2011/09/Mapa-do-Ceara-rodoviario1.jpg>



## **ANEXOS**

**DVD – Experimento cênico**